



Università degli Studi di Udine

Tesi di Dottorato di ricerca in Storia e Tutela dei Beni Culturali
ciclo XXV

*Dalla Laguna all'Arno. Cosimo III, il Gran Principe Ferdinando de' Medici e
il collezionismo dei dipinti veneziani a Firenze tra Sei e Settecento*

Tutor
Prof.ssa Linda Borean

Dottorando
Franco Paliaga

Anno Accademico 2012-2013

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare tutti coloro che, con estrema disponibilità e generosità, hanno fornito a diverso titolo, aiuti, informazioni, suggerimenti e consigli: Franco Angiolini, Sandro Bellesi, Paolo Benassai, Marco Ciampolini, Isabella Cecchini, Giuseppe Cirillo, Marco Collareta, Alberto Craievich, Leticia De Frutos Sastre, Miguel Falomir, Massimo Ferretti, Miriam Fileti Mazza, Cristiano Giometti, Giovanni Godi, Enrico Lucchese, Luciano Migliaccio, Irene Niosi, Giulia Palloni, Giuseppe Pavanello, Alessio Pasian, Filippo Pedrocco, Leonello Puppi, Ugo Ruggeri, Ettore Spalletti, Simona Sperindei, Riccardo Spinelli, Maria Letizia Strocchi, Massimiliano Vianello, Stefano Villani, Caterina Volpi.

Una particolare riconoscenza va ai funzionari e ai dipendenti degli Archivi e delle Biblioteche italiane che mi hanno agevolato nella consultazione di libri e manoscritti, in particolare Orsola Gori e Simone Sartini dell'Archivio di Stato di Firenze, Cristina Pennison dell'Archivio di Stato di Pisa, Simona Pasquinucci dell'Ufficio catalogo e documentazione della Galleria degli Uffizi.

Un doveroso ringraziamento va al corpo docente del corso di Dottorato di ricerca dell'Università di Udine, in particolare a Giovanni Curatola, Caterina Furlan, Donata Levi e Mario Sartor che hanno fornito un valido sostegno e suggerimenti preziosi. Un ringraziamento va al mio tutor, Linda Borean e a Daniela Fabrici che in qualità di funzionario ha seguito le vicende amministrative nei miei tre anni trascorsi all'Università di Udine.

Tavola delle sigle e abbreviazioni:

AGUFi, Firenze, Archivio Gallerie Uffizi
ASFi, Firenze, Archivio di Stato
ASPr, Parma, Archivio di Stato
ASPi, Pisa, Archivio di Stato
ASVe, Venezia, Archivio di Stato
BNMVe, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
BNCFi, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
BRFi, Firenze, Biblioteca Riccardiana
BSNS, Pisa, Biblioteca Scuola Normale Superiore
BUEMo, Modena, Biblioteca Universitaria Estense
BUFi, Firenze, Biblioteca degli Uffizi
FAC, Siena, Fondazione Accademia Chigiana
GDSU, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

c., carta

cc., carte

cnn., carte non numerate

f., filza

ins., inserto

inv., inventario

ms., manoscritto

n., numero

nn., numeri

s.d., senza data

vol., volume

Misure

braccio fiorentino, 58,3 cm.

palmo fiorentino, 29 cm.

soldo fiorentino, 2,92 cm.

quarta veneziana, 16 cm.

INDICE

Introduzione.....	I
-------------------	---

I. Il commercio dei quadri

<i>Dipinti veneziani del Cinquecento nelle collezioni fiorentine nella seconda metà del Seicento.....</i>	1
<i>Doti e capacità attributive.....</i>	33
<i>I meccanismi della contrattazione e gli strumenti del commercio: disegni, schizzi, modelletti e copie di quadri.....</i>	53

II. Pittori-periti e agenti fiorentini a Venezia al servizio di Cosimo III (1670-1723)

Pittori	87
<i>Baldassarre Franceschini detto il Volterrano.....</i>	89
<i>Livio Mehus.....</i>	91
<i>Ciro Ferri.....</i>	99
<i>Pier Dandini.....</i>	100
<i>Anton Domenico Gabbiani.....</i>	103
<i>Pier Maria Baldi.....</i>	107
<i>Giuseppe Nicola Nasini.....</i>	109

Consulenti e informatori

<i>Matteo Del Teglia.....</i>	131
<i>Alessandro Guasconi.....</i>	171

III. Pittori-periti, agenti veneziani e fiorentini al servizio del Gran Principe Ferdinando de' Medici (1686-1713)

Pittori

<i>Niccolò Cassana</i>	
a) <i>L'attività pittorica fiorentina.....</i>	191
b) <i>Agente e intermediario.....</i>	223
c) <i>Dipinti del Cinquecento.....</i>	232
d) <i>Dipinti del Seicento.....</i>	254
e) <i>La vendita della collezione Gonzaga Nevers di Mantova e l'impiego in Inghilterra.....</i>	277
f) <i>L'attività di «restauratore».....</i>	285

<i>Sebastiano Ricci</i>	291
<i>Carlo Sacconi</i>	303

Consulenti e informatori

<i>Giovanni e Varisco Castelli</i>	313
--	-----

IV. Appendice documentaria

1. <i>Lettere di pittori, agenti e informatori alla corte medicea (1671-1711)</i>	321
2. <i>Lettere del Gran Principe Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana (1698- 1709)</i>	359
3. <i>Opere acquistate a Venezia da Cosimo III de' Medici attraverso Matteo Del Teglia (1681-1699)</i>	387
4. <i>Opere acquistate a Venezia da Ferdinando de' Medici attraverso Niccolò Cassana (1698-1709)</i>	389

Bibliografia generale	395
------------------------------------	-----

Introduzione

Come è noto, i contatti tra Venezia e Firenze riguardante il reperimento e l'acquisto di dipinti destinati alle raccolte granducali ebbero inizio verso la fine degli anni trenta del Seicento con il mercante Paolo Del Sera (1614-1672), appartenente ad un'antica e nobile casata fiorentina che sin dal medioevo godeva di privilegi ed esenzioni fiscali dal pagamento delle gabelle. Figlio di Cosimo Neri (1579-1655), personaggio di spicco dell'amministrazione medicea, ricco mercante e senatore, all'età di ventitrè anni, Paolo stabilì un intensissimo rapporto epistolare con la corte medicea, divenendo il principale agente e corrispondente dei principi toscani, a partire dal cardinal Carlo (1595-1666), per proseguire con i nipoti Giovan Carlo (1611-1663) e Leopoldo (1617-1675), grande mecenate e collezionista d'arte e infine, negli ultimi due anni della sua vita, con Cosimo III (1642-1723), eletto Granduca di Toscana nel 1670, chiamato a succedere al padre Ferdinando II. La figura di Del Sera come collezionista, agente, «patrono delle arti» come lo ha definito Edward Goldberg, procacciatore di dipinti destinati alla corte medicea è stata ampiamente studiata dalla storiografia moderna che ne ha indagato ogni aspetto della sua attività grazie soprattutto all'intenso carteggio che conta più di seicento lettere tenuto con il cardinale Leopoldo, oggi conservato nel fondo *Carteggio di artisti* presso l'Archivio di Stato di Firenze.

Tali intense relazioni durate per circa quarant'anni, con due Granduchi e quattro principi, a cui si aggiunge Mattias (1613-1667) portarono, come è noto, all'acquisizione nelle collezioni fiorentine di un elevato numero di dipinti e disegni dei maestri veneti del Cinque e Seicento, che attraverso vari passaggi di proprietà tra i figli di Cosimo II nelle varie residenze private, si conservano ancor oggi in buona parte nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti, nella Galleria degli Uffizi e al Gabinetto Disegni e Stampe. Grazie all'instancabile operato di Del Sera, al quale si affiancherà negli ultimi anni anche il veneziano Marco Boschini (1613-1681), anch'egli agente al servizio dei Medici, le quadriere medicee acquisteranno capolavori di Tiziano, Schiavone, Jacopo Bassano, Tintoretto, Veronese, Bordon, Brusasorci, Savoldo, oltre ad un sostanzioso nucleo di autoritratti dei pittori, la cui galleria ebbe origine a partire da Leopoldo e che fu poi proseguita dai successivi governanti medicei.

In questo ampio panorama di acquisizioni, se l'intensa attività svolta da Del Sera e dal Boschini per i Medici ha inevitabilmente coagulato gli interessi della storiografia ed epistolografia artistica moderna, meno noto è l'operato di altri personaggi che dopo la scomparsa di questi due illustri agenti svolsero un ruolo decisivo in qualità di mediatori al servizio di Cosimo III e del figlio Ferdinando (1663-1713), denominato «il Gran Principe», figure chiamate a visionare dipinti posti in vendita sulla piazza veneziana e che erano stati segnalati ai regnanti toscani come degni di acquisto. Negli ultimi anni il

termine di «agente» ha dato vita a un intenso dibattito storiografico inerente al ruolo e alla funzione svolta da questa figura in diverse sfere professionali, la cui attività va propriamente intesa quale *funzione* piuttosto che *professione* nell'interpretazione proposta da Marika Keblusek. Qui il termine è stato usato più convenientemente nell'accezione moderna di *adviser*, ovvero della persona capace, in grado di rintracciare quadri sul mercato, proporli in vendita, valutarne la qualità e aiutare il collezionista nella stima del valore e del prezzo. Tre di queste figure poco note come Matteo Del Teglia, Alessandro Guasconi e Varisco Castelli, sono state messe in luce nel presente studio, a testimonianza di una sorta di continuità nel rapporto privilegiato che i Medici istituirono con la città lagunare e durato per più di un secolo fin quasi all'estinzione della casata medicea. Solo la figura di Del Teglia è stata indagata con una certa attenzione dalla critica attraverso le indagini di Wolfram Prinz (1971), Elisabeth Epe (1990) e Maria Stella Alfonsi (2002), ai quali si devono gli unici studi specifici sull'operosità del funzionario toscano, mentre le altre due, alle quali va aggiunto Giovanni Battista Vacchini, sono risultate del tutto estranee ad una attenta valutazione sul commercio di dipinti intercorso tra Firenze e Venezia alla fine del Seicento.

La corrispondenza tenuta da Del Teglia, da Guasconi così come di altri corrispondenti con la corte medicea è stata analizzata grazie alle numerose lettere che sono state reperite nel fondo mediceo dell' Archivio di Stato di Firenze, qui trascritte in forma completa e in ordine cronologico (Appendice I). I primi due operarono prevalentemente per il Granduca Cosimo, mentre il Castelli divenne il fidato consulente di Ferdinando, attraverso il quale transiteranno ingenti somme di denaro volte all'acquisto di dipinti reperiti tanto in Venezia quanto nei territori della Serenissima. In particolare Del Teglia fornirà alla corte soprattutto dipinti riguardanti gli autoritratti dei pittori, di cui si è qui provveduto a stilare l' elenco completo (Appendice III). Con la loro attività, la diffusione e la conoscenza della pittura cinquecentesca veneta a Firenze alla fine del Seicento raggiunse il livello più alto e il cui merito maggiore spetta alle doti collezionistiche di Cosimo, ma soprattutto del figlio, l' erede al trono, il gran Principe Ferdinando, pre-morto al padre. Il delfino, che come ogni principe aveva ricevuto sin dall'infanzia un'educazione artistica, si mostrò grande appassionato di pittura rimanendone affascinato come egli stesso dichiarerà, come fosse una sorta di confessione, in una lettera inviata al cardinale Gaspare Carpegna l'8 maggio 1703:

«Mi trovo talmente preso da un vivo amore alla nobil arte della pittura, che invaghito oltremodo delle belle opere de' professori più celebri ne vo in traccia bene spesso per arricchirne le mie stanze, e dando l'occhio questa gradita compiacenza, assuefarlo insieme a gustare il buono colla continua occasione del bello».

Grazie al rapporto che Cosimo e Ferdinando instaurarono con i loro agenti attivi in laguna,

essi furono in grado di stimolare un interesse profondo per la pittura di questa scuola anche presso i sudditi, movimentando un intenso traffico di quadri tra le due città, che, oltre a impreziosire le quadrerie granducali e locali fece la fortuna di molti pittori e mercanti che sopravvissero in funzione di tale commercio. Tale attività, per la prima volta messa in luce da Francis Haskell cinquant'anni fa, stimolò il grande *revival* della pittura veneziana cinquecentesca sfociando nella fortuna della corrente del cosiddetto neo-venetismo che si stava allora affermando in Italia e in Europa nella seconda metà del Seicento e che avrà - non a caso - una particolare presa proprio in Toscana.

Venezia, una delle città più importanti per il commercio di opere d'arte in Europa, divenne naturalmente la sede più idonea per il reperimento di opere dei grandi maestri del Cinquecento veneziano e una delle maggiori fonti di smercio per quelle degli artisti contemporanei. La politica di acquisti condotta per circa trentacinque anni dal cardinale Leopoldo, che condusse alla nascita di una «galleria» fra le più ricche e importanti d'Europa, fu proseguita dai suoi eredi certo con risultati meno eclatanti dal punto di vista qualitativo, ma in ogni caso consentì l'acquisizione di opere significative che costituiscono ancora oggi il vanto delle gallerie fiorentine. I principi medicei, erano in rapporto con Venezia soprattutto per acquistarvi le opere più accreditate del passato, quelle dei principali artisti che avevano contribuito alla definizione di uno stile veneto riconoscibile e maggiormente celebrato al mondo, secondo un interesse internazionale, di cui il possesso delle tele aveva sin da subito attirato - come è noto - le mire collezionistiche di tutti i regnanti europei e dei più raffinati nobili e intenditori internazionali. La città costituiva in sostanza «un punto de encuentro estratégico para los amantes del arte, nostálgicos de aquellas imágenes con las que parecía se podía recuperar el célebre pasado» (L. De Frutos). Le opere di Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Bassano, Pordenone, Bonifacio de' Pitati, Veronese, Palma il vecchio e dei loro allievi non furono solo ammirate e largamente imitate per tutto l'arco dell'età barocca dagli artisti contemporanei, ma grazie al carattere di eccezionalità, la rivalutazione della loro arte rappresentò una forma cospicua e redditizia di profitto economico, dal momento che le loro opere o ritenute tali divennero forme di investimento, beni in cui immobilizzare il capitale monetario significò avere al momento della loro vendita, un sovrappiù, ottenendone un forte margine di guadagno grazie ad uno sviluppo mercantile in continua crescita. La diffusione internazionale delle tele dei maestri cinquecenteschi, di cui gli stessi artefici si erano resi protagonisti, esplose con tutto il suo vigore nel «secol d'oro», epoca nella quale si determinò una vera e propria caccia su larga scala per l'acquisizione di dipinti ritenuti allora autografi e rari e per la quale furono impegnati sia i banchieri genovesi come i principi fiorentini, i duchi di Modena e di Mantova, i Re di Svezia, Francia, Spagna e Inghilterra attraverso i loro agenti dimoranti quasi stabilmente o occasionalmente nella città lagunare. Per tutto il secolo la «lotta di accaparramento» condotta senza esclusione di colpi che non risparmiò neppure le grandi

Cene del Veronese conservate negli edifici religiosi dei territori della Serenissima, consentì un florido commercio di enorme portata coinvolgendo i maggiori collezionisti europei posti in concorrenza e in gara tra loro. Se è grazie a questi intensi traffici internazionali che la «maniera veneziana», come è stato ricordato, divenne, soprattutto dalla metà del secolo in poi un fattore di primaria importanza per la formazione pittorica di molti artisti, al contempo la vendita delle opere portò da un lato ad una spoliazione del patrimonio artistico cittadino sia pubblico che privato, dall'altro permise l'arricchimento di grandi quadriere e gallerie del vecchio continente. Un fenomeno questo che già denunciato dal Boschini a proposito delle vendite effettuate da Del Sera non sembra trovare la parola fine neppure durante il governo di Cosimo III, sebbene a quelle date la possibilità di trovare opere originali e autografe costituiva un'impresa ardua. In questo commercio di opere d'arte il ruolo degli agenti e dei mediatori fiorentini di stanza a Venezia per periodi più o meno lunghi divenne fondamentale.

Nel volume dedicato da Wolfram Prinz sul collezionismo di Leopoldo lo studioso tedesco individuava tra i corrispondenti e gli agenti del principe tre distinte funzioni: i collezionisti e gli intenditori, gli artisti e infine i diplomatici e i chierici. In tale classificazione il ruolo svolto dai pittori fu però di gran lunga superiore agli altri, non tanto per la capacità di reperire gli oggetti, quanto per la loro affidabilità nel rilasciare attestati di veridicità attributiva essendo gli esperti in grado di formulare giudizi e opinioni, anche di natura economica, tutti aspetti determinanti all'interno del meccanismo dell'acquisto delle opere. Così come avveniva per altre città italiane, anche per Venezia il ruolo dei pittori fu decisivo. La loro preparazione si affidava sulla conoscenza «pratica» della materia pittorica, l'unica in grado di fornire elementi probanti l'autenticità e l'autografia, nonché sulla cognizione dei prezzi di mercato, ma non sempre il loro giudizio era accompagnato dal supporto delle informazioni storiche in quanto le opere che essi andavano a trattare, eccetto casi sporadici ed eccezionali, non erano state menzionate dalle fonti letterarie come quelle offerte ad esempio dai testi del Boschini o dal Martinioni, risultando per lo più inedite. Ai pittori di professione e ai «professori» esperti e preparati (non certo i *pittorelli* o *ognuno che per puro capriccio o per un certo suo naturale umore s'impacci volentieri in cose di pittura*) come affermerà con un certo disprezzo Filippo Baldinucci) veniva dunque affidato il compito di verificare la qualità, assegnando precise attribuzioni, un ruolo che si presentava nella sostanza ben diverso da chi era incaricato di reperire opere da inviare a Firenze e cioè gli informatori e gli intermediari che avevano una rudimentale conoscenza storico-artistica come dimostreranno di possedere Matteo Del Teglia o Alessandro Guasconi. Essi infatti si rivolgeranno quasi sempre ai pittori professionisti per avere conferma o meno dell'attribuzione del dipinto sottoposto all'acquisto.

Anche se spesso le mansioni tendevano a confondersi, non essendoci un limite stabilito tra

competenze e funzioni, grazie alle conoscenze e la preparazione tecnica, ai pittori-periti veniva generalmente affidato il compito di decidere sulla convenienza o meno dell'acquisto di una determinata opera. I pittori veneziani inseriti pienamente all'interno delle dinamiche del collezionismo locale e i loro colleghi fiorentini coadiuvarono la corte medicea nel reperimento di dipinti importanti o ritenuti tali anche se il giudizio finale sull'utilità dell'acquisto spettava naturalmente ai principi medicei, che si rivelarono attenti conoscitori anche dell'arte veneta. Se Leopoldo si era affidato ai pareri di Del Sera e Boschini, veri *merchants/dealers*, anche il ruolo degli *artists/dealers* come Pietro Muttoni detto Della Vecchia (1603-1678) e Nicolas Règnier, meglio noto come Nicola Renieri (1588c-1667) non fu da meno, entrando subito in contatto con la corte fiorentina. Nell'epoca di Cosimo III aumenterà il numero degli artisti veneziani, veneti o naturalizzati nel ruolo di consulenti e stimatori, molti dei quali erano già stati al servizio di Leopoldo. Essi costituiranno una speciale rete informativa nel solco della continuità: Pietro Liberi (1605-1687), Johann Carl Loth (1632-1698), Sebastiano Bombelli (1635-1719), Andrea Celesti (1637-1711c.), mentre il Gran Principe Ferdinando, troverà in Niccolò Cassana (1659-1713), un corrispondente e un consigliere privilegiato. I rapporti tra i due sono noti attraverso il carteggio di Ferdinando al pittore veneziano (1698-1708) reso noto nel 1937 da Gino Fogolari, poi analizzato nel fondamentale studio di Elisabeth Epe (1990) sul collezionismo del Gran Principe, ma che è stato in questa circostanza completamente ritrascritto e rivisionato sulle lettere originali conservate alla Biblioteca Marciana di Venezia (Appendice II), consentendo così, attraverso l'analisi, il reperimento di tutti i dipinti comprati dal Cassana per conto di Ferdinando (Appendice IV).

Molti degli artisti protagonisti del commercio di dipinti tra Venezia e Firenze erano iscritti alla Fraglia o Collegio dei pittori istituita nel 1683, e questi, oltre a stilare perizie e formulare valutazioni monetarie sulle collezioni private disseminate nei territori della Repubblica, furono essi stessi collezionisti dediti al commercio d'arte come nel caso di Bombelli, Loth e Cassana, i quali operarono per i Medici. Durante il governo di Cosimo III anche i pittori fiorentini, chiamati a trascorrere periodi più o meno lunghi nella città lagunare studiando le opere dei maestri del Cinquecento, come Baldassarre Franceschini detto il Volterrano (1611-1690), Livio Mehus (1630c-1691), Ciro Ferri (1634-1689), Pier Maria Baldi (morto nel 1686), Pier Dandini (1646-1712), Anton Domenico Gabbiani (1653-1726), Giuseppe Nicola Nasini (1657-1736), Carlo Sacconi, furono coinvolti nel commercio di dipinti intercorso tra Venezia e la capitale del Granducato e alla loro attività svolta in questo ambito di interessi è stato dedicato un capitolo specifico. Se per i giovani artisti toscani al servizio dei Medici, diverrà una consuetudine pressochè consolidata perfezionare la propria preparazione pittorica nella laguna per apprendere il «colorito» dopo un periodo di formazione passato a Roma, in questa occasione essi svolsero un ruolo di primo piano come informatori divenendo i principali protagonisti nelle trattative di

acquisto dei pezzi, rilasciando giudizi sulla paternità di opere poste in vendita, influenzando così le decisioni della corte medicea. Il ruolo poi svolto dagli stessi pittori veneziani come Niccolò Cassana e Sebastiano Ricci nelle strette relazioni che ebbero con l'erede al trono, Ferdinando, fu occasione per numerosi arricchimenti delle gallerie fiorentine di dipinti di straordinaria qualità. La loro competenza attributiva consentì l'acquisizione di diverse opere ed è in questo complesso, ma indissolubile intreccio tra competenze ed esperienza, tra preparazione e conoscenza artistica che si dipanano le complesse trame del commercio di quadri che interessò due delle più importanti città d'arte italiane tra la fine del Seicento e gli inizi del secolo successivo.

Una trama che si presenta quanto mai complessa nel suo insieme, alla quale abbiamo voluto fornire più spunti interpretativi cercando anche di comprendere quali fossero le doti richieste ai pittori per la valutazione delle opere, quale il gusto collezionistico dei dipinti veneziani posseduti dai nobili fiorentini che occuparono cariche importanti in seno alla corte medicea e infine attraverso quali vie le opere erano rese note e conosciute mediante alcuni strumenti imprescindibili come i disegni, i modelletti e le "bozze" che costituirono i veicoli principali attraverso i quali si veniva conoscenza del pezzo posto in vendita. Questi ultimi argomenti, ai quali è stato dedicato un capitolo per ciascuno, sono stati affrontati in realtà per primi, in quanto costituiscono gli aspetti per così dire "sotterranei" insiti all'interno della pratica del commercio artistico e ne costituiscono la necessaria propedeutica all'argomento principe che sta alla base del collezionismo mediceo tra Sei e Settecento.

I. Il commercio dei quadri

Dipinti veneziani del Cinquecento nelle collezioni fiorentine nella seconda metà del Seicento

«Un Ritratto di Tiziano, maravigliosissimo»

Giovanni Cinelli, 1677

Nel Seicento, le opere degli artisti veneziani del secolo passato furono copiatissime. Facendo nostra un'espressione utilizzata da Sergio Marinelli a proposito del Veronese, risulta particolarmente improba una catalogazione solo quantitativa della loro fortuna poiché sarebbe forse più facile segnalare i nomi di quanti non li copiarono e li studiarono. Come già ebbe a riferire Carlo Ridolfi nel 1648 a proposito del Caliari:

«[...] aggiungiamo poi à gli onori di Paolo che non vi fù publica o privata sua fatica di considerazione (come del Tintoretto avvenne), che non fosse ritratta dagli studiosi in disegno & in colori, per apprendere quella nobiltà e vaghezza»¹.

Così come le opere del Veronese anche le tele di Tiziano, Tintoretto, Bassano, Palma, già introdotte in Toscana dal cardinal Leopoldo e i suoi fratelli, furono ricercate dai governanti medicei, ma prima di affrontare i problemi connessi al gusto collezionistico di Cosimo III e Ferdinando, i quali porteranno l'estensione di tale tendenza a livelli mai raggiunti prima, come si evince chiaramente dalla fitta corrispondenza che ebbero rispettivamente con Matteo Del Tegli e Niccolò Cassana, è necessario soffermarci ad analizzare il gusto collezionistico dell'arte veneta da parte dei loro sudditi. L'azione dei regnanti medicei permise infatti la movimentazione e la circolazione di una quantità cospicua di opere, trascinando in questa ottica i nobili fiorentini in una specie di gara emulativa, seppur mutuata da parte di quest'ultimi attraverso i filtri di un diletterismo gentilizio. Non dobbiamo infatti dimenticare che la conoscenza e la diffusione della pittura veneziana cinquecentesca nella capitale toscana avvenne grazie anche alle esposizioni pubbliche di opere tenute in occasione della festività di San Luca, manifestazione che si svolgeva nei chiostrini della chiesa della Santissima Annunziata e che raggiunse uno dei momenti culminanti nel 1706 con il patrocinio di Ferdinando de' Medici, il quale espose tele che erano state da poco comprate a Venezia da Niccolò Cassana come diremo più avanti.

Indubbiamente la conoscenza e la competenza che Cosimo, ma soprattutto Ferdinando ebbero della pittura e in particolare della scuola veneziana, influenzò le scelte collezionistiche dei propri sudditi. Significative sono ad esempio le parole con le quali Ferdinando rispondeva a Cassana circa l'acquisto di un dipinto attribuito a Bonifacio Veronese, artista quasi ignoto a Firenze, che nel caso in cui l'opera non gli fosse piaciuta avrebbe trovato la persona adatta che l'avrebbe potuta acquistare². E' necessario quindi

soffermarsi, in breve ad analizzare quale fu la consistenza del patrimonio artistico privato fiorentino a proposito della pittura veneziana, che ci offre una significativa cartina di tornasole per comprendere il ruolo svolto dalla corte nella formazione della quadriere cittadine. Gli interessi artistici medicei crearono difatti le condizioni per una perfetta commistione tra gusto e strategie di acquisizione, pratica che ebbe modo di esplicitarsi anche mediante donazioni reciproche dei regnanti e la ristretta e influente cerchia di gentiluomini e alti funzionari di corte, i quali, in quanto dipendenti e iscritti nei «ruoli» dell'apparato statale, godevano del privilegio di collaborare strettamente con il Granduca e i principi. Mai come in altre corti italiane, quella medicea - spiega Marcello Fantoni - è «centro nevralgico di legami e di pratiche sociali che denotano la non contraddittoria coesistenza di evoluti apparati burocratici e di moduli di potere propri del sistema aristocratico-clientelare»³ e di cui i nobili fiorentini ne fanno parte integrante avendo costruito la loro carriera all'interno di un sistema e apparato politico ben organizzato e strutturato. Molte furono le famiglie fiorentine e toscane che costruiscono la loro fortuna all'ombra dei principi medicei, assunti a corte come segretari, maggiordomi, maestri di camera, cerimonieri e cavalieruzzi e tale rapporto di sudditanza e ossequiosa dipendenza trova un corrispettivo nella tendenza all'omologazione sia per ciò che riguarda il mecenatismo artistico sia per le scelte collezionistiche. Coloro che hanno il privilegio di avvicinare e di essere a contatto continuo e diretto con il Granduca e con i membri della corte si adeguano in sostanza ai loro gusti. Come già ricordava Stella Rudolph in un pionieristico studio sulla cultura artistica al tempo di Cosimo III, l'intensa partecipazione della nobiltà fiorentina alla vita di corte esige a sua volta un'adeguata manifestazione di opulenza, fino a determinare una vera e propria *höfische Kunst*⁴.

Un esempio significativo è costituito dalla famiglia Gerini. Il marchese Carlo (1616-1673), fatto marchese nel 1640 dal Re Filippo IV di Spagna, senatore da Ferdinando II nel 1663, «cavallerizzo maggiore» e «primo Gentiluomo di camera» del cardinale Carlo e suo figlio Pier Antonio (1651-1707), «maestro di camera» del Gran Principe Ferdinando e luogotenente dell'Accademia di Disegno dal 1683 al 1706, potevano vantare nel loro palazzo fiorentino sito in via del Cocomero, una delle più ricche raccolte di dipinti della città e con il più alto numero di opere di scuola veneta del Cinquecento. Le tele saranno parzialmente descritte dall'erudito e bibliofilo Giovanni Cinelli ne *Le bellezze della città di Firenze* edito nel 1677⁵ e in parte anche dal Baldinucci (1681), ma la collezione è oggi meglio nota grazie al rinvenimento di tre inventari risalenti il primo al 1673 redatto a seguito della morte di Carlo, un secondo con aggiunte apposte sino al 1713 e infine l'ultimo risalente al 1733 compilato dopo la scomparsa di Pier Antonio⁶. Le opere ricordate dal Cinelli trovano un puntuale riscontro in questi inventari. Di Tiziano, il fiorentino menziona:

«un ritratto al naturale»⁷; un «Quadro maggiore nel quale è dipinta Iudith ch'ha troncato la testa ad Oloferne con la sua vecchia che la segue»⁸; un «ritratto d'una femmina»⁹. Di Tintoretto: «un ritratto al naturale di più che mezza figura» e «un ritratto grande»¹⁰. Dei Bassano: un «Quadro nel quale è effigiata una campagna con molte figure piccole, che varie gente intorno all'operazioni contadinesche rappresentano; evvi chi mugne le pecore, altri le tosa, ed altri in altre simili faccende s'affatica»; «Quadro del Bassano, nel quale è un'altra Campagna simile alla antedetta con belle figurine e di buono colorito amendue»¹¹; un «Cristo morto con i Niccodemi, e le Marie molto ben disegnate»¹²; di Veronese: una «Vergine molto bella con Giesù bambino in collo, S. Caterina ginocchioni davanti a Cristo in atto d'adorazione, e dietro alla Vergine il Patriarca S. Giuseppe»¹³ e un'«Annunziata»¹⁴, di Giorgione un Ritratto di donna¹⁵, mentre incerto se assegnarla a Tiziano o Tintoretto è una «Santa maria Maddalena in penitenza vestita di cilicio (grande quanto il naturale dalle cosce in su) bella a meraviglia»¹⁶. Il riscontro delle opere ricordate da Cinelli con l'inventario del 1673 attestano che le tele furono comprate anteriormente a questa data da Carlo Gerini, ma rispetto all'elenco riportato nelle *Bellezze di Firenze*, l'inventario registra altre opere di scuola veneziana, segno che furono anch'esse acquistate dal marchese, tra cui un *Cristo portacroce* attribuito a Giovanni Bellini¹⁷, un *San Francesco in orazione* ascritto a Tiziano¹⁸ una tela di soggetto non definito a Tintoretto¹⁹.

La predilezione per la pittura veneta sarà una costante del collezionismo dei Gerini, se si considera la stretta relazione che avrà il marchese Andrea (1691-1766), nipote di Carlo, con Antonio Maria Zanetti, evidenziata per primo da Francis Haskell²⁰. Non sappiamo quando e soprattutto attraverso quali vie Carlo Gerini e il figlio vennero in possesso di tali opere che costituivano uno dei nuclei più importanti di pittura veneta presenti nelle nobili dimore fiorentine, ad eccezione delle due scene di genere dei Bassano comprate nel 1664 a Venezia durante uno dei probabili soggiorni di Carlo da certi Aurelio Paoletti e Michel Loth (forse fratello del più famoso pittore Carl?) di professione orefici e al prezzo di 160 scudi ciascuno²¹. I Gerini dovettero acquistare le opere a Venezia, città con la quale, a paragone di altre nobili famiglie toscane, essi intrattennero intensi rapporti commerciali, comprandovi mobilia, vetri, cristalli, trine e quant'altro²². Non sappiamo se le due tele ascritte ai Bassano fossero state degli originali di Jacopo, dei suoi famigli o piuttosto prodotti usciti dai numerosi seguaci e imitatori e di cui le quadriere fiorentine si vanteranno di possedere almeno un esemplare. Lo stesso si può dire, tranne rare eccezioni, per le opere degli altri pittori veneti. Non dobbiamo infatti dare eccessiva credibilità a tali attribuzioni, sotto i cui nomi di prestigio si celavano probabilmente, e nel migliore dei casi, artisti prossimi o vicini allo stile all'autore di riferimento. Il Cinelli, pur essendo un intendente d'arte²³, nell'assegnare le tele a quei nomi doveva probabilmente riportare i giudizi che gli erano stati riferiti dai proprietari e che facevano parte della tradizione orale di famiglia. E' infatti necessario ricordare in questo contesto che assegnare un'opera a un artista di fama e di successo non rispondeva nel Seicento a rigorosi criteri filologici e

attributivi in uso oggi, ma spesso quel nome avanzato così perentoriamente si riferiva all'ideatore di un determinato genere (come nel caso dei Bassano) o alludente a un ambiente nel quale era individuabile e collocabile lo stile del dipinto. Proporre nomi altisonanti per certe tele costituiva un indubbio vantaggio economico per il possessore che faceva così aumentare il valore dell'opera, anche se poi l'autore di quest'ultimo, di cui spesso si tendeva a tessere le lodi con l'uso di aggettivi volti a un grande apprezzamento, non era poi quello che si voleva far credere²⁴. Era del resto prassi alquanto consueta - come è stato sottolineato - che un amatore desiderasse spesso di «vantare il possesso di originali di artisti celeberrimi e dunque calcare sull'enfasi attributiva (sostenuta da periti condiscendenti potremmo aggiungere), a gloria della sua immagine e a scopo pubblicitario qualora si affacciasse l'occasione di cedere un pezzo ricercato»²⁵.

Parallelamente alla diffusione dei soggetti ideati da Jacopo, anche le tele di Tiziano o di Giorgione incontrarono una sorte analoga dando vita nel Seicento a una gigantesca caccia alla raccolta di tele ispirate alle loro composizioni e di cui il «giorgionismo» del maestro di Castelfranco è un esempio indicativo. Rimane il fatto che ad di là della verifica attributiva, ostacolata dalla difficoltà di identificare oggi la maggior parte dei dipinti citati negli inventari Gerini così come quelli di altre collezioni fiorentine, le opere assegnate a quei celebri artisti sono rivelatrici di un gusto e di una tendenza a raccogliere un certo tipo di quadri, anziché altri, ma appiattita su nomi che, forti di una grande e lunga tradizione, costituivano da tempo una garanzia assoluta di qualità all'interno del mercato e del collezionismo d'arte italiani.

L'*Annunciazione* riferita al Veronese che sarà incisa da Antonio Baratti su disegno di Giuseppe Zocchi (**Fig.1**) per la *Raccolta Di ottanta Stampe rappresentanti i Quadri più scelti de'sig.ri March.si Gerini di Firenze* nell'edizione del 1786 (II, tav. XXIX) venduta insieme al resto della collezione nel 1825 e identificata nell'esemplare conservato dal 1954 nella collezione V.I.Norbury Williams a Sheffield, costituisce una variante di dimensioni più



1. Antonio Baratti, *Annunciazione* da Paolo Caliari, già Firenze collezione Gerini (incisione)

piccole (cm.69,5x22) dell'omologa e più grande tela (cm. 275x 543) eseguita intorno al 1578 dal Caliari per la Scuola dei Mercanti alla Madonna dell'Orto di Venezia (oggi nelle Gallerie dell'Accademia)²⁶. Un aspetto significativo è costituito dal fatto che un'altra variante simile della composizione ideata dal maestro veronese e anche in questo caso di ampie dimensioni (cm. 143x291) si conserva agli Uffizi (inv. 1890, n. 899), opera che si riteneva essere stata comprata dal cardinal Leopoldo da Paolo Del Sera nel 1654, ma che in realtà entrò nelle collezioni



2. Paolo Caliari, *Annunciazione*, Firenze, Galleria degli Uffizi

medicee all'epoca di Cosimo III, a testimonianza di una certa omologazione di gusto intercorso tra i membri della corte e il marchese fiorentino (Fig.2)²⁷. Dell'*Annunciazione* Gerini ora a Sheffield esiste un disegno ascrivito a Valentin Lefèbre passato sul mercato antiquario inglese²⁸ (Fig.3) che sembrerebbe testimoniare la presenza della tela in una data anteriore al suo acquisto da parte di Carlo Gerini nel 1673 visto che il pittore belga, stabilitosi a Venezia già verso gli anni quaranta vi rimase fino alla morte avvenuta nel 1677.

Lo *Sposalizio di Santa Caterina d'Alessandria*, la prima tela riferita al Veronese nell'inventario del 1673 della collezione Gerini, incisa da Lorenzo Lorenzi nella prima edizione della *Raccolta* del 1759 e poi ancora in quella del

1786 (tav. X) (Fig.4)²⁹ è stato riconosciuto nell'esemplare oggi al Musèe Fabre di Montpellier acquistato da Francois Xavier Fabre all'asta Gerini del 1825 (Fig.5). La critica più avvertita ne ha escluso l'autografia, proponendo piuttosto il nome di Benedetto Caliari, fratello di Paolo³⁰. Così si può dire per la *Deposizione di Cristo* citata come opera di Jacopo Bassano e incisa con tale ascrizione da Carlo Faucci nel 1786 su disegno di Tommaso Gherardini (tav. XXXVI) (Fig.6) forse identificabile nell'esemplare oggi



3. Valentin Lefèbre, *Annunciazione*, già Londra, Sotheby's



4. Lorenzo Lorenzi, *Sposalizio di Santa Caterina d'Alessandria*, già Firenze, collezione Gerini (incisione)



5. Benedetto Caliari, *Sposalizio di Santa Caterina*, Montpellier, Musée Fabre



6. Carlo Faucci, *Deposizione*, da Jacopo Bassano, già Firenze, collezione Gerini (incisione)

all'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig (inv. 459, cm. 46x51) catalogato come scuola dei Bassano, ma di cui esistono numerose repliche di bottega e copie di collezione privata e pubblica (Fig.7) tra le quali l'esemplare della raccolta Amata di Roma (Fig.8), quella di Palazzo Pitti di misure più grandi (inv. 1890, n. 525, cm. 69x76) rispetto all'esemplare Gerini («alto palmi romani 2 1/3 largo palmi 2 3/4» corrispondenti a 30x39,3 cm. circa) opere che traggono origine dall'esemplare di Jacopo del Museu Nacional de Arte Antigua di Lisbona (cm. 60x76)³¹.

Anche se i Gerini acquisirono veri capolavori come la *Giuditta taglia la testa di Oloferne* riconosciuta nella tela di Tiziano oggi al Detroit Institute of Arts (Fig.9) ricordata da Cinelli e incisa nel 1786 con analoga attribuzione dal Faucci (tav. XXII) (Fig.10)³², la *Santa Maria Maddalena* opera dispersa, riprodotta come di mano di Veronese (tav. XIII) (Fig.11), nome con il quale entrò in galleria, appartiene a una



7. Bottega di Jacopo Bassano, *Deposizione*, collezione privata



8. Bottega di Jacopo Bassano, *Deposizione*, Roma, collezione Amata



9. Tiziano, *Giuditta taglia la testa a Oloferne*, Detroit, Institute of Arts



10. Carlo Faucci, *Giuditta taglia la testa a Oloferne*, già Firenze, collezione Gerini (incisione)

serie di repliche insistenti sul tema ideato da Giovanni Girolamo Savoldo di cui esistettero numerose copie, una delle quali si conserva a Palazzo Pitti, giunta al museo solo nel 1974 dalla collezione Contini Bonacossi (**Fig.12**)³³.

Significativa è l'esplicita citazione inventariale di un'altra *Maddalena penitente* quale copia del Vecellio, in quanto il pezzo avrebbe potuto essere derivato dell'originale tizianesco,



11. Carlo Faucci, *Santa Maria Maddalena*, già Firenze, collezione Gerini



12. Giovan Girolamo Savoldo, *Santa Maria Maddalena*, Firenze, Palazzo Pitti

conservato ancor oggi a Pitti giunto a Firenze da Urbino nel 1631 con l'eredità di Vittoria della Rovere, ma che viene viceversa descritto, con una certa enfasi dal Cinelli come «meravigliosa e di pregio grandissimo» raccogliendo la voce degli «intendenti» indecisi se assegnarla a Tiziano oppure a Tintoretto. Copie e varianti della *Maddalena* di Tiziano confezionate sul tipo iconografico sviluppato anche nella redazione dell'Ermitage ne circolavano parecchie e naturalmente a Venezia, nella raccolta di Andrea Tasca ad esempio o in quella del maestro di cappella Rovetta che nel 1678 aveva proposto un simile esemplare in vendita a Vicente Colens, agente del marchese del Carpio insieme ad altre tele riferite a Tintoretto³⁴. Per la maggior parte dei dipinti appartenuti ai Gerini non è possibile risalire alle loro attuali collocazioni a causa della dispersione della collezione, per cui non possiamo sapere quanto quelle attribuzioni rispondessero a verità³⁵. Tuttavia alcune riflessioni possono essere avanzate.

Se per le tele di scuola veneta è giustificato un acquisto personale e diretto dei Gerini sulla piazza veneziana, la relazione di dipendenza da alcuni dipinti conservati nelle raccolte granducali, evidenzia come le scelte collezionistiche compiute da una delle famiglie più blasonate e ammirate della città si adeguassero allo spirito di emulazione e di conformazione al gusto dei principi medicei

che può essere esteso anche ad altri artisti moderni: Livio Mehus, Karl Johann Loth e Niccolò Cassana, furono apprezzati oltrechè dal Gran Principe Ferdinando, anche dai Gerini³⁶. «Il regno di Cosimo III» -scrive Furio Diaz- segnò il compimento «di una simbiosi tra l'opera personale del principe e il consiglio di alti cortigiani, esponenti della nobiltà ormai pienamente consolidatisi in seno allo stato assoluto»³⁷ e all'interno del rapporto tra sovrano e sudditi la logica del dono si inseriva di diritto quale pratica consueta in quanto gli omaggi (in cui rientravano anche i dipinti) in cambio di favori diretti o indiretti al

Granduca e viceversa era una chiara testimonianza dei vantaggi strettamente legati all'elevata posizione che la nobiltà toscana occupava all'interno delle istituzioni statali³⁸.

Per quanto riguarda la pittura veneta cinquecentesca era inevitabile che i nomi cadessero sui nomi più illustri di quella scuola, Tiziano, Tintoretto, Veronese, Bassano *in primis* celebrati dalla storiografia locale, amati dai principi medicei e per naturale osmosi anche dai sudditi dello stato granducale, anche se i riferimenti attributivi delle opere a questi maestri, nella maggior parte dei casi, vanno giudicati secondo un valore approssimativo. Ciò vale per tutte le più importanti quadrerie delle casate nobiliari fiorentine che a cominciare dalla metà del Seicento potranno vantare nelle loro residenze cittadine e nelle ville di campagna ricche collezioni come quella dei principi Corsini. Il marchese Bartolomeo (1622-1685) padre del futuro papa Clemente XII, nominato maestro di camera della Granduchessa Vittoria della Rovere, insieme al figlio Filippo (1647-1706) ebbe il merito «di ampliare la già ricca collezione di famiglia rendendola tale da non essere seconda a nessuna tra quelle che appartengono a private famiglie»³⁹. Prima che parte della raccolta (circa una trentina di quadri) prendesse la via di Roma con la nomina di Neri cardinal-nipote di papa Clemente XII con l'acquisto del palazzo alla Lungara nel 1736, nella quadreria della dimora fiorentina posta sul Lungarno si poteva ammirare un *Cristo morto* attribuito al Bassano e una «sopraporta» con l'*Adultera* della scuola di Tiziano ed è assai probabile che la collezione fiorentina fosse provvista di altri dipinti di scuola veneta⁴⁰. Strettamente imparentati con i Corsini erano i Niccolini, di cui Filippo (1586-1666) dal 1637 primo marchese di Ponsacco e Camugliano aveva sposato nel 1606 Lucrezia Corsini, zia paterna di Bartolomeo e Neri ricoprendo a corte un ruolo importante essendo maestro di camera del principe Giovan Carlo⁴¹. Nel palazzo fiorentino del marchese Giovanni Niccolini posto in via de' Servi nel 1677 viene menzionato un «Ritratto fatto dal famoso Tiziano»⁴².

Il Cinelli, oltre a quella dei Gerini, elenca altre collezioni fiorentine dove si potevano ammirare tele attribuite ai più importanti pittori veneziani del Cinquecento e per le quali si rinvia alla tabella riepilogativa qui apposta alla fine del capitolo (**tav. 1**).

Nel palazzo del marchese Ottavio Maria Giugni vi era un: «*Baccanale di mano del Padovanino copiato dallo stesso da quel famoso original di Tiziano ch'era a Madrid, il Baccanal di Spagna addimandato che s'abbruciò, onde questa resta in luogo del primo originale; è meravigliosa una femmina gnuda, che dorme ed un piccolo puttino, oltre molte figure di mirabile artificio*» insieme alle «*Quattro stagioni del Bassano, una santa Maria Maddalena in penitenza, quadro piccolo, ma meraviglioso*», «*Iob quando gli arde la casa di mano del Tintoretto*», «*due teste al naturale di mano di Giorgione*», «*Adone in braccio a Venere bellissimo con amore a' piedi, figure intere di mano del famoso Tiziano da Cadore*»⁴³. Nella residenza dei marchesi Tempi⁴⁴ un «*quadro di figure intere al naturale ov'è la favola d'Atteone del Tintoretto*», una «*cena di Cristo co' due discepoli pur di figure piccole del Bassano, come anche una Vergine con S. Caterina, S.*

Francesco, S. Giuseppe e S. Giovanni Battista di figure intere minori del naturale, stimato da gl'intendenti di Paolo Veronese bellissimo»⁴⁵.

Se in casa del cavaliere Giorgio Vasari junior, nipote del famoso storiografo e scrittore, è ricordata «una natività in piccolo di Paolo Veronese meravigliosa»⁴⁶, nel palazzo dei fratelli Andrea e Lorenzo Del Rosso, nipoti del senatore Cesare Magalotti è citato un «*Ritratto d'una veneziana di mano di Tiziano*» e una «*veduta della piazza di S. Marco, e Bucintoro, processione del Doge, e Senato con quantità di nobili matrone veneziane*» di autore ignoto⁴⁷. Nell'inventario steso nel 1689 della raccolta è menzionata anche una «*testa di una donna stimata di Paolo Veronese, comprata dall'eredità del marchese Del Bufalo*»⁴⁸. Infine da una lettera inviata da Roma da Sebastiano Resta a Francesco Niccolò Gabburri a Firenze il 9 febbraio 1704 siamo a conoscenza che Andrea Del Rosso aveva una «stanza» piena di quadri «lasciatagli da un debitore», tra cui spiccava «*la Susanna, quadro grande di figure al naturale, sta segnato per Tiziano*», ma che secondo il conoscitore milanese si trattava di Luca Cambiaso⁴⁹.

In casa del senatore e auditore di camera del Granduca, Valentino Farinola, mecenate e collezionista di altissimo livello nella Firenze seicentesca, era esposto un *Ecce Homo* attribuito a Palma il giovane⁵⁰, mentre nella galleria del senatore Carlo Torrigiani compariva un dipinto assegnato a Giorgione (una «*Sibilla dal mezzo in sù grande al naturale*») e ben cinque tele attribuite a Tiziano (quattro ritratti, di cui una «*bizzarrissima femmina*» e «*una vedova col manto*»), ma soprattutto spiccava una splendida *Deposizione di Cristo*:

«*Christo quando si pone nel sepolcro con i due Niccodemi, S.Gio., e S. Maria Maddalena, è questo grande al naturale di figure quasi intere bellissime, ed il maggiore, che in questa città nelle case particolari di mano del meraviglioso pennello di Tiziano*».

Concludeva la lista delle opere di ambito veneto «*nove pezzi di campagne de' Bassani; fra quali è una notte maravigliosa*»⁵¹, l'unico sopravvissuto dei dipinti citati nell'inventario della quadreria del marchese Carlo di Giovanni Vincenzo Torrigiani redatto alla sua morte nel 1759 e aggiornato al 1761⁵².

In casa del marchese e senatore Riccardi erano esposti una *Bottega del Calderaio* e una tela appartenente alla serie delle *Quattro Stagioni* dei Bassano, mente di Tiziano compariva un *Ritratto di Alfonso de' Pazzi*⁵³. Le opere erano state da poco collocate nella nuova galleria di Palazzo Medici di via Larga acquistato da Gabriello Riccardi (1606-1675) nel 1659, il quale possedeva altri dipinti di scuola veneta del Cinquecento, la maggior parte provenienti dalla raccolta di Riccardo Romolo Riccardi come attesta l'inventario steso nel 1612 dopo la sua morte, frutto probabile di acquisti avvenuti a Venezia, dove i Riccardi avevano avviato sin dai primi anni del Seicento un florido banco⁵⁴. In tale inventario sono segnalati diversi dipinti assegnati a Tiziano: il ritratto del «*Sig.r. Giovanni de' Medici padre del Duca Cosimo*»,



13. Bottega di Tiziano, *Sultana rossa*, Sarasota, Ringling Museum of Arts

«una turca con un paesino» forse da identificare con la *Sultana rossa* della bottega di Tiziano oggi al Ringling Museum of Art di Sarasota (Fig.13)⁵⁵, «un ritratto grande d'una femmina, con ornamento nero», forse da identificare con una Duchessa di casa Sforza e infine «una regina di Cipro»⁵⁶. Mancano tuttavia le opere ricordate dal Cinelli, aspetto che fa pensare che le tele menzionate dallo scrittore fiorentino entrarono nella collezione grazie a Gabriello Riccardi che fu ambasciatore di Toscana a Roma scomparso nel 1675 oppure con il nipote Francesco (1648-1719) che era stato «Maggiordomo maggiore» di Cosimo III, uomo di vasta cultura che in comune con il Granduca aveva ricevuto un'educazione attraverso i molti viaggi compiuti in Europa tra il 1665 e il 1669 in compagnia di Alessandro Segni (1633-1697), segretario di Leopoldo de' Medici e attraverso

il quale entreranno in galleria molte opere di artisti fiamminghi⁵⁷. Nell'inventario redatto nel 1752 alla morte di Vincenzo Riccardi i dipinti di scuola veneta in possesso di Gabriello nel 1612 o quelli citati dal Cinelli non compaiono più, segno che erano stati già alienati⁵⁸.

Il Cinelli menziona ancora la raccolta di Giovacchino Guasconi che possedeva anch'egli alcuni dipinti veneziani riferiti a Pietro Della Vecchia, Padovanino, Palma il vecchio, Tintoretto e Veronese, un personaggio che tratteremo più avanti parlando della sua famiglia, essendo direttamente coinvolto come consulente di Cosimo III negli anni 1675-77 nel reperimento di quadri ad Amsterdam nonchè fratello di Alessandro che fu agente dei Medici a Venezia.

Per lo scrittore fiorentino i dipinti degli artisti veneti menzionati nelle raccolte nobiliari erano tutti autografi di cui esaltavano pregi e qualità definendoli pezzi «maravigliosi» e bellissimi, facendo così dovuto e ossequioso omaggio ai loro possessori. In realtà le cose non dovevano stare proprio così e forse tranne qualche caso eccezionale, nelle collezioni fiorentine dovevano trovarsi repliche di bottega, copie, opere che venivano assegnate ai nomi più famosi, abituali e consueti, anche se la verifica, la conferma o la smentita attributiva, come abbiamo detto, si rende oggi difficile, per la difficoltà di individuare i pezzi.

Nella raccolta Riccardi viene ad esempio ricordata come opera di Tiziano il *Ritratto* di *Alfonso de' Pazzi* (1509-1555) celebre poeta e scrittore fiorentino e in casa della famiglia Tempi quello di *Francesco Carosi*, ma entrambi i personaggi non sono mai stati messi dalla critica in relazione all'attività del Vecellio. Il *ritratto* Gerini e le due teste Giugni attribuiti a Giorgione non è detto fossero sue, rientrando di diritto in quel vasto fenomeno definito «giorgionismo» che conobbe una straordinaria diffusione nel corso del Seicento⁵⁹. Vale qui

solo la pena ricordare che sotto il nome del maestro di Castelfranco, il cardinal Leopoldo aveva comprato un *Ritratto di donna* oggi alla Galleria Palatina (inv. 1912, n. 222), menzionato nell'inventario del 1675 sotto il nome del pittore, ma la cui autografia è stata oggi esclusa, essendo stato proposto prima il nome di Francesco Bissolo (Crowe e Cavalcaselle), poi quello di Bonifacio Veronese e alla sua scuola e infine più recentemente alcuni hanno perfino avanzato il nome di Pietro Della Vecchia (Fig. 21)⁶⁰.

Un caso interessante è costituito dalla presenza in palazzo Giugni di un «Baccanale di mano del Padovanino» che sarebbe stato copiato da un esemplare perduto di Tiziano, opera, che seppur menzionata insieme alle altre opere venete cinquecentesche sopra



14. Tiziano, *Baccanale (gli Andrii)*
Madrid, Museo Nacional del Prado



15. Alessandro Varotari, detto Padovanino, *Baccanale (gli Andrii)*, Bergamo, Accademia Carrara

ricordate nel palazzo fiorentino nell'inventario redatto alla morte del marchese Niccolò Giugni nel 1775, non è stata rintracciata⁶¹. Perito l'originale di Tiziano durante un incendio di una non meglio specificata residenza madrilenà, la tela del Varotari avrebbe costituito una primizia essendo l'unica testimonianza visiva rimasta di quel dipinto. La sintetica descrizione che il Cinelli fornisce dell'opera, «una femmina gnuda, che dorme e un piccolo puttino, oltre molte figure di mirabile artificio» fa pensare che si trattasse della copia del *Baccanale* (detto anche *gli Andrii*) di Tiziano oggi al Museo del Prado (Fig.14), dove in basso a destra appare appunto una donna nuda distesa e dormiente con accanto un bambino ripreso nel gesto di sollevarsi la veste in atto di pisciare in un paesaggio popolato dagli abitanti di Andros ebbri di vino.

Il dipinto di Tiziano apparteneva al famoso *camerino d'alabastro* di Alfonso d'Este nel Palazzo Ducale di Ferrara eseguito intorno al 1518-20 insieme alla *Festa degli Amorini* (Madrid, Museo del Prado) e il *Bacco e Arianna* (Londra, National Gallery), opere che nel 1598

passeranno nelle mani del cardinale Pietro Aldobrandini a Roma, dove li copiò il Padovanino (intorno al 1616) secondo quanto riferisce Boschini, che nel 1660 li vide nella casa veneziana di Dario Varotari, figlio del pittore. Le opere giungeranno, dopo vari passaggi di proprietà, all'Accademia Carrara di Bergamo dove si trovano attualmente (Fig. 15)⁶². E' noto come Varotari fu uno straordinario interprete di Tiziano e attraverso le copie dei suoi quadri contribuì ulteriormente a diffondere nel Seicento l'arte del maestro cadorino in tutta Italia. Le tele del Vecellio già a Ferrara furono successivamente donate nel 1637 da Niccolò Ludovisi al Re di Spagna Filippo IV, che le conservò per lungo tempo nel Palazzo dell'Alcàzar e l'incendio a cui si riferisce il Cinelli doveva riguardare quello avvenuto nel 1604 della residenza de El Pardo che distrusse praticamente la totalità della galleria dei ritratti, ma l'unico dipinto di Tiziano che lì si conservava e cioè *Giove e Antiope* (meglio noto con il nome della «Venere del Pardo») si salvò dal fuoco ed oggi si trova al Louvre. Evidentemente si era generata una certa confusione sulla provenienza dell'originale tizianesco, forse scaturita al fine di aumentare il valore e l'importanza della copia del Padovanino, il quale dovette evidentemente fornire altre repliche degli *Andrii* tizianeschi, compreso l'esemplare in possesso del marchese Giugni⁶³. In pieno Seicento copie dei capolavori del Vecellio circolavano in gran numero a Venezia, a Firenze e a Roma e come evidenziano in quest'ultima città gli esemplari del *Bacco e Arianna* eseguiti dal senese Raffaello Vanni, citati nella collezione di Mariano Patrizi nel 1654⁶⁴.

Ancor oggi nelle collezioni medicee si conservano due copie del *Bacco e Arianna* di Tiziano: la prima nella Galleria Palatina (inv. 1912, n. 157) di formato ridotto (cm. 79,5x 90,3) e con



16. Copia del XVII secolo (Alessandro Varotari ?), *Bacco e Arianna* (da Tiziano), Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

varianti, la cui presenza è registrata a partire dal 1638 negli inventari degli Uffizi come opera autografa di Tiziano, poi trasferita negli appartamenti del Gran Principe Ferdinando nel 1697 ed esposta nel 1706 nel chiostro della chiesa della SS. Annunziata alla rassegna organizzata dagli accademici del Disegno (Fig. 16); la seconda di dimensioni più grandi (cm. 185x212) agli Uffizi (inv. 1890, n. 3841) che riproduce l'originale tizianesco⁶⁵.

Cospicuo, nelle collezioni fiorentine, sarà anche il numero di dipinti riferiti alla bottega dei Bassano specie di soggetti come le *Quattro Stagioni*, i *Mesi* o gli *Elementi*, la cui popolarità, anche attraverso le incisioni e le stampe di riproduzione, a cominciare da quelle di Johannes Sadeler I e del fratello Raphael, raggiunse nel Seicento un successo enorme in tutta Europa incrementando il cosiddetto fenomeno del «bassanismo», che alimentò naturalmente un vastissimo commercio delle loro opere presunte o meno con l'annessa industria delle copie e delle contraffazioni. Se nel 1672 su richiesta del consiglio cittadino di Bassano, luogo di origine dei Dal Ponte, il Senato veneziano fu costretto a emanare disposizioni che impedivano la vendita o il trafugamento delle opere di questi pittori nelle chiese e negli edifici pubblici della città nel tentativo di porre un argine all'emorragia delle loro tele, al contempo il mercato delle copie e delle imitazioni di temi ideati da Jacopo o da Francesco e che essi stessi avevano promosso, aveva raggiunto livelli incontrollabili come dimostrano i noti casi delle copie eseguite da Giambattista Zampezzì (1620-1700) o da Giambattista Volpato (1633-1706)⁶⁶.

Dopo la vasta incetta di dipinti operata per più di quarant'anni da Paolo Del Sera, così come dai più importanti collezionisti e agenti stranieri, diventerà sempre più raro trovare sulla piazza veneziana opere autografe a prezzi ragionevoli. Chi aveva ricevuto in eredità dipinti dei grandi maestri cinquecenteschi esposti nelle gallerie delle antiche quadrerie di tradizione nobiliare, non era disposto, consapevole del loro alto valore estetico, artistico e commerciale, a venderle se non per necessità economica e a prezzi elevatissimi, al punto che la ricerca finalizzata all'acquisto, per usare una felice formula coniata da Leticia de Frutos Sastre riferendosi agli acquisti operati a Venezia da Gaspar de Haro y Guzmán VII marchese del Carpio tra il 1678 e il 1681, era divenuta verso la fine del secolo un'«arte de la posibilidad», nel senso che non sempre si poteva comprare ciò che si desiderava, bensì quello che si poteva trovare in quel momento in vendita⁶⁷. Se durante l'intero secolo la domanda di quadri di scuola veneziana rimase sempre molto sostenuta, quello che si poteva trovare in vendita libera- come sostiene Krzysztof Pomian - erano principalmente i prodotti di qualità più scadente: lavori di bottega, imitazioni, copie⁶⁸.

A fronte di una domanda incessante incentrata soprattutto alla ricerca di opere dei maestri del passato di cui la periegetica locale seicentesca, con gli scritti del Ridolfi e del Boschini, aveva esaltato doti e qualità definendo i tratti di uno stile pittorico ben definito e di conseguenza consigliato un commercio e un collezionismo «elitario» che non sembra trovare momenti di stagnazione, le opportunità dell'offerta di tali prodotti autentici diventarono sempre più limitate e rivolte in ogni caso solo a chi poteva permettersi il lusso di spendere grandi somme di denaro. Di conseguenza, in questo florido commercio, inversamente proporzionale sarà il rapporto che verrà instaurandosi tra la sempre maggiore esiguità e rarefazione della disponibilità di dipinti originali posti in vendita e, vista l'elevata domanda, l'aumento di opere per così dire «contraffatte», prodotti di

bottega o eseguiti dai seguaci del pittore di riferimento, spesso venduti come autografi del maestro⁶⁹. In concomitanza con la progressiva difficoltà di reperire dipinti originali, le copie acquistavano così un valore molto alto che non aveva tuttavia un senso dispregiativo e peggiorativo come invece lo intendiamo oggi, poiché esse permettevano - come ha sottolineato ancora Leticia de Frutos Sastre -una sorta di «democratizzazione» del gusto per determinate opere che erano irraggiungibili per la maggior parte dei collezionisti. Rimane a tal proposito sintomatica l'espressione usata da Paolo Del Sera quando nel 1648 affermava:

«[...] non potendo la mia povera borsa far acquisto di originali conforme al mio desiderio, mi getto alle copie fatte però di buona mano»⁷⁰.

La produzione e la diffusione di copie era uno degli aspetti su cui si articolava il florido commercio veneziano di opere d'arte⁷¹. Noti sono alcuni casi in cui si assiste a un vero e proprio tentativo truffaldino di spacciare falsi per originali, come quello narratoci da Balthasar de Monconys nel suo *Journal des Voyages* edito nel 1677, il quale acquistò due dipinti di Bassano e uno di Tintoretto per una cifra non irrisoria, ma poi li riportò indietro poiché dopo averli mostrati a quattro pittori diversi, tra i quali, Johann Carl Loth, quest'ultimo lo persuase di essere stato ingannato⁷². Nel 1686 il pittore Carlo Osti, messosi alla ricerca di due dipinti di Jacopo Bassano rubati in alcune chiese di Fermo - di cui diremo - e fingendosi «di esser comprator di pitture celebri per Stati Esteri, e si era posto nelle mani de Sanseri», giunto nello studio di Zuan Zannoni gli era stato proposto da quest'ultimo due copie al posto degli originali⁷³.

Se è vero che non esiste produzione di copie e di «falsi» se non c'è collezionismo, il problema diventava serio quando tali copie erano spacciate per originali e in tal modo si operava un imbroglio da parte del proprietario, la cui truffa si rifletteva naturalmente sul prezzo dell'opera in vendita. Un mondo sterminato quello della contraffazione, nel quale come ha recentemente ricordato Massimo Ferretti le falsificazioni non passavano (e non passano tuttoggi) solo attraverso i rigogliosi terreni della copia, nelle sue tante forme e funzioni, ma anche attraverso il plagio, in tutte le sue sfumature; il *pastiche*, il restauro, con le sue mutate finalità e prassi, le integrazioni necessarie a un insieme decorativo o collezionistico, magari anche del *revival* o delle opere seriali che a un certo punto vengono disconosciute come tali⁷⁴. Come ha evidenziato uno studio di Maria H. Loh la realizzazione delle copie e dei *pastiches* costituiva nella Venezia del Seicento un aspetto importante dell'industria della «Republic of Paintings»⁷⁵.

Di una non corretta pratica attribuzionistica e di un commercio fondato sull'inautenticità, che trovava ampio credito e diffusione grazie soprattutto all'incompetenza credulona di molti compratori, specie stranieri, ne erano a conoscenza da tempo le autorità veneziane e in particolare il Collegio dei pittori che per porre un argine e attuare una forma di

controllo qualitativo a tale dilagante fenomeno, nel 1693 emanerà disposizioni che consentiranno l'esposizione pubblica di «*quadri che fossero d'autori deffonti*» cioè antichi previa la licenza del priore sottoscritta dal magistrato «*acciò non sia introdotta contrafazione et siano contati i compratori*»⁷⁶. Questa complessa dinamica faceva leva soprattutto sulla scarsa preparazione e conoscenza dei compratori e tale processo di natura speculativa costituì una delle facce della produzione veneziana, grazie all'attività di numerose botteghe disseminate tra le calli della città, le quali sopravvivevano anche attraverso l'ingente e redditizia vendita di copie e tele eseguite «alla maniera di». Come ha acutamente osservato Lionello Puppi «la realizzazione di siffatti prodotti pittorici sostitutivi non sarebbe stata possibile se non fossero esistiti una mano d'opera, un artigianato dotato di capacità esecutive tutt'altro che grossolano e, anzi altrettanto ben affinato che governato da una rimarchevole versatilità mimetica. I Liberi, i Della Vecchia, i Volpato e giù fino ai Guardi e pochi altri di cui ci sono noti i nomi nonché l'ostinata dedizione alla contraffazione rappresentano la punta emergente connotata e riconosciuta di un *iceberg*, la cui massa sommersa dobbiamo ritenere costituita da numerosi piccoli maestri operosi nell'anonimato, ma le cui generalità, nel momento in cui sono confidate ai registri di immatricolazione della Fraglia pittorica (e poi dell'Accademia) non figurano su opere originali che ci sian pervenute: e però, sono schiere di pittori che lavorano e, alcuni con eccezionali guadagni». Lo studioso concludeva infine le sue riflessioni ponendosi giustamente la domanda:

«quante opere che sogliamo classificare come *scuola di, bottega di* o, nel migliore dei casi, modi di, non potrebbero rappresentare, invece, la testimonianza concreta del paziente lavoro di *anonimi* pittori attivi a servizio di un mercato di supplezza o in funzione di un collezionismo sostenuto da modeste possibilità economiche?»⁷⁷.

A partire dalla seconda metà del Seicento la proliferazione e il commercio di dipinti cinquecenteschi di ambito veneto a Firenze costituì un vasto fenomeno costituendo una moda, mai interrotta. Le ragioni di questo successo sono certamente molteplici, ma certo uno dei motivi va individuato nella fitta trama di rapporti commerciali che i mercanti toscani erano riusciti a imbastire a vari livelli con la città lagunare, curando gli interessi economici tra la madre patria e Venezia, maneggi e affari dei quali la corte granducale era perfettamente al corrente controllando andamenti e sviluppi. Il rapporto privilegiato che i Medici stabilirono con Paolo Del Sera con la conseguente predilezione per la pittura veneziana dei vari membri della famiglia fiorentina costituì un veicolo trainante e stimolante per l'avvio di una progressiva diffusione del collezionismo di tale pittura in Toscana, intorno quale si venne formando una sorta di concorrenza collezionistica tra i sudditi della corte fatta a imitazione ed emulazione degli interessi artistici dei regnanti⁷⁸. Oltre a Del Sera, i Riccardi e i Torregiani avevano a Venezia un attivo e ben avviato banco di cambio⁷⁹ e gli interessi della corte nel reperimento di opere d'arte sarà affidato anche

alle consulenze e alla rete di amicizie dei residenti toscani dimoranti stabilmente in città come Francesco Ximenes (1658-1662), il quale, oltre ad essere il referente medico, nel 1664 sarà nominato priore dell'Accademia del Disegno di Firenze⁸⁰ o Giovanni Poggi Cellesi (1662-1669). Al tempo del governo di Cosimo III la corte farà leva sui servigi offerti dal maestro di poste Matteo Del Teglia, dalla ditta Guasconi & Verrazzani, dal mercante Giovanni Battista Vacchini, nonché dall'amministratore finanziario medico Varisco Castelli attraverso i quali, oltre alle normali transazioni commerciali riguardanti la compravendita di oggetti di più varia entità e natura, dalle stoffe ai vetri, dalle pietre false⁸¹, ai talchi, trafficarono in dipinti e investirono denari per l'acquisto di quadri, argomenti che tratteremo estesamente nei capitoli seguenti.

Chi a Firenze agli inizi del Settecento possedeva un buon numero di dipinti segnati dagli stessi nomi prestigiosi del rinascimento veneziano era il cavaliere Alessandro Guadagni, eletto accademico del Disegno nel 1674⁸². Durante l'esposizione dei quadri nel chiostro della SS. Annunziata nel 1706 organizzata dagli accademici per l'annuale festa di San Luca, manifestazione che si svolgeva sin dal 1673, ma patrocinata in questa circostanza dal Gran Principe Ferdinando con la supervisione di Pier Antonio Gerini, per la quale fu pubblicato un catalogo a stampa⁸³, il Guadagni presentò oltre a un *Autoritratto* di Sebastiano Bombelli, alcune tele definite genericamente *Ritratti* riferiti a Jacopo Palma il vecchio, Pordenone, Tintoretto, Tiziano e Veronese, nel momento in cui Ferdinando de' Medici consentì di esporre non i dipinti di autori toscani, bensì unicamente quelli di artisti veneti: una *Madonna con bambino e San Francesco* attribuita a Giorgione [ma in realtà si

trattava Bernardino Licinio]⁸⁴, fatta comprare da Cassana, un *Ritratto di uomo con un cavallino di marmo*, personaggio forse da identificare con Cosimo Bartoli, opera assegnata al Pordenone [ma in realtà scuola



17. Bottega di Tiziano, *Ritratto di Cosimo Bartoli* (?), Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



18. Bottega del Veronese, *Trasfigurazione di Cristo*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

di Tiziano] (**Fig. 17**)⁸⁵, un *Cristo deposto di croce* del Tintoretto [bottega]⁸⁶, un *Bacchanale* di Tiziano [ma in realtà copia]⁸⁷ insieme a un *Ritratto di fanciullo* quest'ultimo appartenuto alla collezione del cardinal Leopoldo⁸⁸ e infine la *Trasfigurazione di Cristo* della bottega del Veronese (**Fig. 18**)⁸⁹.

Nella stessa rassegna erano state esposte sotto il nome di Giorgione un *Bacio di Giuda*, appartenuto alla collezione di Rodolfo Popoleschi accademico dal 1701⁹⁰ e una *Femmina con un satiro* del conte Francesco de' Bardi e fratelli, la *Giuditta e Oloferne* di Tiziano dei Gerini e tre dipinti, dal soggetto non specificato, attribuiti al Veronese di proprietà del marchese Ottavio Acciaiuoli. Nell'edizione del 1715 i Gerini esporranno ancora la *Giuditta* di Tiziano insieme all'*Annunciazione* e alla *Madonna con Santa Caterina* del Veronese⁹¹.

La rassegna fiorentina del 1706 costituì la più ampia e qualificata esposizione pubblica di opere veneziane del Cinquecento tenuta al di fuori dei territori della Repubblica. Le esposizioni tenute annualmente nella chiesa romana di San Salvatore in Lauro in occasione della festa della traslazione della Santa Casa di Loreto avevano certamente fornito un precedente illustre e un contributo incisivo in tale direzione. Se opere di artisti veneziani del Cinquecento e soprattutto del Veronese erano già da tempo collezionate dalle famiglie romane, esse avevano fatto la loro comparsa pubblica a partire dalle rassegne organizzate sin dal 1682, seppur in forma sporadica⁹². L'edizione tenutasi otto anni prima di quella fiorentina, nel 1697 costituì uno dei momenti più alti e maggiormente significativi per la notorietà dei prodotti usciti da quella scuola⁹³. In tale circostanza il principe Francesco Pio volle che dei quadri esposti «*non vi fussero se non che i suoi assoluti senza commistione alcuna*» come ricorda l'organizzatore della mostra, il pittore Giuseppe Ghezzi, aspetto che costituiva una novità senza precedenti, in quanto un' unica famiglia otteneva l' esclusiva della mostra. Per tale aspetto con una certa enfasi il Ghezzi ricordava che «*fu fatta festa sì singolare, che l'applauso universale passò ogni segno, e fu stimata impareggiabile e superiore a tutte le altre feste passate*». L'esposizione presentava una notevole selezione delle principali opere della raccolta Pio, centotrentotto pezzi, scelti tra i più importanti appartenenti alla collezione e tra questi ben trentuno riguardarono tele e tavole dei maestri del Cinquecento veneziano, Giorgione, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Bassano, la maggior parte delle quali si conservano oggi alla Pinacoteca Capitolina⁹⁴. Si trattava della più grande esposizione pubblica mai tenuta fino a quel momento di capolavori degli esponenti della scuola veneta fuori dai confini della Serenissima, opere che erano state per lo più comprate a Venezia all'inizio del secolo grazie agli interessi del cardinale Carlo Emanuele Pio attraverso il suo corrispondente e agente Giovanni Domenico Marocco.

Dell'imponente raccolta di dipinti della famiglia romana ne era ben a conoscenza la casata medicea a partire dal cardinal Leopoldo de' Medici (come testimonia la vicenda del *Ratto d'Europa* del Veronese di cui diremo), il quale doveva aver visto la collezione se non durante il suo primo soggiorno nella capitale in compagnia del fratello Mattias avvenuto

nel 1650 sicuramente nel secondo nel 1668 quando si recò a Roma per l'investitura cardinalizia⁹⁵. Stretti furono i rapporti di amicizia che intercorsero tra i Medici e la famiglia Pio se, come ricorda Filippo Baldinucci, il cardinale Leopoldo poco prima di morire il 10 novembre 1675 nel donare a numerosi cardinali e principi alcune grandi opere del Volterrano, uno dei suoi artisti preferiti, volle destinare il «*quadro di Simeone col fanciullo Gesù nelle braccia, all'eminentissimo cardinale Pio*» che è identificare con Carlo Francesco Pio, nipote di Carlo Emanuele⁹⁶. La conoscenza della collezione Pio da parte dei regnanti toscani evidenziava anche il comune interesse per la raccolta di opere dei maestri veneziani come si fosse trattato di una sorta di gara di tipo omologativo⁹⁷.

Visti tali precedenti l'esposizione romana del 1697 non dovette risultare estranea a un grande collezionista dell'arte della laguna come il Gran Principe Ferdinando. Nonostante la scuola veneta fosse molto apprezzata e ricercata dai collezionisti romani già a partire dalla fine del Cinquecento⁹⁸ sarà da Roma, oltrechè naturalmente da Venezia, che giungeranno a Firenze alla fine del secolo altre importanti e significative testimonianze figurative. Due anni prima della mostra fiorentina del 1706, il senatore fiorentino Niccolò Martelli (1634-1711) che nel 1669 aveva sposato Teresa di Carlo Gerini, aveva acquisito una piccola parte dell'enorme collezione di dipinti appartenuti al celebre mecenate e collezionista Gaspar De Haro y Guzman, marchese del Carpio e di Eliche, duca di Montorio e conte di Oriente, ambasciatore spagnolo presso la santa sede dal 1672 fino al 1683, anno in cui verrà nominato Vicerè di Napoli sino alla scomparsa avvenuta nel 1687. Figura di eccezionale livello nel panorama artistico italiano, grande collezionista, protettore e ammiratore di artisti come Diego Velázquez e Gian Lorenzo Bernini, nel Palazzo Reale di piazza di Spagna e nella sua villa situata nei pressi di Roma, il marchese aveva riunito una straordinaria raccolta di ben mille centosessantadue dipinti secondo quanto riferisce l'inventario del 1682 redatto con l'assistenza del pittore senese Giuseppe Pinacci che sarà anche al servizio dei Medici⁹⁹. Le tele annoveravano i più bei nomi della pittura italiana del Cinque e Seicento, da Tiziano a Federico Barocci, da Lorenzo Lotto a Guido Reni, da Pietro da Cortona a Luca Giordano, compreso celebri capolavori come il *Bagno di Venere* del Velázquez (Londra, National Gallery), la *Madonna del latte* del Correggio (Budapest, Szépművészeti Múzeum) o il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* del Parmigianino (Parigi, Musée du Louvre). Tra le opere giunte dalla collezione del Vicerè di Napoli nel palazzo fiorentino dei Martelli, grazie al risarcimento dei debiti contratti dal nobile spagnolo con la ragione bancaria dei fiorentini Giovanni Francesco Del Rosso e Filippo Maria Gondi che avevano sede a Napoli (di cui erano soci minoritari, i Martelli, i Gerini, gli Acciaiuoli, i Rinuccini, i Tempi, i Del Corno e gli Strozzi), a Niccolò Martelli spettarono ben trentun quadri per un valore complessivo di 1425 scudi. Tra essi comparivano un *Sileno ubriaco* attribuito a Tiziano, una *Venere* assegnata a Bonifacio (Bonifacio de' Pitati), «*tre storie di Susanna di scuola del Tintoretto*», ai quali si aggiunse il



19. Giovanni Antonio Fasolo, *Ritratto di donna seduta*, Chicago, Art Institute

Ritratto di donna seduta riferita al Veronese, l' unica opera identificata, oggi conservata all' Art Institute di Chicago, ma in realtà spettante alla mano di Giovanni Antonio Fasolo, un artista lombardo operante a Vicenza in ambito veronesiano (Fig.19)¹⁰⁰.

Tali dipinti si andavano ad affiancare ad altre opere di scuola veneziana già in possesso della famiglia come il *Ritratto di un cardinale* assegnato a Giorgione, ancor oggi conservato in casa Martelli, ma con un più attendibile ascrizione, seppur generica, alla scuola veneta del Cinquecento e un grande «*Baccanale copia di Tiziano di mano del Vanni di Siena*» segnalato nell'inventario del 1682, di cui si sono perse le tracce, ma che dovette essere stato eseguito da Raffaello Vanni durante il primo soggiorno nella città lagunare risalente al 1621-22, se non nel secondo del 1652¹⁰¹. I contatti che la famiglia fiorentina ebbe con Venezia sono del resto attestati dai rapporti di amicizia incorsi tra il padre di Niccolò, il senatore Marco Martelli

(1592-1678) che soggiornò più di una occasione nella città lagunare e Paolo Del Sera, attraverso il quale l' agente fiorentino farà giungere al cardinal Leopoldo nel 1654 alcuni disegni riferiti a Tiziano, Giorgione e Francesco Bassano¹⁰².

¹ Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, p. 346.

² Lettera da Livorno, 15 gennaio 1700, Appendice doc. II, 61: « [...] e quando non mi soddisfaccia ho qui in Firenze chi lo piglierà».

³ Fantoni 1994, p. 13.

⁴ Rudolph 1972, p. 229.

⁵ Bocchi-Cinelli 1677, pp. 494-504. Il testo amplia e aggiorna le informazioni offerte in precedenza dal volume di Francesco Bocchi dallo stesso titolo (Firenze, 1591).

⁶ Inv. 1673: ASFi, *Gerini*, 4671, ins. 2 (Di Dedda 2008, pp. 40-51); Inv. 1673-1713: ASFi, *Gerini*, 4671, ins. 7 (Ingendaay 2007, pp. 465-468, doc. 24; Di Dedda 2008, pp. 51-54); Inv. 1733: ASFi, *Gerini*, 5080, cc. 1-49 (Ingendaay 2007, pp. 468-474, doc. 25; Di Dedda 2008, pp. 54-68). I primi studi sulla collezione Gerini si devono a Ewald 1976.

⁷ Bocchi-Cinelli 1677, p. 500. Da riconoscere nel «quadro in tela entrovi un vecchio con testa calva e barba bianca con abiti al antica senza collare di Tiziano alto b.a 2 1/3 largo 1 5/6 con ornamento intagliato e tutto dorato» (Di Dedda 2008 p. 41).

⁸ Bocchi-Cinelli 1677, p. 497 ; Inv. 1673: «Un quadro in tela a olio b.a 2 5/9 largo b 2 1/4 entrovi una Giuditta e la testa di Oloferne e un moro del Tiziano e ornam.to liscio e tutto dorato» (Di Dedda 2008, p. 42).

⁹ Bocchi-Cinelli 1677, p. 499; Inv. 1673: «Un quadro di tela alto b.a 1 2/3 largo b.a 1 entrovi una Femmina con maniche aperte collana al collo corona in mano, e scollatura, di mano di Tiziano ed ornamento intagliato e tutto dorato» (Di Dedda 2008.,p. 41), *id.* inv. 1713 (Ingendaay 2007, p. 466; Di Dedda 2008 p. 52).

¹⁰ Bocchi-Cinelli 1677, p. 497, p. 499; da identificare nel «quadro in tela a olio entrovi un frate con libro aperto in mano del Tintoretto alto b.a 2 largo 1 1/2 con ornamento tutto dorato e intagliato» (Di Dedda 2008, p. 41); inv. 1713 (Ingendaay 2007, p. 466; Di Dedda 2008, p. 52). «Un quadro di tela a olio alto b.a 2 1/20 largo b.a 1 7/5 entrovi un vecchio con barba rossa, mano del Tintoretto ed ornamento intagliato e tutto dorato» (*ibid.*, p. 42); inv. 1673-1713 (Ingendaay 2007, p. 466; Di Dedda 2008, p. 52).

¹¹ Bocchi-Cinelli 1677 p. 497; p. 499. Da identificare nelle tele citate nell'inventario del 1673 senza indicazione dell'autore: «Due quadri in tela a olio alti b.1 1/8 larghi 1 1/2 et in uno una capanna con villani fuori di d.a a sedersi con diversi animali et una gallina bianca a piedi d'uno di detti e questo di mano di [...]. Nell'altro alcuni villani si incontrano, et uno et scambiar la soma di vini con due femmine con cuccioli in mano di mano di [...] con ornamenti intagliati» (Di Dedda 2008, p. 41)

¹² Bocchi-Cinelli 1677, p. 502; Inv. 1673: «Un quadro in tela a olio alto b.a 1 2/3 largo b.a 1 9/10 entrovi un Cristo morto in volo nel panno a le Marie e Nicodemo mano del Brazzano [sic] vecchio ed ornamento liscio e tutto dorato» (Di Dedda 2008, p. 42).

¹³ Bocchi-Cinelli 1677, p. 498; Inv. 1673:«Un quadro in tela a olio al b.a 2 7/9 largo b.a 3 entrovi la Madonna che porge il bambino a S. Caterina e S. Giuseppe di mano di Paolo Veronese e ornamento tutto intagliato e dorato» (Di Dedda 2008, p. 41); inv. 1673-1713 (Ingendaay 2007, p. 459, nota 193; Di Dedda 2008, p. 53).

¹⁴ Bocchi-Cinelli 1677, p. 500; Inv. 1673: «Un quadro in tela a olio entrovi una Nonziata mano di Paolo Veronese alto b.a 1 5/9 largho b.2 ornamento intagliato e tutto dorato» (Di Dedda 2008, p. 43); Inv. 1673-1713 Ingendaay 2007, p. 459, nota 192, p. 466; Di Dedda 2008, p. 43, p. 51).

¹⁵ Bocchi-Cinelli 1677, pp. 499-500«l'altro [ritratto] è di Giorgione né men grande né men bello» ; inv. 1673: «Un quadro in tela entrovi il ritratto di una femmina vestita all'antica con collana al collo con canino e opera la mano d.a di Georgione da Castelfranco alta ba 1 3/4 larga ba 1 1/3 ornamento intagliato e tutto dorato».

¹⁶ Bocchi-Cinelli 1677, p. 498: «Santa Maria Maddalena in penitenza vestita di cilicio (grande quanto il naturale dalle cosce in su) bella a meraviglia, ma quanto bella tanto più controversa la di lei maniera, giudicandola altri di Tiziano, altri del Tintoretto, sicchè fra la varietà de' pareri non mi giova risolvere di chi ella sia: ma siasi pur di chi vuole ell'è meravigliosa, e di pregio grandissimo»; Inv. 1673-1713 (Ingendaay 2007, p. 467; Di Dedda 2008, p. 54).

¹⁷ Inv. 1673: «Un quadro di tavola a olio entrovi un Cristo su la Croce in spalla mano di Giovan Bellino, maestro di Tiziano e ornamento intagliato e dorato, alto b.a 1 0/2 largo 1 1/3» (Di Dedda 2008,p. 48) ; inv. 1673-1713 (Ingendaay 2007, p. 466; Di Dedda 2008, p. 52).

¹⁸ Inv.1673: «Un quadro di tela entrovi S. Francesco in atto d'orazione alto b.a 1 5/8 largho b.a 1 7/7 mano di Tiziano ed ornamento intagliato e tutto dorato» (Di Dedda 2008, p. 43); inv. 1673-1713 (Ingendaay 2007, p. 466; Di Dedda 2008, p. 52).

¹⁹ Inv. 1673: «Un quadro in tela entrovi una Lescore [?] in scorcio mano del Tintoretto alta b.a 7/9 largha b.a 5/6 e ornamento liscio tutto doro» (Di Dedda 2008, p. 48).

²⁰ Haskell 1960; Ingendaay 2007, p. 435.

²¹ Di Dedda 2008, p. 79, nota 56.

²² Cfr. ASFi, *Gerini*, 3927 [*Entrata e Uscita e Quaderno di cassa di Pier Antonio Gerini, 1678-1682*], c. 63 in data 3 febbraio 1679: «per porto e spese di Venezia a qui d'una cassetta di specchi, L. 13»; ASFi, *Gerini*, 3932 [*Libro di Entrate e Uscite di Francesco e Giuseppe figliuoli et eredi del marchese Carlo di Ottavio Gerini, 1673-1686*], c. 251v. in data 8 luglio 1682: «s. ventidua lire 6 valuta di una cassone di pero venuto di Venezia per Lorenzo Cecchi. A Lorenzo Cecchi procaccio s. 20; al Boncinelli legnaiolo per haver fatto le cassette e messo insieme d.o cassettone s. 2.4; per porto di d.o cassettone a casa, s. -2»; *id.* in data 22 ottobre: «s. tre lire 16.8 per spese fatte in dogana e gabella per la scatola entrovi una trina d'argento, et oro e trina nera di Venezia, s. 3- 16.8»; c. 257v., in data 20 settembre 1682: «s. 1 lire 5. 14.8 per tanti spesi in porto di cristalli da oriolj di Venezia, un libro bianco sei bicchieri, due imbuti, assettimi del girarrosto».

²³ Giovanni Cinelli (1625-1706), membro dell'Accademia fiorentina degli *Apatisti*, non fu soltanto un colto letterato, esperto bibliofilo, drammaturgo di successo, ma anche un fine intenditore d'arte, amico di pittori e in particolar modo di Cecco Bravo, Salvator Rosa, Baldassarre Franceschini, Virginio Zaballi, consulente e procacciatore di dipinti e di oggetti d'arte per facoltosi collezionisti toscani come rivela il suo carteggio con il nobile pisano Francesco Lanfreducci reso noto dallo scrivente (Paliaga 2009b, p. 220, doc. XII). Sulla sua figura cfr. Benzoni 1981; sul profilo critico come esperto d'arte, Goldberg 1988, pp. 133-150. Il Gualandi (1856, III, pp. 163-166, n. 378) pubblica una sua lettera inviata da Genova il 23 maggio 1682 ad uno sconosciuto destinatario, nella quale fornisce l'elenco dei dipinti appartenuti al cavaliere Gavotti.

²⁴ Giova ancora una volta qui ricordare, come aveva ben argomentato Luigi Spezzaferro che quando si tratta di analizzare le attribuzioni delle opere riferite negli antichi inventari a taluni artisti, specie se famosi «va fatta attenzione al fatto che questo tipo di fonte- in genere altamente veritiera- lo è soprattutto in relazione alla verità lì e allora creduta. In altri termini, mentre non è detto che siano vere le attribuzioni in esse riportate, è vero invece che in quegli inventari (e dunque in quelle collezioni), per lo più in buona fede, queste erano ritenute per vere, pur essendo in realtà di un altro autore le opere cui erano riferite. Pertanto l'indicazione di un nome è importante non perchè esso corrisponda alla cosa, quanto piuttosto perchè, essendo ritenuto la cosa, vale come indicazione di gusto, di giudizio: indicazione di una pratica critica, di un modo di pensare, di giudicare le cose, di farsene un'idea» (Spezzaferro 1995, p. 51).

²⁵ L. Borean, in Borean-Mason 2002, p. 128.

²⁶ Ingendaay 2007, pp. 435-436, p. 459, nota 192 per l'incisione dello Zocchi. Sul dipinto inglese, cfr. Pignatti 1976, I, p. 162, n. 311, fig. 673; Pignatti-Pedrocco 1991, p. 236, n. 155. Per la tela dell'Accademia di Venezia, cfr. Pignatti-Pedrocco 1991, p. 235, n. 154 con bibl. precedente.

²⁷ Per la tela degli Uffizi, cfr. Pignatti 1976, p. 111, n. 51; *Uffizi* 1979, p. 585, P1871; Pignatti-Pedrocco 1991, p. 68, n. 31. Chiarini (1988, p.101) ha fatto notare che il dipinto non appare tra le opere segnalate alla morte del cardinal Leopoldo (1675), mentre è registrato per la prima volta nell' inventario generale di Palazzo Pitti del 1687-1696 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 932, c. 54), aspetto che fa dunque ritenere il suo acquisto avvenuto durante il regno di Cosimo III.

²⁸ Penna, inchiostro e acquarello bruno, quadrettato a gessetto nero, mm. 353x428, provenienza Bardi, London, Sotheby's, 6 luglio 1982, lotto 206, reso noto da Ruggeri 1988b, p. 342, n. 18; *Id.* 2001, p. 152, D53.

²⁹ Ingendaay 2007, p. 436, fig. 18.

³⁰ *Ibid.*, p. 436, p. 459 nota 195. Sul dipinto francese (olio su tela, cm. 128x129) cfr. Marini 1968, p. 104, n. 84; Pignatti 1976, p. 196, n. A210, fig. 894; Pignatti-Pedrocco 1991, p. 332, n. 50A.

³¹ Per l'ideazione del soggetto e per le copie cfr. Pallucchini 1959-1960, pp. 58-61; *id.* 1982, n. 39; J. Habert, in *Le siècle de Titien* 1993, pp. 688-690, nn. 276-277. Sull'incisione, cfr. Pan 1992, pp. 137-138, n. 132.

³² Cfr. Wethey 1969, I, p. 95, n. 44; Ewald 1976, p. 348; J.P.M. in *Tiziano* 1990, pp. 352-353, n. 69; F. Valcanover in *Le siècle de Titien* 1993, p. 676, n. 260; Tagliaferro- Aikema 2009, p. 265.

³³ Cfr. R. Stradiotti 1985, pp. 132-133; *Eadem* in *Savoldo* 1990, pp. 146-152, nn. I.19-I.21; Mosco 1986, p. 128, n. 44; Frangi 1992, pp. 96-105, nn. 29-31. Il Ridolfi 1648 ed. 1914, pp. 271-272 ricordava esemplari in casa Averoldi a Brescia e nella residenza veneziana di madame d'Ardier ambasciatrice francese ricordando la «celebre pittura dalla quale si sono tratte molte copie». L'esemplare fiorentino (olio su tela, cm. 85x79) appartenne alla collezione Giovanelli di Venezia e fu venduto nel 1932 (cfr. Frangi 1992, p. 102, n. 30).

³⁴ Cfr. De Frutos Sastre 2004, p. 61, p. 70, nota 74. Sul dipinto e sulla sua fortuna testimoniata dalle numerose versioni citate nelle collezioni veneziane, cfr. Wethey 1969, I, pp. 143-151, Rearick 2001; Borean 2004; Mason 2008, pp. 83-85.

³⁵ Sulla dispersione della collezione, cfr. Di Dedda 2010. «*Il ritratto di una femmina vestita all'antica*» riferita a Giorgione e un altro ritratto raffigurante un ritratto d'uomo, assegnato a Tiziano saranno comprati nel 1827 dal professor Giovanni Rosini e inviati a Pisa (cfr. Ingendaay 2007, p. 465; Di Dedda 2008, p. 76; *Eadem* 2010, p. 151, p. 161). Nel 1850 i due quadri furono proposti in vendita dal Rosini alle Gallerie fiorentine, che riteneva il ritratto d'uomo di mano di Tintoretto (cfr. AGUFI, Filza LXXV. Parte I, ins. 10 [1851], lettera del 15 novembre 1850. La tela riferita a Tiziano «*rappresentante una mezza figura di donna quasi al naturale*» fu comprata nel 1826 dal sign. Ulivieri (Di Dedda 2010, p. 155). Le due scene pastorali dei Bassano furono comprate il 7 novembre 1627 dall'inglese Lord Caledon (*ibid.*, p. 156). Un altro quadro riferito al Veronese «*Ritratto d'uomo, mezzo busto al naturale*» appare nel catalogo della vendita del 1825, lotto 25 (Ingendaay 2007, p. 436), ma è probabile che entrasse nella collezione Gerini dopo gli acquisti di Carlo e Pier Antonio, in quanto potrebbe essere identificabile nel «*Ritratto d'un vecchio di Paolo Veronese alto b. 5/6 largo b. 2/3 con cornice intagliata e dorata segn. 62*» appartenuto al marchese Carlo Torregiani (1616-1684), di cui parte della collezione confluirà in quella Gerini (cfr. Ellis 2009, p. 84, n. 471). Sulla famiglia Torregiani, cfr. *Archivi dell'aristocrazia* 1989, pp. 197-212.

³⁶ Nell'inventario del 1733 compaiono dipinti di Mehus e Cassana: «*un quadro entrovi una Madonna con varij putti di mano di Livio copia del Rubens con cornice dorata alta b.a 2:18, larga*

b.a 3:7»; «Due quadri uno di *Ciro l'altro di Livio Meus con cornice intagliata, e dorata entrovi due Baccanali alti b.a 3.5 lunghi b.a 4.8*» «una cornice intagliata e dorata ad un quadro del S.re marchese Carlo di mano di Cassana alto b.a 1 3/4 larga b.a 1.9» (Di Dedda 2008, p. 60, p. 63, p. 64). Inventario di Carlo Francesco Gerini, 1733: «un quadro entrovi un ritratto d'un Pittore di mano del Cassano alto br.1 1/4 largo br. 1.2 con cornice intagliata e dorata (Ingendaay 2007, p. 475). Per l'*Adamo ed Eva* del Loth passato poi nella collezione di Vincenzo Riccardi nel 1734 cfr. Ingendaay 2007, p. 417, p. 462.

³⁷ Diaz 1976, p. 471.

³⁸ Waquet 1986, p. 64. La Fumagalli (1997, pp. 53-56) ha ricordato come Carlo de' Medici donò al Gerini numerosi pezzi della sua collezione. La familiarità fra il cardinale e il marchese dovette talora spingerli a scelte analoghe e a tale proposito la studiosa cita una lettera di Francesco Ximenes da Venezia inviata a Carlo in data 13 dicembre 1659, nella quale il corrispondente inviando il quadro di un pittore padovano ammetteva: «non sarà fresco come quello del sig.r marchese Gerini perché egli ha voluto imitar più l'antico» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5245, c. 868; id. p. 54). La lettera potrebbe costituire forse un segnale del ruolo svolto dallo Ximenes come procacciatore di dipinti oltre che per i Medici anche per i Gerini. Anche la Ingendaay (2007 pp. 409-410) ha rilevato come molte opere giunsero nella collezione Gerini più dalle donazioni fatte in vita dal cardinale Medici come nel caso del Cortona, Bilivert o *Ciro Ferri*. «Nello scambio dei doni» - ricorda Fantoni (1994, p. 14) - «il potere si rivela come una trama di rapporti intessuti dal granduca coi singoli sottoposti, rapporti che necessitano di essere continuamente irrorati di benefici materiali, favori ed attestazioni di dignità. Il dono [in questo caso i dipinti] costituisce cioè una concreta e corrente pratica di potere, un efficace strumento di controllo sociale, tramite il quale i granduchi mantengono legati e dipendenti dalla loro persona tanto i servitori domestici, quanto i dignitari di palazzo, i funzionari di Stato, i cavalieri di Santo Stefano, o i semplici 'vassalli'».

³⁹ Passerini 1858, p. 156.

⁴⁰ Lo si desume da «un inventario di tutti i quadri sì donati che comprati che si ritrovano al presente nella Ecc.ma Casa con i nomi di quelli da cui sono stati donati» risalente al 1750 reso noto da Magnanini 1980 e di cui i due dipinti citati sono preceduti dalla scritta «Della Casa di Firenze». Il *Cristo morto* riferito ai Bassano è oggi all'Accademia dei Lincei (inv. 82), la sovrapporta con l'*Adultera* alla Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini (inv. 520; Magnanini 1980, I, p. 116, n. 101; p. 101, n. 57) cfr. anche Papini 1998, pp. 30-32. Nella Galleria Corsini a Roma si conserva un dipinto di Jacopo Bassano (*l'Adorazione dei pastori*, inv. 649) proveniente dalla collezione del cardinale Lorenzo Corsini (1652-1740) poi papa con il nome di Clemente XII (cfr. V. Romani, in *Jacopo Bassano* 1993, pp. 101-103, n. 36). Il Verci (1775, p. 117) ricordava nella residenza fiorentina dei Corsini, due quadri riferiti ai Bassano, «una Vendemmia, e l'altro un cortile da campagna con molti istrumenti rurali» e così in precedenza (1758) anche Charles-Nicolas Cochin «Deux tableaux des Bassano» senza specificare i soggetti (cfr. Michel 1991, p. 236). Le opere saranno ancora ricordate da Medici (1886, n. 362, n. 400).

⁴¹ Cfr. ASFi, *Ceramelli-Papiani*, 3827: *Alberi Genealogici della famiglia Niccolini*; id., 1830, *Alberi Genealogici della famiglia Corsini*. Sulla figura di Filippo, uno dei principali committenti di Salvator Rosa, cfr. Fabbri 2007-2010.

⁴² Bocchi-Cinelli 1677, p. 408.

⁴³ *Ibid.*, pp. 490-92.

⁴⁴ Probabilmente il Cinelli si riferiva al palazzo allora residenza del cavaliere Benedetto Tempi che sarà eletto accademico del Disegno nel 1674 (cfr. Zangheri 2000, p. 314) o del senatore Ludovico (1651-1725).

⁴⁵ *idem*, p. 281-282.

⁴⁶ *idem*, p. 306.

⁴⁷ *idem*, pp. 164-165.

⁴⁸ Gualandi 1841, I p. 28.

⁴⁹ Cfr. Bottari-Ticozzi 1822-1825, II, 1825, p. 100, n. XLII.

⁵⁰ Bocchi-Cinelli 1677, p. 268. Per le notizie sulla carriera del Farinola, cfr. Freddolini 2007, p. 97 il quale rende noto l'inventario dei beni redatto alla sua morte avvenuta nel 1686 (ASFi, *Notarile Moderno. Protocolli*, 19234, cc. 26v-62v. in data 18 ottobre 1686, notaio Ventura Venturucci), nel quale compaiono un cospicuo numero di dipinti, tra i quali spiccavano i nomi di Pietro e Cesare Dandini, Simone Pignoni e i maestri del XVI secolo, compreso alcuni "Primitivi".

⁵¹ *idem*, pp. 196-199.

⁵² «Una notte in tavola di Bassano alta b.2 e 3 e larga b. 2 $\frac{3}{4}$ con cornice dorata, segn.a N. 37» (cfr. Ellis 2009, p. 83, n. 446).

⁵³ Bocchi-Cinelli 1677, p. 21, p. 369. Il Verci (1775, p. 117) così descrive il dipinto del Bassano «un quadro che rappresenta l'Amore in una bottega di un calderaio; un ragazzo a colpi di bacchetta lo scaccia fuori; e la moglie del calderaio gli si avvicina per sculacciarlo».

⁵⁴ Per le notizie sull'attività dei Riccardi a Venezia, cfr. Malanima, 1977, pp. 63-68. Per l'acquisto del Palazzo Medici e sui possedimenti della famiglia cfr. *Riccardi a Firenze* 1983 in part. pp. 152-155, nn. 12-16.

⁵⁵ Whetey [1969-1975], II, 1971, p. 205, n. L-28; Tomory 1976, p. 182, n. 217; Tagliaferro-Aikema 2009, p. 266, p. 273, nota 117.

⁵⁶ Cfr. Keutner 1959, p. 140, 151,153 [per l'inventario, pp. 151-154]; De Juliis 1981, p. 58. Secondo quest'ultimo studioso (p. 82, nota 18) la «Regina di Cipro» andrebbe identificata con la *Santa Caterina d'Alessandria* della bottega di Tiziano (Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 909) che un'antica tradizione la riteneva essere il ritratto ideale della Regina di Cipro, Caterina Cornaro, opera ricordata a partire dal 1773, supponendo una vendita ai Lorena da parte dei Riccardi (sul dipinto, cfr. G. Agostini, in *Tiziano* 1978, pp. 322-325, n. 94). In ogni caso Ridolfi (1648, ed. 1914, I, p. 153) accenna ad un ritratto della Regina di Cipro in abito vedovile eseguito dal giovane Tiziano e da cui furono tratte molte copie (cfr. Whetey [1969-1975], II, 1971, p. 196, L.9). Nelle raccolte fiorentine si conservava un *Ritratto della Regina di Cipro in abito nero* oggi in ubicazione ignota attribuito anch'esso a Tiziano appartenuto alla collezione di don Antonio de' Medici e documentato fino al 1678 (cfr. G. Agostini, in *Tiziano* 1978, pp. 88-89, n. 18).

⁵⁷ De Juliis 1981, p. 58. In ASFi, *Riccardi*, 264, cc. 2r.-41r. (in data 30 dicembre 1676); 267, cc. 176r.-219v (1677) è l'inventario redatto alla morte di Gabriello dei beni di Valfonda menzionato da De Juliis 1981, p. 83, nota 22.

⁵⁸ In esso sono registrati: «Quattro ritratti cioè Tiziano con toga impellicciata; con toga pure impellicciata il detto Bassano; Paolo Veronese, Donna al naturale con una bambina» (De

Juliis 1981, p. 66). Nel 1768 l'abate Charles-Nicolas Cochin descrivendo nel suo *Voyage pittoresque d'Italie* la collezione Riccardi menziona «quelques tetes du Tiziano», un tableau d'une femme & une fille: il paroît de Paul Veronese», l'*Arca di Noè* e la *Fucina di vulcano* del Bassano definendo quest'ultimo «tableaux est très beau»(cfr. Michel 1991, p. 237), opere che in più tardo inventario del 1806 sono assegnati a Leandro (cfr. De Juliis, cit., p. 62, p. 89, nota 69). De Juliis cita (p. 90, nota 79) l'elenco di tutti i dipinti venduti nel 1810 (ASFi, Riccardi, 278, cc. 1r-50r).

⁵⁹ Sul fenomeno del «giorgionismo» si rimanda ai pioneristici, ma ancor validi studi di Ivanoff 1956; Garas 1965.

⁶⁰ Cfr. Charini-Padovani 2003, II, p. 475, n. 774.

⁶¹ Cfr. Ruggeri 1988, p. 148; Calafati 2007, pp. 190-191. Il dipinto è stato identificato nell'inventario del 1775 con la tela «grande con cornice alla romana dorato alto braccia 3/0 e braccia 4 lungo in circa rappresentante un Bacchanale».

⁶² Boschini, *Breve istruzione per intender in qualche modo le maniere de gli Auttori veneziani*, premessa a le *Ricche miniere della pittura veneziana* in Boschini 1660, ed. 1966, p. 199, p. 718. Le tre copie del Padovanino, a cui si aggiunge una quarta tela, il *Trionfo di Teti*, invenzione del pittore eseguito «à la manière» di Tiziano, passarono prima in casa Fossati e poi nella collezione di Salvatore Orsetti prima di approdare nel 1804 all'Accademia Carrara, cfr. Savini Branca 1965, p. 256, p. 284; Rossi 1979, p. 251; *Id.* 1989, pp. 162-164, nn. 423-425; *Id.* 1989b, pp. 96-97, nn. 29-32; Pallucchini 1981, I, p. 101, Ruggeri 1988, pp. 110-111, figg. 8-11; *id.*, 1993, p. 48-55, nn. 2-5.

⁶³ Il Pallucchini ritiene che non sia improbabile che il Varotari avesse eseguito una seconda serie degli *Andrii* tizianeschi, di formato minore, una delle quali, l'*Offerta a Venere* si conserva in collezione privata veneziana (Pallucchini 1962, p. 121, fig. 135; 1981, I, p. 101). Una seconda copia degli *Andrii* era nella collezione Barbarigo di Venezia venduta nel 1850 allo zar di Russia e andata dispersa, mentre è nota una seconda versione del *Trionfo di Teti* (cfr. Ruggeri 1993, p. 50).

⁶⁴ Dei *Bacchanali* di Tiziano dovevano circolare numerose copie e repliche. In ambito fiorentino in una data imprecisata il senese Raffaello Vanni aveva tratto una copia ricordata nell'inventario della casa fiorentina di Niccolò Martelli nel 1682; nel 1688 il pittore Giuseppe Nicola Nasini, su istanza di Alessandro Guasconi, chiedeva il permesso al Granduca di copiare «i Bacchanali di Tiziano che ha l'Ecc.mo Soranze [Soranzo] in rio Marino e sono quattro pezzi compagni di quelli che sono in Spagna» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1655, in data 21 agosto 1688; Appendice doc. I, 94). Per gli esemplari Patrizi abbiamo anche per essi solo una nota documentaria, cfr. Ciampolini 2010, pp. 1040-1041, con bibl. precedente.

⁶⁵ Cfr. M. Zecchini, in *Tiziano* 1978, pp. 81-84, n. 15; F. Navarro in Chiarini-Padovani 2003, II, p. 476, n. 762). Secondo Walker (1956, p. 119, fig. 68, p. 121, nota 162) e Wethey (1969-1975, III, p. 51) la copia di Pitti andrebbe datata al Seicento e sicuramente anteriormente al 1637, data del suo ingresso a Firenze, quando l'originale di Tiziano si trovava nella collezione Aldobrandini.

⁶⁶ Sul bassanismo in generale, cfr. Rigon 1981, per lo Zampezzì, Ivanoff 1957, per il Volpato, Bordignon Favero 1994. Ridolfi (1648, ed. 1914-1924, I, p. 409) così si esprimeva a proposito della produzione di Francesco Bassano: «molte copie sue passano ancora per originali, che si faceano da' giovani, che teneva in casa», seguito poi da Baldinucci «in quel che io chiamo il secol d'oro della pittura, i tanto rinomati Bassani se ne viveano in quella lor villa dipingendo bellissimi quadri, e quegli stessi facevano copiare a ricopiare ai loro

bravissimi giovani» (Lettera a Capponi, in Barocchi 1975, p. 468).

⁶⁷ De Frutos Sastre 2004, p. 56.

⁶⁸ Pomian 1989, p. 133, p. 135.

⁶⁹ Su questi aspetti cfr. Pomian 1989, p. 134 Cecchini 2000, pp. 213-215; *Eadem* 2005, contributo quest'ultimo incentrato sull'analisi del ruolo delle botteghe, viste essenzialmente come luoghi privilegiati per la vendita di dipinti.

⁷⁰ ASFi, *Carteggio d'Artisti*, V, c. 21, lettera di Del Sera al cardinal Leopoldo in data 28 marzo 1648, pubblicata da Fileti Mazza-Bertelà 1987, I, p. 413, n. III, *cit.* da Cecchini 2000, p. 215.

⁷¹ Il vasto fenomeno ha attirato l'interesse della storiografia moderna a partire dagli studi di Pomian (1987) e Cecchini (2000) sulla produzione delle botteghe locali. Indicativa è ad esempio la tipologia dei dipinti posti in vendita nel 1656 nella bottega del pittore e mercante Michiel Pietra dove il numero di copie, seguito dai dipinti ispirati («viene da») e derivati dagli originali di Tiziano, Pordenone, i due Palma, Bordon, Bassano, Veronese, Tintoretto era superiore a tutti gli altri pezzi inventariati. Sulla collezione del Pietra, cfr. Levi 1900, pp. 19-24; Savini Branca 1965, pp. 134-140; Cecchini 2005, p. 158.

⁷² Episodio ricordato da Cecchini 2001, p. 778.

⁷³ Cfr. Bordignon Favero 1978-1979, p. 165, p. 176.

⁷⁴ Ferretti 2009, p. 190.

⁷⁵ Loh 2006.

⁷⁶ Citato da Cecchini 2005, p. 156.

⁷⁷ Puppi 2003, pp. 29-30.

⁷⁸ L'attività di mercante e le apprezzate doti di *connoisseur* di Del Sera erano ben note a Firenze anche al di fuori della ristretta cerchia medicea. Nel 1646 Leonardo Dati si era rivolto al suo concittadino a Venezia per avere notizie e informazioni sui pittori della laguna a proposito del «pensiero di continuare le vite de pittori descritte dal Vasari» in concorrenza con Filippo Baldinucci, progetto che tuttavia non vide mai la luce. Lettera di Leonardo Dati a Paolo Del Sera, in data 27 novembre 1646, in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. II, II, 110, c. 441 pubblicata in Goldberg 1988, pp. 196-197, nota 21.

⁷⁹ Del Migliore (1684, p. 567) nel ricordare la fama dei fiorentini sparsi in Europa ricordava a Venezia la presenza delle famiglie Tornaquinci, Manini, Ottobuoni e Soderini.

⁸⁰ Zangheri 2000, p. 337. Per i rapporti dei Ximenes con Venezia, cfr. Kellenbenz 2007. Sulla famiglia, cfr. *Archivi dell'aristocrazia* 1989, pp.41-56.

⁸¹ Il vasto commercio di pietre false nel corso del XVII secolo è anche dovuto alle loro utilizzazione nell'ambito della moda, nei costumi di scena per il teatro come dimostra il

pagamento «per gioie e gioielli falsi per abiti da commedia» (ASFI, *Depositaria Generale. Parte antica*, 438, c. 86).

⁸² Zangheri 2000, p. 165. Nominato più volte console dell'Accademia a partire dal 1680, nel 1707 rifiutò l'incarico per l'età, squittinato nel 1711.

⁸³ Sulle prime esposizioni pubbliche di opere d'arte a Firenze cfr. oltre a Borroni Salvadori 1974, Meloni Trkulja 1977; Haskell 1980, pp. 240-241; Buricchi 2001.

⁸⁴ Cfr. oltre nel testo, nel capitolo dedicato a Cassana.

⁸⁵ La tela (cm. 111x98) si trova oggi alla Galleria Palatina (inv. 1912, n. 389) come scuola di Tiziano, già citato nell'inventario di Palazzo Pitti 1697-1708, c. 735 [n. 327]. Circa l'identità del personaggio è stato proposto il riconoscimento con Cosimo Bartoli (1503-1572) fedelissimo di Cosimo I, di cui fu agente diplomatico a Venezia tra il 1562 e il 1572 nonché collezionista d'arte, cfr. F. Navarro, in Chiarini-Padovani 2003, II, pp. 466-467, n. 761.

⁸⁶ La tela (cm. 95x120) si trova oggi alla Galleria Palatina (inv. 1912, n. 248) come scuola di Tintoretto, già citata nell'inventario di Palazzo Pitti del 1698, c. 7v. e poi in quello del 1713 di Ferdinando, sempre con l'attribuzione a Tintoretto (Chiarini 1975, 301, pp. 72-73), cfr. A. Tartuferi, in *Jacopo Tintoretto* 1994, p. 92, n. 33; id. in Chiarini-Padovani 2003, II, p. 447, n. 739.

⁸⁷ Cfr. M. Zecchini, in *Tiziano* 1978, pp. 81-84, n. 15. Verrà inciso da Cosimo Mogalli su disegno di Francesco Petrucci nella *Raccolta di quadri di Pietro Leopoldo* 1778, tav. 15.

⁸⁸ Il dipinto doveva forse trattarsi del «puttino vestito di rosso di casa Savoia» riferito a Tiziano, oggi non rintracciato, acquistato nel 1638 a Venezia da Paolo Del Sera per Giovan Carlo de' Medici poi passato nella raccolta di Leopoldo (cfr. Mascalchi 1982, p. 52, 71; Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, I, p. 22, 43, p. 114, nota 387), tuttavia in un documento in ASFI citato da Spinelli 2007, p. 21, nota 101 si parla di ritratto di Tiziano raffigurante un «Putto di Savoia» comprato da Vittoria Della Rovere nel 1684.

⁸⁹ La tela (cm. 97x120) si trova oggi alla Galleria Palatina (inv. 1912, n. 264) come bottega di Paolo Veronese. Il dipinto sarebbe riconoscibile in una tela di questo soggetto registrata nel 1624 nella villa del Poggio Imperiale appartenente alla granduchessa Maria Maddalena d'Austria, vedova di Cosimo II (cfr. M. Chiarini, in Chiarini-Padovani 2003, II pp. 480-481, n. 782). Nel 1694 il dipinto fu trasferito a Pitti nell'appartamento di Ferdinando e inciso da Theodor Verkruijs su disegno di Carlo Sacconi come opera di Veronese (cfr. M. Zecchini, in *Tiziano* 1978, pp. 73-75, n. 12).

⁹⁰ Cfr. Zangheri 2000, p. 262.

⁹¹ Per l'esposizione dei quadri sopra citati, cfr. Borroni Salvadori 1974, pp. 67, 92, 108, 112, 128, 132, 136.

⁹² Nell'edizione del 1686 erano stati esposti una *Giuditta* attribuita a Paris Bordon e una *Presentazione al Tempio* del Tintoretto provenienti dalla collezione della Regina Cristina di Svezia insieme ad alcuni ritratti sempre ascritti al Robusti provenienti dalla collezione di Lorenzo Onofrio Colonna, due altri ritratti di Giorgione dalla raccolta di Marcello Pignatelli e dal marchese Del Monte un quadro dei Bassano; nell'edizione del 1691 una *Cena* del Veronese del cardinal Imperiali; un *Ritratto* e un *san Rocco* del signor Giuseppe Conti, solo per citare alcuni tra gli esempi di dipinti di scuola veneziana citati anche nelle edizioni successive, dove i nomi dei maestri veneti ricorrono con una certa ricorrenza, cfr.

De Marchi 1987, pp. 4-8, pp. 36-41. Sulla tendenza a collezionare opere di maestri veneti soprattutto del Veronese nella prima metà del Seicento da parte delle famiglie nobili romane quali Aldobrandini, Borghese, Ludovisi, Giustiniani, che dette impulso vigore al «neovenetismo» in voga nella capitale durante il terzo e quarto decennio del secolo, cfr. Barcham-Puglisi 2001.

⁹³ Cfr. De Marchi 1987, pp. 88-94.

⁹⁴ Alcune opere dei maestri veneziani esposte alla rassegna del 1697 compaiono nell'inventario della collezione del cardinale Carlo Emanuele Pio del 1624, reso noto da Laura Testa (1994, pp. 98-99), nella quasi totalità in quello del 1641 senza il riferimento agli autori (Cappelletti-Testa 1990, pp. 85-92) e infine del 1724 del principe Francesco Pio (*id.*, pp. 92-101; Guarino 1994, pp. 119-129). Per l'identificazione delle opere nelle sedi attuali e per la loro dispersione, cfr. Testa 1994; Guarino 1994; Masini 1994. Come ha riferito Sergio Guarino (in Guarino-Masini 2006, p. 21) non è da escludere che l'esposizione del 1697 fosse dettata da motivi commerciali finalizzati alla vendita dei pezzi: «senza voler sottovalutare il ruolo giocato da ragioni di prestigio sociale o di opportunità politica, è difficile non vedere in questa richiesta il preciso intento di sottoporre a probabili acquirenti la possibilità di una vendita, aggirando in qualche modo gli ostacoli giuridici».

⁹⁵ ASFi, *Miscellanea medicaea*, 368, parte II, cc. 893-904: «Viaggio à Roma del Sig.r Card.l Leopoldo à pigliare il cappello 1667», [c. 898]: «La mattina del 22 [marzo 1668] fu a visitare li SS.ri Donghi, Oldelscalchi, Savelli, S. Croce e Pio che fece colazione a tutti i paggi di S.E. [...]». Cfr. anche la lettera del 24 marzo inviata a Ferdinando II: «Ripigliando adesso il racconto delle mie concernenze soggiugnerò all'Altezza Vostra d'aver nei passati giorni visitato i Signori Cardinali [...] Pio, fra i quali, sì come in genere, è molteplicità di quadri antichi e moderni. Il meglio provveduto è Pio [...]» (Goldberg 1988, p. 207, nota 26; Barocchi-Bertelà 2011, I, p. 14, nota 25).

⁹⁶ Baldinucci 1681-1728, V, p. 175. Il dipinto del Volterrano è menzionato nell'inventario del 1675 steso alla morte di Leopoldo come «mandato al cardinale Pio. Un quadro in tela alto b.1 5/6, largo b.1 1/2 dipintovi il vecchio Simeone con abito sacerdotale, mezza figura, con il Bambin Giesù in braccio, er detto Simeone con occhi rivolti al cielo, senza nulla in testa, con portiera rossa, di mano di Baldassar Franceschini, detto il Volterrano» (cfr. Fileti Mazza 1997, p. 156, n. 2540).

⁹⁷ E' sintomatico constatare la presenza in entrambe le collezioni Pio e Medici di un soggetto alquanto insolito e assai raro nel panorama figurativo cinquecentesco, quello del ritratto di due cani attraverso due opere, una riferita al Veronese registrata nella collezione del cardinal Carlo Emanuele Pio del 1624: «doi cani in un ritratto del Veronese con cornice dorata in parte rustica in forma mezzana» (Testa 1994, p. 98, n. 18), in quello del 1641 senza indicazione dell'autore: «Un quadro con due cani in tela alto p.mi 2 ½ largo palmi 3 ½ con cornice indorata all'antica» (Cappelletti-Testa 1990, p. 89) e infine nell'inventario del 1741, ma questa volta con un dirottamento a favore di Tiziano: «Altro con due cani legati insieme con una corda, uno in piede e l'altro à giacere in tela, con cornice nera alto p.mi 2 ¾ largo p.mi 3 ½ di Titiano» (*id.*, p. 99). La tela passata poi nella collezione del cardinale Silvio Valenti Gonzaga e oggi in collezione privata è stata riconosciuta nell'opera con i *Due cani legati al tronco di un albero* di collezione privata (cm. 61x79,5) da Ballarin (1964, p. 55, fig. 63) come di mano di Jacopo Bassano, passata alla vendita Sotheby's, Londra 21 novembre 1962, lotto 23 proveniente dalla collezione del Duca di Bedford. Spetta a Guarino (1994, p. 104) aver ricondotto il dipinto all'originaria raccolta Pio. La seconda tela di soggetto analogo è conservata agli Uffizi (inv. 1890, n. 965, cm. 85x126), presente nella collezione del cardinal Carlo de' Medici e poi in quella di Leopoldo a partire dal 1663 ma acquistata come opera di Tiziano (cfr. G. Chiarini, in *Tiziano* 1978, pp. 172-175, n. 46; Barocchi Bertelà 2007, p. 115, nota 401) e ricondotta anch'essa alla mano di Jacopo Bassano (cfr. Ballarin 1964, pp. 62-67; M. A. Avagnina, in *Brown-Marini* 1992, pp. 66-68, n. 26, con bibliografia precedente).

⁹⁸ Sui favori e la predilezione dei collezionisti romani seicenteschi in particolare Alessandro Farnese, Matteo Contarelli, Michele Bonelli, Paolo Emilio Sfondrati, Gio. Giorgio Cesarini, Francesco Maria del Monte nei confronti della pittura veneta cinquecentesca, cfr. Wazbinsky 1994, I, pp. 182-184; Barchem-Puglisi 2001.

⁹⁹ Cfr. Burke-Cherry 1997, I, pp. 726-786 [nn. 1-1162]. Sull'attività svolta dal Pinacci per i Medici, cfr. più avanti.

¹⁰⁰ Sull'acquisizione da parte dei Martelli delle opere della collezione del marchese del Carpio compreso i dipinti veneziani, cfr. Civai 1990, pp. 62-64; *Eadem*, 1990b; L. De Frutos Sastre 2003-2004, pp. 64-68, *Eadem* 2009, pp. 693-699. Sul dipinto, cfr. Pignatti 1976, I, p. 175, A48.

¹⁰¹ Civai 1990, p. 60, p. 64. L'opera è ricordata anche da Baldinucci (1681-1728, IV, p. 539-540) ma egli confonde l'autore, assegnandola al fiorentino Giovanni Battista Vanni, cfr. Ciampolini 2010, p. 265.

¹⁰² Lettera di Paolo del Sera al cardinal Leopoldo, 28 marzo 1654, in Fileti Mazza 1987, I, p. 38, p. 358: «*Ho messo insieme alcuni pochi disegni, quale mando a Vostra Altezza Serenissima in una cassetta con l'occasione del ritorno costà del signor senatore Marco Martelli, supplicando Vostra Altezza a perdonarmi se sono pochi [...]*»; *id.* II, p. 466, nota 6. Per l'interesse di Marco Martelli per l'arte veneziana, cfr. Civai 1990b, p. 285.

Tabella I. *Dipinti di scuola veneta del XVI secolo nelle collezioni fiorentine della seconda metà XVII secolo*

[da Cinelli 1677]

PROPRIETARI	DIPINTI
Del Rosso Andrea e Lorenzo	
Anonimo	<i>Veduta di piazza San Marco e il Bucintoro</i> [p. 164]
Tiziano	<i>Ritratto di una veneziana</i> [p. 164]
Farinola Valentino	
Palma il giovane	<i>Ecce Homo</i> [p. 268]

Gerini	
Bassano	<i>Scena di campagna</i> [p. 497] <i>Scena di campagna</i> [p. 499] <i>Deposizione di Cristo</i> [p. 502]
Giorgione	<i>Ritratto</i> [idem]
Tintoretto	<i>Ritratto</i> [idem]
Tiziano	<i>Ritratti</i> [p. 497] <i>Giuditta e Oloferne</i> [idem] <i>Santa Maria maddalena</i> [p. 498] <i>Ritratto di una femmina</i> [p. 499]
Veronese	<i>Vergine con Gesù bambino, S. Caterina e S. Giuseppe</i> [p. 498] <i>Annunziata</i> [p. 5]
Giugni Ottavio Maria	
Bassano	<i>Quattro stagioni</i> [p. 491] <i>Santa Maria Maddalena</i> [idem]
Giorgione	<i>Due teste</i> [p. 491]
Padovanino (da Tiziano)	<i>Baccanale</i> [p. 490]
Tintoretto	<i>Giobbe</i> [p. 491]
Tiziano	<i>Adone e Venere</i> [p. 492]
Guasconi Giovacchino	
Della Vecchia	<i>S. Girolamo</i> [p. 183]
Padovanino	<i>Vergine, Ritratti, Venere, Adone, Danae, Leda</i> [idem]
Palma il vecchio	<i>Madonnina</i> [p. 184]
Tintoretto	<i>Susanna al bagno</i> [pp. 183-184]
Veronese	<i>Madonna, S. Giuseppe e Gesù</i> [p. 184]

Mozzi Giulio	
Bassano	<i>Arca di Noè</i> [p. 279]
Niccolini Giovanni	
Tiziano	<i>Ritratto</i> [p. 408]
Pazzi Luigi	
Bassano	<i>Arca di Noè</i> [p. 369]
Riccardi	
Bassano	<i>Bottega del Calderaio</i> [p. 21]
Tiziano	<i>Una delle Quattro stagioni</i> [idem] <i>Ritratto di Alfonso de' Pazzi</i> [p. 369]
Tempi	
Bassano	<i>Cena di Cristo</i> [p. 282]
Tintoretto	<i>Favola di Atteone</i> [p. 281]
Tiziano	<i>Ritratto di Francesco Carosi</i> [idem]
Veronese	<i>Madonna con S. Caterina, Francesco, Giuseppe, San Giovanni Battista</i> [idem]
Torrigiani Carlo	
Giorgione	<i>Sibilla</i> [p. 196]
Tiziano	<i>Ritratto di vedova col manto</i> [idem] <i>Ritratto di femmina</i> [idem] <i>Deposizione di Cristo</i> [p. 197] <i>Due Ritratti</i> [p. 198]
Vasari Giorgio	
Veronese	<i>Natività</i> [p. 306]

«Sei tu forse perito professore o ingegnoso dilettante?»
Filippo Baldinucci, 1681

Per comprendere la consistenza e l'entità del collezionismo dei dipinti di scuola veneziana del Cinquecento conservati nelle dimore private dei cortigiani fiorentini alla fine del Seicento, dobbiamo affidarci essenzialmente al testo del Cinelli che costituisce una fonte di primaria importanza. Se i quadri acquisiti dai Medici ancor oggi conservati in buon numero nella Galleria degli Uffizi e nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti, sui quali sussistono adeguate informazioni documentarie, ci consentono di comprendere quale fossero state le doti e le capacità attributive di chi aveva fatto comprare quelle opere, non altrettanto si può dire per il collezionismo privato, la cui dispersione delle antiche quadrerie, avvenuto a partire dalla fine del Settecento per poi proseguire in maniera quasi sistematica nel secolo successivo, ha reso impossibile rintracciare - tranne casi eccezionali come la quadreria Martelli o Gerini - le opere citate e di conseguenza comprenderne il valore. In sostanza non si è ancora in grado di stabilire proprio a causa di tale irreperibilità quali e quanti dipinti fossero stati acquistati dai cortigiani medicei e in che misura essi potevano trattarsi di opere autografe, di bottega, copie se non addirittura dei «falsi»¹. L'assenza di una documentazione specifica che determini il momento esatto in cui quei dipinti entrarono a far parte delle quadrerie e da chi furono comprati e a quale prezzo non consente inoltre di risalire agli artefici di tali opere e più in generale ai centri di produzione che avevano sede a Venezia. L'attendibilità attributiva delle opere ricordate dal Cinelli e da chi furono formulate rimane perciò ancora un problema aperto, da colmare con auspicabili ricerche future. In ogni caso non va dimenticata la complessità del problema derivato dal fatto che, come è stato già accertato, le botteghe veneziane del Cinquecento erano caratterizzate da una massiccia produzione di repliche con o senza varianti delle opere autografe². Quelle opere nate a scopi didattici ed educativi per la formazione e l'apprendimento artistico di giovani allievi, e dunque circoscritte e limitate all'interno degli *atelier* che le avevano in quel momento prodotte, si riversarono il più delle volte sul mercato seicentesco generando una quantità impressionante di tele e tavole poste in vendita che mise a dura prova le capacità interpretative e valutative dei pittori-periti costringendoli a mettere in campo tutto il loro sapere acquisito e il bagaglio di conoscenze personali. Già nel Cinquecento apprendisti e aiuti si specializzarono nella riproduzione di opere alla 'maniera' del maestro, raggiungendo esiti qualitativi e di omologazione stilistica così elevati che se oggi sono di più facile decifrazione, non lo erano invece all'epoca, essendo tali prodotti confusi con le prove autografe data l'inevitabile incapacità e scarsa

dimestichezza con la pratica filologica, scienza assai moderna. Tali limiti erano tuttavia giustificabili, se consideriamo che la produzione delle grandi botteghe cinquecentesche come quella di Tiziano, di Veronese o di Tintoretto erano il frutto di un lavoro composto da un *teamwork* ben coeso e organizzato per cui già all'epoca non era per niente facile distinguere la mano del maestro da quella dei collaboratori.

Gli studi sulle raccolte artistiche veneziane del Seicento, le indagini sui meccanismi legati alla vendita dei quadri e la contrattazione che ne derivava in relazione ai prezzi di mercato o il ruolo svolto in questo complesso e articolato panorama dai vari protagonisti e figure sociali coinvolti a vario titolo nel commercio d'arte, hanno conosciuto in questi ultimi anni notevoli progressi che hanno consentito di comprendere in profondità un fenomeno di grandi proporzioni legato alla diffusione del collezionismo europeo nell'epoca pre-industriale³. Alla fine del Seicento Venezia era ormai da tempo un importante centro per lo smercio di opere d'arte e a paragone di altre città italiane, in *primis* Roma, anch'essa popolata da un gran numero di sensali, mediatori, procacciatori d'affari, consulenti, informatori, mercanti d'arte e rigattieri, tutti impegnati alla ricerca di oggetti preziosi e rari. Paragonabilmente con quanto possiamo riscontrare in altre città italiane anche «i quadri che circolano nel mercato veneziano sono molti e di diverso tipo, tanto che non è possibile distinguere chiaramente singoli sottomercati: si possono intrecciare il fitto mercato di seconda mano, i quadri ordinari di poco valore, le opere degli artisti rinomati del secolo precedente, il mercato delle copie e degli originali, i quadri eseguiti da artisti contemporanei e le opere decorative pronte, tutte nelle stesse botteghe»⁴.

Se le opere circolanti a Venezia facevano parte di un vasto commercio internazionale, frutto di un intenso collezionismo a pieno regime diffuso a vari livelli presso le classi sociali, all'interno di esso contrastante e conflittuale sarà il giudizio sull'autografia e l'originalità di un pezzo antico rispetto all'imitazione o perfino alla contraffazione.

Nel secolo in cui grazie al progressivo affermarsi del collezionismo artistico di cui il medico Giulio Mancini agli inizi del secolo aveva spiegato taluni meccanismi sottesi alla compravendita dei quadri⁵, la questione su chi doveva esprimere pareri circa l'attendibilità attributiva appariva di grande attualità, in considerazione del fatto che a quelle altezze cronologiche arduo era stabilire con certezza chi fossero gli autori delle tele riferite a un passato anche non troppo remoto, distinguendo la mano del maestro da quella degli allievi, le copie dalle repliche. Nel Seicento, alle origini della scienza del conoscitore, si assiste ai tentativi di individuare criteri validi e metodi infallibili di identificazione delle copie, ma soprattutto il dibattito si concentrerà su chi avesse i requisiti necessari per potere stimare adeguatamente l'opera d'arte. E' noto come Filippo Baldinucci, chiamato al servizio del cardinal Leopoldo intorno al 1665 per ordinare la collezione *in fieri* degli autoritratti dei pittori e la sterminata raccolta di disegni, avesse fornito il proprio parere su su chi possedeva le competenze per valutare correttamente l'autografia delle opere, se «il

Perito Professore dell'Arte» o «il dilettante ingegnoso», conferendo al «*perito solamente, cioè colui che per lungo tempo ha camminato per le difficoltà di quella, che ha vedute opere d'Artefici di prima riga, possa darne un retto, e sincero giudizio*»⁶. Il biografo fiorentino aveva toccato uno dei punti nevralgici su cui si fondava l'intero commercio artistico ed è noto come intorno alla *querelle* nata sui requisiti e le capacità attributive che vide contrapposti i pittori-professori da una parte e gli intenditori-dilettanti dall'altra, protagonisti entrambi teorici e pratici della nascente *connoisseurship* in Italia e della figura dell'esperto, si aprirà come è noto nel corso del Settecento una forte e accesa disputa di cui si faranno promotori numerosi intendenti d'arte. Il veneto Pietro Guarienti (1700c.-1765) nella premessa all'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi (1753), il bolognese Luigi Crespi (1708-1779) nelle lettere inviate al suo mecenate e amico, l'abate Giovanni Bottari, Giampiero Zanotti (1674-1765) nella *Storia dell'Accademia Clementina* (1739), ma soprattutto il conte bergamasco Giacomo Carrara (1714-1796) autore nel 1768 di una lettera-dissertazione dal titolo «*Parere intorno alla difficoltà di distinguere le copie da quadri originali*» (che costituisce uno dei primi tentativi epistemologici di formulare in maniera «scientifica» i criteri per la distinzione delle opere autografe dalle copie, «*materia forse in questo genere la più difficile a trattarsi*» come la definisce lo stesso Carrara), affronteranno temi sul cui terreno si cimentavano, si confrontavano e si scontravano da lungo tempo le abilità dei pittori-professori contro quelle dei dilettanti-intenditori⁷. Un dibattito che a quelle date era divenuto ormai un confronto intellettuale di interesse e di dominio europeo, di cui un assoluto protagonista era stato l'inglese Johann Richardson che nel suo *Essay on the whole art of criticism* edito nel 1719 nel delineare la fisionomia del *connoisseur* aveva dedicato un capitolo dal titolo «*What is an original or a copy*».

Se per l'accademico Zanotti due erano le qualità necessarie per «*decidere intorno a quadri e disegni*», possedere cioè «*sommo sapere*» e «*somma pratica*», concetti che riprendevano i pensieri baldinucciani, ancora nel Settecento il ruolo di giudicare correttamente gli autori dei dipinti spettava almeno in Italia ai pittori-professori poiché come ricorderà il Guarienti e lo Zanotti essi «*posseggono scienza vera dell'arte loro*» e sono i più adatti:

«*a giudicare dell'opere de'nostri antichi maestri, e siccome è infallibile che gli eccellenti pittori della scuola di Roma, e di quella di Vinegia per esempio, meglio che noi faremo, conosceranno le opere di Raffaello, e di Giulio, e quelle di Tiziano, e di Paolo*»⁸.

Il perito esperto, il pittore consumato e particolarmente ferrato sulle opere degli artisti della propria regione, diventa il personaggio che, grazie alla sua lunga esperienza e prassi cognitiva fatta di «filologia visiva» esercitata a fini professionali, unita alla conoscenza degli aspetti tecnico-pittorici, la cosiddetta «materia», è in grado di conferire giudizi autorevoli, elevandosi a giudice imparziale, contrariamente dalla pretesa di molti mercanti e sensali forniti di scarsa preparazione e soprattutto di pochi scrupoli. Per giudicare correttamente la paternità di un quadro erano necessarie doti di competenza,

preparazione, abilità, ma anche di onestà e come affermerà alla fine del Settecento, Giuseppe Pelli Bencivenni tali requisiti non tutti li avevano. Di fronte alle asserzioni di un ricco nobiluomo che pretendeva di possedere quadri di importanti autori, il Direttore della Regia Galleria degli Uffizi così rispondeva:

«Egli le stima moltissimo, e battezza con facilità lasciandosi regolare da persone che non hanno interesse di dire il vero. In materia di quadri o bisogna soddisfare l'occhio, o avere delle prove autentiche della verità dei pezzi. Chi vuol comprare il bello si attiene al primo partito, chi ama di studiare la storia delle belle arti, segue in secondo»⁹.

Non tutti i pittori erano abili periti come già aveva affermato, con una sottile vena polemica nei loro confronti, Paolo Del Sera in una lettera a Leopoldo del 28 dicembre 1658¹⁰. Anticipando i giudizi baldinucciani Del Sera si allineava tra le file di coloro i quali ritenevano che solo chi possedeva l'esperienza e una lunga pratica esercitata direttamente sui dipinti fosse in grado di fornire giudizi attributivi degni di fede e non perché tali opinioni erano espresse da particolari figure istituzionali fossero stati pittori di professione oppure dilettanti.

Una testimonianza sui «meccanismi visivi» con i quali verso la fine del Seicento venivano valutati i dipinti antichi e incentrato in questo caso sul dibattito relativo all'autografia di un'opera veneta del Cinquecento è fornita da una lettera inviata da Livio Mehus a Ciro Ferri da Firenze il 24 aprile 1672¹¹, nella quale il pittore di origine fiamminga chiedeva pareri su un quadro raffigurante *l'Adultera* premettendo che:

«l'occhio mio non è così acuto che sappia distinguere se è originale, ovvero copia, sebbene da molti sarà giudicato originale, per lo strapazzo del pennello che vi si scorge; ma da più sottili investigatori, o (come si suol dire) più stitici, porterà sospetto di copia, per qualche durezza che si scorge in alcune teste, ed altre cose».

Significativa è l'articolazione con la quale il Mehus sviluppa il suo pensiero attributivo, che costituisce una chiave di lettura per comprendere i modi di vedere e di valutare un dipinto antico da parte di un abile perito del tardo Seicento, come lo era il fiammingo alla corte fiorentina. Smontato dalla parete il quadro e visto da vicino «a un lume che si sarebbe scorto gli occhi alle pulci», egli era rimasto affascinato dal «colorito di grandissima mia soddisfazione ed un'armonia di squisitissimo gusto», dipinto poi «con quella maggior facilità che possa conceder l'arte e con tale purità rappresenta il vero, che pare la verità istessa» fino a rimanerne talmente «invaghito»¹² e che se ne avesse avuto il tempo ne avrebbe volentieri eseguito una copia. Della donna in piedi egli ne ammirava la «bella attitudine»:

«con un'aria di testa, che si conosce una fisionomia d'adultera ed ingorda; e non come fanno alcuni che, rappresentando la medesima istoria, fanno la medesima fisionomia come di quelle che vanno alla morte per la troppa castità»

giudicandola pertanto originale. La «testa di un giovane che ha in capo una berretta circondata da spennacchi bianchi» «è dipinta con tanta morbidezza e facilità che altro che il maestro non la può

avere fatta». Sul disegno compositivo, in particolare: *«nella figura del Cristo che sta a sedere, ci trovo delle cose che a ogn'intendente daran più fastidio che ogn'altra cosa».* Non mancavano i riferimenti allo stato di conservazione:

«Il detto quadro sia ben conservato. In molti luoghi ha patito, ma di poca considerazione, eccettuati alcuni panni velati, ove è andato via il colore, particolarmente nel Salvatore, che la toga dal mezzo in giù è rimasa di color bello di lacca velata, ed in quella dalla cintola in su la lacca è tutta andata via, e non vi è rimasto altro che il corpo di quella tinta che solevano dare sotto la velatura; ma però non vi scorda, ne da fastidio al rimanente dell'opera ed ogni patimento che c'è, non sono se non causate dal tempo»

A termine di queste riflessioni giungeva il tribolato giudizio finale:

«Per il tutto insieme stimo che ciascheduno professore, che non totalmente sia privo del buon gusto, lo stimerà un bonissimo quadro, e si conosce benissimo che questo quadro è stato fatto nel medesimo tempo di quando fioriva la migliore scuola del colorito veneziano. E se prima al buio dubitavo del Palma Vecchio, ora al lume l'escludo affatto, e senza dubbio; poiché il tocco del pennello, ed il forte colorito pare dello Schiavone; ma, per l'altre particolarità che ci trovo, piuttosto lo giudico di Giorgione; e se non è di Giorgione, lo stimo di Tiziano»

concludendo:

«Se non sarà giudicato originale, dico che non può essere, se non stato copiato sotto i lor occhi, e che poi un de'due maestri di lor propria mano l'abbiano rivisto, e passatovi sopra col loro pennello».

Questo dunque il parere del Mehus proferito:

«con quella schiettezza che un cattolico buono direbbe al confessore. Del resto, poi, tanti capi, tante opinioni, tanti occhi, tante diversità di colori».

Non sappiamo quale opera il Mehus avesse visto e analizzato¹³, ma come ha rilevato Philip Sohm, i termini di «strapazzo» e «durezza» nell'uso del pennello assurgono qui a criteri oggettivi e tecnicamente validi per una definizione attributiva¹⁴, mentre vaghezza, il bel disegno e colorito costituivano gli assunti imprescindibili già utilizzati dall'epistolografia vasariana per riconoscere la bellezza e di conseguenza la genuinità e la qualità del pezzo. Ben diverse saranno le descrizioni dei dipinti offerti da Matteo Del Teglia alla corte fiorentina che, pur limitandosi a riferire opinioni di natura descrittiva, esaltava la qualità del pezzo attingendo a quel lessico artistico ormai comunemente adottato anche da chi non era pratico del mestiere, come nel caso di un'opera attribuita a Giorgione proposta in vendita a Cosimo¹⁵.

Il 1 febbraio 1681 nello studio romano del Ferri fece visita l'aiutante di camera del cardinale Chigi, Niccolò Simonelli, noto mercante d'arte, portando con sé un quadro *«perché dicesse s'era di mano del Parmigianino e s'era il suo ritratto».* La risposta del pittore era condizionata dal riconoscimento del pezzo grazie alla sua memoria visiva¹⁶, ed è indubbio quanto le capacità mnemoniche, allora come oggi, giocassero una funzione determinante per stabilire una corretta attribuzione, frutto di un intenso esercizio visivo condotto su

centinaia di quadri. Sempre nel febbraio dello stesso anno, il Falconieri riferiva al segretario medico Apollonio Bassetti che il Ferri aveva visto tempo prima ancora un ritratto del Parmigianino giovane, «*ma il ricordarsi dove, tra un'infinità di quadri che vidde in Lombardia, se gli rende difficile*»¹⁷, mentre un'altra lettera inviata sempre da Roma dal pittore a Cosimo III il 20 marzo 1681 ci informa del suo giudizio circa un ritratto di scuola veneta attribuito ai Bassano donato al Granduca dal Principe Pamphilj e che il Ferri riconobbe essere di mano di Jacopo¹⁸. Questione fondamentale era in questo caso che il dipinto, così come tutti gli autoritratti che i Medici stavano raccogliendo da tutta Italia e dall'estero, raffigurasse effettivamente la persona dichiarata. Interessante è la lettera di risposta del Granduca, il quale dopo essersi evidentemente consultato con i «virtuosi» di corte, espone giudizi qualitativi sul dipinto che, sebbene possano essere scaturiti da scambi di opinioni intercorsi con i suoi pittori, mostrano una spiccata sensibilità e non un comune senso estetico.

Nessuno dei protagonisti possedeva il dono della verità in un settore impervio e difficile come quello dell'attribuzionismo, labile terreno indagatore che ancor oggi costituisce un campo minato per gli storici dell'arte e un serio banco di prova che pone sotto esame conoscenze e preparazione acquisite. Nell'ambito di questa difficile disciplina fondata sulle capacità ed esperienze individuali, ma anche sulle doti di abilità e intuito, nacquero conflitti competitivi che genereranno concorrenze e dissapori tra le varie «professioni»¹⁹. Alla richiesta di pareri partecipavano anche pittori che pur essendo abili nel riconoscere la mano di un autore del passato, utilizzavano queste loro capacità con troppa facilità, come sembra facesse il senese Giuseppe Pinacci (1642-1717), il quale oltre ad essere stato per molto tempo conservatore delle collezioni napoletane del marchese del Carpio, fu al servizio del Gran Principe Ferdinando de' Medici²⁰. Secondo Gabburri una delle doti del pittore era quella:

«di avere una perfettissima intelligenza nel conoscere gli autori delle pitture e nel restaurare i quadri perduti e questi con diversità di segreti per fare vernici e colori e altre cose necessarie ai pittori»

pur non essendo anch'egli esente da difetti²¹.

La figura di Pinacci, artista impiegato alla corte medicea²², apparteneva a quella categoria di pittori-periti, all'interno della quale si mescolavano personaggi di ogni sorta, compreso faccendieri attratti da facili guadagni come pare facesse un certo «Santino» menzionato in una lettera del principe Ferdinando a Niccolò Cassana il 22 aprile 1702 (Appendice doc. II, 75), le cui attribuzioni facevano ridere l'intera corte medicea²³. Chi proponeva i nomi degli autori dei quadri erano anche personaggi stravaganti e avventurieri, con scarsa preparazione e pochi scrupoli, che intendevano arricchirsi con il commercio di dipinti e di essi ve ne erano molti che popolavano Firenze come il pittore, Santi Rinaldi, un allievo del

Furini (sintomatico è la coincidenza con il Santino citato) detto il Tromba o del Tromba dall'attività del padre, suonatore di questo strumento, il quale, come narra Francesco Saverio Baldinucci, dopo essere stato ammesso in Galleria da Cosimo III «a copiare ritratti e quadri a suo profitto», e dopo un viaggio a Loreto e nelle Marche dove eseguì alcuni quadri d'altare, ebbe l'opportunità di ammirare alcuni dipinti in collezione privata. Convinto di aver scovato dei capolavori inviò la lista al Re Luigi XIV nella speranza che fossero comprati²⁴. Il pittore, che ebbe l'onore di essere ritratto da Mehus (effigiato su un tagliere di carne poi venduto dallo stesso Santi a un disegnatore di ricami, un certo Michelin Corsi) non fece naturalmente fortuna. La professione del «vero» perito doveva tuttavia risultare assai redditizia per molti pittori. Se Pinacci «seppe cavar tal profitto delle sue parole che poté farsi un buon capitale per vivere con molto comodo sino alla morte», il Gabbiani alla sua morte «lasciò una pingue eredità di sopra trenta mila scudi a Gaetano Gabbiani suo nipote di fratello»²⁵, frutto certo dei guadagni come artista, ma anche dagli introiti in qualità di perito.

Figure come quelle di Santino appartenevano alla categoria dei pittori dilettanti, che praticavano un mercato artistico di basso livello e che fungevano probabilmente anche da sensali. Quando Paolo Del Sera parla di «procuratori che fanno le Gallerie» si riferiva a questa particolare categoria di persone, figure importanti all'interno del commercio artistico che agivano sulla piazza locale, ai quali il proprietario della raccolta affidava il compito di curare personalmente la vendita di dipinti appartenenti alla sua collezione (così come gli ecclesiastici che agivano per conto d'istituzioni religiose, monasteri e conventi), mettere in contatto il proprietario-venditore con il potenziale acquirente, ma la cui preparazione e conoscenza storico-artistica era decisamente scarsa e di basso livello. Note sono le feroci critiche che saranno rivolte da Pietro Guarienti contro questi individui ritenuti disonesti e dannosi per il mondo artistico in quanto tendevano a spacciare per dipinti originali, opere che non lo erano o che come dirà Pelli Bencivenni «non hanno interesse a dire il vero», al solo fine di lucrare alle spalle di ignari e ingenui compratori²⁶. Si trattava di un'attività, la cui rendita economica era in ogni caso assai redditizia. Anche se non disponiamo di dati esaurienti per comprendere l'entità economica delle parcelle dei sensali, pare che alla «senseria» fosse devoluta, per consuetudine, una percentuale fissata intorno al 5% per ogni transazione andata a buon fine²⁷.

I meccanismi di approvvigionamento delle opere d'arte potevano percorrere le strade più diverse, ma rivolgersi ai sensali consentiva in ogni caso di arrivare alle antiche collezioni private che costituivano una sorta di garanzia di qualità nel momento in cui solo nelle grandi raccolte patrizie era possibile, più di ogni altro luogo, trovare dipinti di pregio e di valore. Spesso i quadri conservati nelle raccolte nobiliari di cui i proprietari che se ne volevano disfare potevano poi contare sulle citazioni presenti nei cataloghi redatti dal Ridolfi fornendone così lustro e prestigio.

A un livello più alto dei sensali agivano gli informatori come lo saranno alla fine del secolo, Matteo Del Teglia, Alessandro Guasconi o il mercante Giovanni Battista Vacchini, che sebbene operassero secondo una preparazione professionale meno dotta rispetto a quella dei pittori, fungevano da intermediari tra i sensali e i grandi collezionisti medicei. Essi erano in grado di valutare con maggior precisione le opere che venivano proposte dai sensali, ma per avere una conferma o meno delle loro opinioni attributive dovevano ricorrere al giudizio dei pittori professionisti. Il problema rimaneva per chiunque quello di stabilire se le opere in vendita fossero state autografe o meno.

Saper distinguere la copia, come pure la replica di bottega se non il falso dall'originale e poterlo motivare con cognizioni tecniche rappresentava dunque il segnale di grande perizia, maestria e bravura posseduta dall'occhio dell'esaminatore, per il quale le sue doti, riconosciute da tutti, erano alla fine apprezzate, richieste e ricercate dai collezionisti per la valutazione delle loro raccolte.

Note erano le competenze attributive di Antonio Domenico Gabbiani di cui si avvale il Gran Principe Ferdinando e di cui Gabburri traccia un breve profilo²⁸. Ancora il biografo e grande collezionista fiorentino di disegni, molti dei quali dello stesso Gabbiani, ricordava tuttavia anche le invidie di chi a Firenze criticava le sue capacità attributive, menzionando a tal proposito un episodio di cui fu protagonista lo scrittore e Accademico della Crusca, Antonio Maria Salvini riportato nelle sue *Prose fiorentine*²⁹.

Vi era un fondo di verità nelle parole del letterato poiché, secondo Francesco Saverio Baldinucci, i giudizi espressi dal Gabbiani nel valutare i dipinti antichi di proprietà privata erano per la maggior parte vaghi lasciando spesso il proprietario del quadro, oggetto dell'esame, interdetto e insoddisfatto³⁰. Le sue affermazioni non accontentavano i collezionisti, nel momento in cui egli non dichiarava esplicitamente cosa veramente pensasse dei quadri, grazie ad un atteggiamento riservato, che pare essere stato in linea con quanto tramandato dai biografici circa la modestia e la ritrosia nel farsi ritrarre, una condotta che appariva sostanzialmente diversa da quella del Mehus, i cui pareri, come abbiamo visto nel caso del dipinto dell'*Adultera*, apparivano più decisi o quanto meno più circoscritti. L' indecisione e i dubbi espressi dal Gabbiani circa il riconoscimento di un originale rivelano un comportamento coscienzioso, consapevole della grande diffusione di repliche non autografe e di copie presenti anche sulla piazza fiorentina in specie per quelle opere ritenute di gran valore come sembra fosse stato il dipinto appartenuto al collezionista rimasto anonimo. La timidezza, ma soprattutto la modestia che inducevano Gabbiani a non svelare in maniera chiara e immediata la propria opinione, anche per non mettere a disagio il proprietario, furono invece interpretate quali segnali di incapacità nel saper giudicare e questo suo diffuso atteggiamento gli procurò diverse antipatie e risentimenti nell'ambiente artistico locale, come riferisce ancora Baldinucci³¹.

Non era però dello stesso avviso il Gran Principe Ferdinando, per il quale il Gabbiani divenne uno dei principali consulenti per gli acquisti di dipinti³² e uno dei maggiori esperti della pittura cinquecentesca veneta. Ancora Baldinucci ci informa che venuto il Medici a conoscenza che in una «*Chiesa fuori di Pontremoli*» vi era conservato un bellissimo quadro di mano di Paolo Veronese, «*quanto bello, altrettanto mal tenuto e peggio ridotto, spedi a vederlo e a comprarlo il nostro Gabbiani*»³³.

Il problema del riconoscimento delle copie antiche rispetto agli originali, limitato alla sfera commerciale, così come quello delle repliche e dei falsi e che è oggi al centro di un forte interesse e intenso dibattito storiografico³⁴, era una pratica diffusissima e l'accoglimento di un'opera ritenuta originale, ma che poi si rivelava essere tutt'altro era dovuto non tanto alla cattiva coscienza o mala fede di chi la vendeva (ad essere benevoli), quanto piuttosto all'ignoranza sia del venditore che del compratore. In un episodio noto agli storici dell'arte, lo stesso Leopoldo era incorso in errore acquistando un dipinto raffigurante la *Resurrezione di Lazzaro* propostogli dal Del Sera come originale di Paolo Veronese, ma ritenuto a Firenze non autentico, opinione certo dettata dalle sue pessime condizioni conservative³⁵ e per la quale il corrispondente fiorentino fu poi incolpato di averlo venduto al Medici per una somma (duemila ducati) superiore a quella ricevuta dal conte Ludovico Widmann, proprietario della tela. Si trattavano di accuse gravi che andavano a compromettere la reputazione dell'agente fiorentino, certo «*ispirate a malizie insinuazioni di qualche malevolo*» come ebbe a dichiarare lo stesso Del Sera, il quale, di fronte a tali sospetti speculativi, ferito nell'orgoglio e nella dignità professionale, fu costretto a sua discolpa a inviare a Firenze nel 1651 un'attestazione giurata del Widmann sull'effettiva somma da lui percepita che venne autenticata da un notaio e da ben tre testimoni³⁶. Leopoldo



20. Paolo Caliari (?), *Resurrezione di Lazzaro*, Firenze, Galleria degli Uffizi

accolse le giustificazioni e comprò il dipinto che entrò nella collezione come opera del Veronese, oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 540, **Fig.20**), tela per la quale, dopo il recente restauro, la critica è propensa ad assegnarla alla fase giovanile del pittore³⁷. Widmann e Del Sera non avevano perpetuato volutamente una frode ai danni del grande collezionista poichè la tela già recava un'attribuzione al Caliari da parte di Carlo Ridolfi anteriore al 1648³⁸. Anche se Del Sera avrà modo di riscattarsi qualche anno più tardi facendo acquistare ai Medici per mille scudi un Veronese autentico, la *Sacra famiglia con San Giovannino e Santa Caterina* oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 1433), proveniente dalla stessa collezione Widmann, opera destinata al cardinale Giovanni Carlo poi passata al fratello Leopoldo³⁹, l'increscioso episodio della *Resurrezione di Lazzaro* non verrà dimenticato a Firenze rimanendone viva traccia nei decenni seguenti. A distanza di più di trent'anni dall'accaduto, Matteo Del Teglia nel proporre nell'agosto 1687 a Cosimo III, attraverso il segretario Apollonio Bassetti, l'acquisto di un'altra opera riferita ancora al Veronese, di cui non è dato di sapere il soggetto, per l'ingente somma di seimila ducati, la risposta della corte fiorentina fu di procedere con le dovute cautele ricordando l'episodio avvenuto decenni prima (Appendice doc. I, 72)⁴⁰.

Le perplessità da sempre avanzate da Firenze nei confronti della vendita di prodotti sulla piazza veneziana («che di tali manifatture costà se ne fa professione e si gabbano i pittori»), riguardavano l'autenticità delle opere a fronte dei prezzi richiesti assai alti ed era noto che, a giudizio della corte medicea, a Venezia per i dipinti di maggior pregio e fama si eseguivano copie ben fatte facendone «professione» ingannando in questo modo gli intendenti, per cui, a distanza di tempo, diventava arduo riconoscere l'originalità⁴¹. La realizzazione della copia era spesso parente della contraffazione, ma non si può però certo incolpare di atteggiamento fraudolento il collezionista veneziano Francesco Fontana che in un altro episodio alquanto noto agli storici dell'arte sperava di far passare per autentico e vendere a caro prezzo a Leopoldo un ritratto riferito a Giorgione, per poi scoprire con profondo rammarico e delusione che in realtà la preziosa opera non era altro che un *pastiche* eseguito trent'anni prima da Pietro della Vecchia su commissione del cognato Nicolas Règnier per sua diretta ammissione. Il povero Fontana era certamente ignaro degli oscuri maneggi che si erano perpetuati alle sue spalle e l'ingenuità di credere di possedere capolavori era dovuta esclusivamente all'ignoranza e naturalmente come il Fontana non pochi erano i collezionisti in Venezia, così come nel resto d'Italia, che ritenevano ingenuamente di possedere preziosi dipinti nelle proprie quadrerie. Anche lo stesso Leopoldo aveva comprato come opera di Giorgione un *Ritratto di donna* (Galleria Palatina, inv. 1912, n. 222), ma di cui oggi è la critica è propensa ad assegnarla dubitativamente alla mano di Della Vecchia (**Fig. 21**)⁴².

Le copie condotte sulle opere di artisti celebri o quelle eseguite autonomamente ispirate allo stile di altrui e dunque dipinte «alla maniera di», come faceva Della Vecchia, erano



21. Pietro Della Vecchia (?), *Ritratto di donna*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

state ideate non con l'intento di produrre un falso commerciabile come tale, ma allo scopo di entrare in una gara disinteressata mediante un'emulazione virtuosistica più che virtuosa, volta non all'inganno, ma alla riprova massima della propria abilità tecnico-mimetica: in tale cimento la capacità creativa e inventiva è assai più coinvolta che nell'esercizio della copia, perché si tratta non solo di imitare lo stile di un determinato pittore su una composizione data, ma di imitarne anche, addirittura, i principi cognitivi ed espressivi, creando una composizione nuova, originale, che sia anch'essa nello stile del pittore⁴³.

Se la produzione delle copie che poneva l'artefice in una sorta di gara emulativa con il modello e con sé stesso poteva ingannare lo sprovveduto e incolto acquirente, essendo

queste immesse sul mercato senza che fosse noto ai più l'originale da cui l'esemplare era tratto, ben diverso era il caso in cui tali dipinti venivano realizzati essendo nota l'ubicazione del pezzo autografo o presunto tale, posto in vendita. La copia così realizzata come vedremo nei capitoli successivi, costituirà una documentazione visiva il più possibile «fedele» dell'opera che si voleva comprare. Coloro che nel tardo Seicento erano incaricati di eseguire le copie dipinte così come i disegni di presentazione al fine di rendere nota la composizione originale in vista del suo acquisto saranno gli stessi pittori esperti e professionisti, sia veneziani che fiorentini, coinvolti nelle trattative di compravendita delle opere.

Difficile mestiere quello del pittore che riuniva in un'unica persona le doti di conoscitore, perito, esperto stimatore, entro la cui professione in *strictu senso* si instauravano meccanismi tendenti a valorizzare e esaltare le doti proprie dell'artista in quanto capace di imitare gli stili dei maestri del passato. Il benevolo inganno costituisce un *topos* di antica origine di cui è ricchissima l'aneddotica artistica, anche in area veneta come evidenzia l'operato di Domenico Carpinioni (1566-1658)⁴⁴, di Giovanni Battista Volpato (1633-1706), di cui diremo, di Pietro Liberi⁴⁵ e quello assai eclatante e noto di Sebastiano Ricci⁴⁶, tanto per citare alcuni tra i casi più famosi.

Si tratta di un particolare aspetto che accompagnava l'attività insita nella professione del pittore al confine tra lecito e illecito, tra la frode e l'onestà, ma anche tra il divertimento e la dimostrazione di evidenziare il proprio talento ingannando il giudizio

degli esperti⁴⁷. «La frode, non consiste tanto»- come ha ricordato Isabella Cecchini- «nell'esecuzione dell'opera in uno stile altrui, quanto nell'atteggiamento fraudolento di chi la vuol passare per autentica e vendere a prezzo maggiorato»⁴⁸.

Come hanno ricordato Rudolf e Margot Wittkower in *Born under Saturn* in un capitolo dedicato ai cosiddetti «artisti criminali», se oggi l'intenzione manifestamente fraudolenta è punibile per legge, in passato le buone imitazioni erano apprezzate non meno degli originali e le copie ben eseguite erano spesso di gran lunga collezionate, dando così lustro e prestigio all'abilità di chi le aveva prodotte⁴⁹. Come già riferiva agli inizi del Seicento Giulio Mancini la copia era a volte preferibile all'originale quando fosse ben eseguita poichè riuniva nello stesso istante due arti, quella dell'inventore e quella del copiatore⁵⁰. Fu probabilmente l'esercizio della copia del pezzo antico eseguito per affinare la tecnica pittorica del pittore-perito allo stile dell'artista, acquisendone la maniera e i tratti compositivi in funzione dell'apprendimento, cioè la copia «onesta» esente dal sospetto di falsificazione a condurlo sulla strada della «contraffazione» e come vedremo molti di essi, cioè coloro che si intendevano «*degli stili delle passate scuole*» come Pietro Della Vecchia o Niccolò Cassana furono anche «restauratori», ma non furono certo gli unici⁵¹. Il biografo fiorentino Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742) nelle *Vite de' pittori* (1739c.) ci fornisce alcune notizie sui pittori veneziani esperti di pittura antica che furono al contempo restauratori, alcuni dei quali soggiornarono per periodi più o meno brevi a Firenze, personaggi di cui non è rimasta oggi alcuna traccia della loro attività, come Giovanni Bonciani (1637-1721)⁵², Giovanni Scapini o Scapin (1655-1733)⁵³ o il padovano Giovanni Battista Gasignani⁵⁴.

Per giudicare con maggior affidabilità la qualità e il valore dei dipinti che venivano proposti per l'acquisto a Firenze, il Granduca e Ferdinando si avvalsero di un nutrito e qualificato *staff* costituito dai pittori iscritti all'Accademia del Disegno, artisti di provata esperienza, strettamente dipendenti dalla corte⁵⁵. Artisti come Antonio Franchi o Anton Domenico Gabbiani consoli e tenenti dell'Accademia li troveremo molto spesso citati nella corrispondenza con Ferdinando de' Medici inviati in ogni parte della Toscana così come nell'Italia del Nord alla ricerca di dipinti da segnalare per il loro acquisto, opere che a giudicare dai loro occhi risultavano essere degni di far parte delle collezioni medicee.

Sfruttando borse di studio concesse loro dalla corte medicea e dai nobili toscani, gli artisti fiorentini, risiedendo per lunghi periodi nella città lagunare per studiare e ammirare le opere dei maestri veneziani del Cinquecento, furono coinvolti nel commercio dei quadri agendo da informatori e periti. Sfruttando una rete capillare di conoscenze e di amicizie del Granduca e del Principe, essi agirono a vantaggio degli interessi artistici medicei non trovando paragone per continuità e presenza con altri illustri e famosi collezionisti che a Venezia erano alla ricerca di opere preziose. Nell'ambito di questa fitta e complessa attività conoscitiva, il ruolo dei pittori di fama e quelli già affermati esercitò un monopolio quasi

assoluto nel rilasciare *expertise*, decretando il valore dei dipinti e al contempo determinandone il prezzo all'interno delle dinamiche di scambio del commercio, che fu in ogni caso sempre protetto e sostenuto dalle autorità governative⁵⁶.

Anche dopo la scomparsa di Leopoldo e di Del Sera, la corte medicea continuò a disporre di un notevole e ben coeso gruppo di pittori preparati ed esperti che aggiornarono costantemente la corte sulla consistenza delle collezioni private, coadiuvando e condizionando talora le scelte dei regnanti sugli acquisti, in grado di orientare le stime secondo le condizioni di mercato, le quali sebbene non fossero regolamentate da criteri oggettivi e uniformi, erano per lo più soggette a valutazioni personali. La decisione ultima sull'acquisto spettava al Granduca o al Principe, ma dopo che questi si erano consultati con i pittori accademici di corte, anche se naturalmente i pareri non dovevano essere stati sempre unanimi⁵⁷.

In alcune circostanze si assiste alle divergenze di opinioni e discordanze tra gli informatori medicei e i pittori-periti veneziani non sempre concordi nelle attribuzioni delle opere offerte alla corte medicea come nel caso di un *Adamo ed Eva* riferito a Giulio Romano o di un altro dipinto assegnato a Tintoretto raffigurante una *Natività* che vide contrapposti Del Teglia e Niccolò Cassana che già a quel tempo si era fatto conoscere come abile perito e di cui diremo nel capitolo dedicato al corrispondente fiorentino, contrasto per il quale fu richiesto un parere da parte del Gabbiani. Di fronte al rifiuto di acquistare un autoritratto proposto da Del Teglia per le collezioni medicee raffigurante il pittore Paris Bordon, il ministro delle poste entra in polemica con gli accademici fiorentini (Appendice.doc.II, 35). Una contesa che non era certo nuova e che rimanda ai contrasti che videro contrapposti Del Sera con taluni pittori. Non troppa simpatia dovette intercorrere tra Del Sera e Livio Mehus se in una lettera inviata dal primo al cardinal Leopoldo nel maggio del 1667 egli riportava un giudizio del pittore fiammingo secondo il quale chi poteva definirsi esperto di pittura erano solamente i pittori di professione:

«[...]sapendo che la somma benignità di V.A.S. sente con pazienza ognuno e che perdonerà anco a me, se ben fra tutti gli altri sono de' più goffi e di quelli appunto che il signor Livio Meus ci chiama pittoricchi, che tal nome egli dà a persone nobili che dipingono, o sono dilettaanti di pittura, insomma chiama pittoricchi tutti quelli che voglion discorrer di tal arte e non sono di professione pittori et io ho sentito talvolta qualcuno non tanto pittorissimo, parlare tanto bene di pittura, quanto un professore e così è anco stato giudicato da pittori ben pratici»⁵⁸.

¹ Seppur riferita ad una fase cronologica più avanzata, la testimonianza di Charles-Nicholas Cochin (1758) a proposito della collezione di Giovanni Battista Borri, non menzionata da Cinelli, venduta a Londra il 29 e 30 marzo 1759, appare in qualche modo indicativa. Riferisce il viaggiatore francese che in casa Borri: «On y voyoit aussi un tableau (*demi-figures de grandeur naturelle*), que l'on ditoit du Tiziano, & qui est suspect de n'être qu'une copie: il y a cependant des bonnes choses, mais ce n'est past du beau de ce maître» (cfr. Michel 1991, p. 241).

² Cfr. Sparti 2008.

³ Dopo le pioneristiche indagini sul collezionismo veneziano condotte da Cesare Augusto Levi nel 1900 (testo che pur pubblicando numerosi inventari sono tuttavia trascritti in forma incompleta non riportando le originali fonti archivistiche) e Simona Savini Branca 1964, gli studi nel settore, allargato al commercio e al mercato delle opere d'arte a Venezia nel periodo qui esaminato, hanno registrato grandi progressi, grazie alle ricerche e ai sistematici contributi offerti da vari studiosi, tra cui si segnalano quelli imprescindibili di Krysztof Pomian 1983; 1987; 1995; di Isabella Cecchini 2000; 2001; 2005; 2006; 2007; i saggi riuniti nel volume a cura di Bernard Aikema, Rosella Lauber, Max Seidel a seguito del convegno organizzato dal Kunsthistorisches Institut di Firenze (Venezia, 21-25 settembre 2005) sul tema: *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, i volumi curati da Linda Borean e Stefania Mason (2002; 2005; 2007; 2009) a cui si sono affiancate indagini su taluni aspetti dei generi pittorici come quello specifico sulla natura morta (Paliaga 2000; Craievich 2001a). A questi vanno aggiunti gli interventi relativi alle vicende delle singole collezioni delle famiglie veneziane, tra cui si segnalano quelli di Magani sui Widmann (1989), di Borean sui Dolfin (1999) e i Correggio (2000), di Mazza per i Sagredo (1997), di Frank per i Manin (1998), di Pavanello per i Rezzonico (1998), di Mandelli (2007), solo per citare alcuni tra i più importanti, testi ai quali faremo riferimento ogni qual volta sia stata individuata una relazione con la Toscana e Firenze. Per ciò che riguarda lo studio dei prezzi e dei meccanismi della contrattazione oltre alle indagini di Cecchini si veda Sohm 2010.

⁴ Cecchini 2000, p. 204. Il termine di mercato d'arte è qui utilizzato anche nel presente studio nell'accezione impiegata di *locus*, luogo dello scambio che ha per oggetto un corrispettivo monetario e un terreno di incontro e di permuta tra la domanda e l'offerta riguardante i dipinti, intesi quali beni di lusso (cfr. Cecchini 2001, p. 757).

⁵ Su questi aspetti e sulle riflessioni del Mancini si rimanda al testo di De Benedictis-Roani 2005.

⁶ Baldinucci 1681, in Barocchi 1975, VI, p. 467. Si tratta della celebre lettera-dissertazione sulla pittura scritta dallo storiografo fiorentino a Vincenzo Capponi, luogotenente dell'Accademia del Disegno di Firenze scritta da Roma il 28 aprile 1681, pubblicata da Bottari-Ticozzi [1822-1825], 1823 II, 390-419, ristampata da Barocchi 1975, VI, pp. 461-485.

⁷ Sulla lettera-dissertazione del Carrara e sul dibattito sollevato in Italia nel Settecento intorno alla figura dell'esperto d'arte, cfr. Perini 1991, la quale (p. 174) ritiene che rispetto ai suoi predecessori e contemporanei italiani, l'intervento del Carrara costituisce «il tentativo di classificare in qualche modo sistematico il fenomeno varo e complesso delle copie, ovvero di fornirne una tipologia chiarificatrice». Sul concetto di opera originale e copia incorso tra «professori» e «dilettanti» nel Seicento, cfr. anche M. Migliorini, in Migliorini-Assini 2000, pp. 79-92.

⁸ Zanotti 1739, I, p. 293; Grassi 1956.

⁹ BNCFI, N.A. 1050, *Efemeridi*, s. II, VI, 22 marzo 1778, c. 940.

¹⁰ ASFi, *Carteggio di artisti*, V, c. 191v., cit. in Fileti Mazza 1987, I, p. XXXIII: «Per quello appartiene alla pittura io non son tanto al buio che non conosca qualcosa, ma ci sono molti di questi procuratori che fanno le Gallerie et in sustanzia mi paiono piene di strullerie, perché se v'è un quadro buono, ve ne sonno che è una vergogna il volerli spacciare per buoni. E quando mi chiamano a vedere gliele dico là schiette, schiette come sono, non volendo lodare quel che non è buono. Et appunto ieri fui nel caso con uno che restò ben bene mortificato et ha buttato via una gran mano di soldi; e questo nasce perché non sanno da per loro e, convenevoli prender consiglio de' pittori, vengono benissimo aggirati o che urtano in ignoranti, pensando loro che uno che è pittore sapia

bene questo mestiero delle pitture antiche; ci vuole bene il fondamento dell'arte, ma, nel resto, si ricerca una grandissima pratica e Piero da Cortona, che è quel grand'uomo che ognun sa, s'ingannò quando fu qua col cardinale Bichi, perché comperò una copia che veniva da Paolo Veronese per originale».

¹¹ Bottari-Ticozzi 1822, II, pp. 61-64, lettera XXV.

¹² Il termine «*invaghito*» rinvia a un pensiero espresso dal Baldinucci secondo il quale «*un pittore di buon gusto nel vedere una copia fatta per eccellenza e scorgere in essa le belle idee che vi appaiono, talvolta vi resta tanto preso, come a me anche hanno affermato valorosi maestri, ch'egli vi trova più bellezza che non v'è; onde per forza dell'affetto con che egli la riguarda, si lascia portare a crederla originale, quando ell'è copia*» (Baldinucci 1681, in Barocchi 1975, VI, p. 469).

¹³ È significativo ricordare che in occasione della celebrazione della festa di Luca per l'anno 1705 fu esposta nei chiostri della Santissima Annunziata una *Adultera* di Tiziano, di cui non è noto il proprietario (cfr. Borroni Salvadori 1975, p. 402).

¹⁴ Sohm 1991, p. 70.

¹⁵ «*Il quadro è innocentissimo, bello vago e fresco, dentro al maggior segno d'impasto, disegno perfetto, e d'espressione vivace, amorosa quanto può dirsi [...]. Insomma opera la più degna e tanto più rara, quanto dell'autore che non si trovano opere di simil grandezza [...] è opera dell'antico testamento con quattro figure al naturale, con paese, animali, et il quadro è quattro e quasi cinque di dette braccia per un verso e circa tre per l'altro poco minore dell'Alessandro di Pavolo [...]*». (App.doc. I, 48). In un'altra lettera viene specificato il soggetto del dipinto la «*storia di Giacob e Saronne [Giacobbe e Aronne]*» (*id.* 1575, c. 1148, in data 22 luglio 1684; cfr. anche Gualandi 1856, III, p. 192, n. 398 e *id.*, pp. 184-185, n. 392, lettera del 11 gennaio).

¹⁶ ASFi, *Mediceo del Principato*, 3947, in Prinz 1971, pp. 187-188, doc. 77: «*Egli rispose, che circa alla mano era sicurissimo, ch'era di quello Autore, et anche delle cose più belle, che quanto al ritratto lo credeva tale per la memoria, che aveva di averne veduto un pezzo fa un altro di minore età, al quale pareva che avesse molta somiglianza. Che poteva pigliare l'avisio di Giorgio Vasari, e confrontarlo con quello, e vedere se vi trovava similitudine. Il Simonelli disse che suo zio l'aveva sempre tenuto per tale, che avrebbe nulladimeno fatta questa diligenza di più, e non se ne seppe poi altro. Poiché poi egli [Ferri] vede superiore questo a quello di Tiziano, dice che non sa darne altra ragione, che 'l gusto, giachè l'opere di maestro così sublime, non si può fare inferiore ad un altro per difetti o scontorni, perché non vi possono essere, ma solo perché uno piaccia più dell'altro*».

¹⁷ ASFi, *Mediceo del Principato*, 3947 in Prinz 1971, p. 188, doc. 79. Sugli intensi rapporti intercorsi tra il Ferri e il Falconieri, cfr. *ibid.*, pp. 85-89.

¹⁸ Gualandi 1856, III, p. 124, lettera n. 360. Cfr. anche la lettera di Giovanni Battista Mancini al Bassetti da Roma in data 26 marzo 1681 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 3947, in Prinz 1971, p. 189, doc. 84): «*Il signor principe Panfili desideroso d'incontrare il genio di V.A mi ha fatto considerare un quadro per certificarsi se era di mano dei Bassani e se erano i di loro ritratti. Io ho riscontrato le Vite dei Pittori Veneziani le effigie dei Bassani, ed ho trovato che sono le teste di quelle che sono nel quadro, e che la pittura è di Giacomo da Bassano. Il detto sig.r Principe mi ha richiesto di portarne la presente attenzione a V.A. e codesti virtuosi lo conosceranno per tale quale io lo rapresento*». Cfr. anche la lettera in *ibid.*, p. 125, lettera n. 361 dall'Ambrogiana in data 5 aprile 1681: «*Per quanto sia autorevole e meriti ogni stima l'attestato di Lei, col quale il sig.r Principe Panfilio ha voluto accompagnare il bellissimo quadro del Bassano vecchio, mandatomi in dono, ei mi è parso affatto superfluo, perché l'opera parla sa se stesso, e con molta facondia nella sua eccellenza essendo di tanta forza, e vaghezza di colorito, ed esprimendo così al vivo le immagini che rappresenta ch'io non ho memoria d'averne veduto cosa più esquisita di così celebre Autore. S'immagini però ella in qual pregio sarò per tenerla e quanto lustro accrescerà la stanza de' Pittori [...]*». Per altre perizie del Ferri sulle opere riferite questa volta a Tiziano in data 1 settembre 1670, cfr. Barocchi-Gaetà Bertelà 2011, I, pp. 42-43.

¹⁹ Del Sera, alquanto critico sulle capacità attributive di taluni pittori, ricordava ad esempio al cardinal Leopoldo l'errore compiuto da Pietro da Cortona che non era stato in grado di riconoscere un dipinto di Paolo Veronese (ASFi, *Carteggio d' Artisti*, V, c. 185; cit. in Chiarini De Anna 1975, p. 46 e ancora in una lettera del 27 agosto 1667 faceva sapere che il Medici era rimasto «scandalizzato di questi pittori in battezzar qualche copia di Raffaello e di Michel'agnolo per originale; haverà osservato l'A.V. che io talvolta nel notare le oppinioni loro, dico: Dicono questi Pittori di mano del tale; questo lo fò, perché l'opinione mia non s'accorda con la loro, ma perché io non son' manco dei Professori, però metto la loro, e non la mia sentenza» (id., VI, c. 438, cit. in Chiarini De Anna 1975, *ibid.*).

²⁰ ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 433:«[c.14r] 20 giugno 1684. Lire settecento pagati di comando di S.A a Giuseppe Pinacci pittore sanese sta in S.Spirito per regalo fatto a Altezza sua di dua quadri di battaglie, sc. 100; [c.17v] 19 luglio 1684. A spese diverse lire novantaquattro pagati a Giulio Manni coloraio per più robe a Giuseppe Pinacci Pittore di conto di S.A come per suo conto, sc. 13.3». Per l'attività del pittore svolta per Ferdinando, cfr. Epe 1990, p. 105 e in generale sulla sua produzione, Monbeig Goguel 1994; Ciampolini 2010, II, pp. 608-618. Il pittore ebbe l'onore di vedere esposto il proprio autoritratto nella Galleria degli Uffizi (cfr. *Uffizi* 1979, p. 959, A702, inv. 2033; Ciampolini 2010, II, p.613).

²¹ Gabburri, ms. [1739c.], III, c. 28v. : «E' opinione di uomini savi e molto intelligenti nell'arte della pittura e di alcuni primari pittori che vivevano allora in Firenze, che egli battezzasse con troppa facilità e franchezza i quadri dei quali era ignoto il nome dell'autore. Io medesimo fui testimonio più volte di questa verità, non senza ammirazione e riso di bravissimi pittori che sentivano proferire nomi stravaganti con franchezza in un tratto e cavati dal suo cervello. Egli talmente imponeva che più d'uno gli credette alla cieca, onde col suo spirito seppe cavar tal profitto delle sue parole che potè farsi un buon capitale per vivere con molto comodo sino alla morte. Si è poi scoperto inoltre che le sue vernici e i suoi segreti furono cagione di gravissimo danno, invece di arrecar giovamento ai quadri, nei quali poneva con troppo ardire e per dir meglio, teneramente la mano». Sui rapporti del Pinacci con Francesco Niccolò Gabburri e Sebastiano Resta suo «collega nella scuola platonica del marchese del Carpio», cfr. le sue lettere pubblicate in Bottari-Ticozzi 1822, II, pp. 104-105, n. XLIII, pp. 120-123, n. L; Ciampolini 2010, II, *cit.*

²² Sulla sua attività pittorica fiorentina, cfr. Epe 1990, p. 105.

²³ «E' capitato qua Santino che fa di ritratti in piccolo e ha portato una mana di quadri, ch'egli li battezza per di Coreggio, Raffaello, Guido, Caracci e fra li altri una copia cattivissima di quel bel ritratto del Papa di Tiziano che lei si ricorderà aver visto nell'appartamento del Signor Cardinale e dice spropositi così grossi in genere di pittura che fa ridere tutti non intende niente io lo condussi ne i mezzanini e li proposi fare baratti e davo battizzi a i miei quadri di nomi curiosi et lui rimaneva confuso nè sapeva dire nè di si, nè di no vi si trovò a caso il Gabbiani che crepava del ridere certo che fu commedia».

²⁴ «ebbe fortuna di vedere, in luoghi pubblici e privati, diversi quadri di Tiziano, del Baroccio, de' Carracci e d'altri famosi pittori. Onde vennegli in testa di prender nota de'quadri e de' prezzi di essi, con i nomi de' loro padroni, per proporgli poi alla Maestà del Re Cristianissimo Luigi XIV di Francia, il quale aveva sentito aver volontà di ornare ed arricchire la mira mirabile villa di Fontanblò» (Baldinucci [1725-1730c.], pp. 193-201).

²⁵ Gabburri ms. [1739c.], I, c. 134r.

²⁶ Guarienti, introduzione a Orlandi 1753, s.n.p: «[...] Ma vi è ancor di peggio: una certa razza di gente poco onesta, e al guadagno anche illecito unicamente intesa, coll'onorato titolo di sensali un vergognoso commercio di quadri facendo, co' nomi più illustri, e famosi battezza quelli, che ha per mani, e le supposte sue merci accredita con ideate

relazioni, e menzogne. Or da quello indebito perniciosissimo traffico qual grave pregiudizio e disonore ne venga a' buoni ed onesti Professori, ed intendenti di questa pregiatissima Arte [...].

²⁷ In una lettera del giugno 1660 di Del Sera a Leopoldo riguardante la proposta di vendita da parte dei frati del monastero dei Servi del dipinto della *Cena in casa di Simone* di Paolo Veronese, conservato nel refettorio, avvertiva il Medici che oltre alla cifra di diecimila ducati richiesti dai monaci bisognava tener conto «della senseria che è considerevole, perché le senserie di pitture, di arazzi et statue, e cose simili si pagano a cinque per cento» (ASFi, *Carteggio d' Artisti*, V, c. 355, cit. in Chiarini De Anna 1975, pp. 50-51). Lo stesso Del Sera riferiva che il Boschini «era huomo intendente di pittura e che attende a sanserie di quadri» (lettera a Leopoldo in data 9 maggio 1671, in Procacci 1965, p. 113, lett. I; Chiarini De Anna 1975, p. 51). Sul ruolo dei sensali, mediatori e periti, cfr. Cecchini 2000, p. 221 sgg.; *id.* 2000b, p. 778 e più in generale, Cecchini 2007, in particolare pp. 148-153.

²⁸ Gabburri ms. [1739c.], III, c. 134r.: «*Che egli fosse intelligentissimo nel conoscere la materia, basta vedere la grande e celebre collezione di quadri stupendi, che per suo mezzo comprò il serenissimo Ferdinando, Gran Principe di Toscana, che sono tuttavia nel suo reale appartamento nel Palazzo de' Pitti, e basta sapere quante volte fu mandato a Roma, e per la Lombardia, per dare il suo giudizio sopra alcuni quadri di gran valore.*».

²⁹ Salvini 1735, II, p. 128; Gabburri, ms. XVIII sec., I, c. 133v. «*Mi son trovato con un cavaliere, che si stimava di buon gusto, il quale mi disse che il Gabbiani non s'intendeva delle maniere dei pittori, volendo esaltare un altro suo amico, cred'io, perché vedeva il Gabbiani, come più giudizioso, era più timido, e non tanto risoluto nel giudicare.*».

³⁰ Baldinucci [1725-1730c.], ed. 1975, pp. 83-84: «*Era però molto franco nel dar giudizio circa all'autore e qualità de' buoni quadri altrui, i quali perlopiù giudicava per copie, senza mai allegarne l'originale; o al più rispondeva: «Il quadro è buono, ma potrebbe esser copia», contuttoché fusse stato per gran tempo, da ogni gran professore, tenuto per originale: con discredito di esso e danno non ordinario del padrone. E una volta, per esempio, non richiesto del suo parere da un signore possessore d'una bella Quadreria, intorno ad un quadro molto bello e in stima grande appresso a tutti, dopo averlo veduto e riveduto, disse: «Questo quadro averebbe voglia d'essere bello, ma...!» e niente altro.*».

³¹ *Idem*, p. 84: «*Con che rendutosi alquanto odioso a professori e dilettranti, pochi vi ricorsero che non avessero per sospetto o appassionato il suo giudizio che in tali casi vi si volessero sottoporre. E questo si è l'unico difetto di cui comunemente potevasi tacciare il Gabbiani, essendosi in tutt'altro portato da uomo dabbene e onorato con tutti, gentile nelle conversazioni, e modesto a riguardato nel suo parlare.*».

³² ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 433, c. 29v: «*17 novembre 1684. A spese diverse lire centocinque pagati a Domenico Pagani per valuta di un quadro entrovì un Ritratto di mano di Monsù Giusto [Joost Sutterman] proposto dal Gabbiani,*» cfr. Spinelli 2003, p. 25, nota 3.

³³ Baldinucci [1725-1730c.], ed. 1975, p. 72. Né la chiesa, né il dipinto sono stati individuati.

³⁴ Sul fenomeno delle copie e delle repliche indagate da un punto di vista metodologico ed epistemologico esiste oggi una vasta bibliografia al quale sono stati dedicati in questi ultimi anni numerosi studi e convegni. Per brevità di sintesi e per un orientamento bibliografico, cfr. Mazzarelli 2010.

³⁵ Nel 1735 Giuseppe Magni, restauratore della Galleria toglierà «*una pessima giunta moderna fatta fare allora per accompagnare qualche altro Quadro dalla parte superiore, e che deturpava l'Originale*», cfr. Incerpi 2011, p. 53, p. 64 nota 56.

³⁶ Sulla vicenda cfr. le lettere di Del Sera a Leopoldo del 17 aprile e 22 aprile 1650, 28 e 29 luglio 1651, in ASFi, *Carteggio d'Artisti*, V, cc. 62-63, rese note da Chiarini De Anna 1975, p. 54; Goldberg 1983, pp. 67-68, pp. 281-283, note 46-47; Fileti Mazza 1987, I, pp. 381-382; Loh 2006, pp. 256-257; Barocchi-Gaeta-Bertelà 2007, p. 260, nota 875, pp. 474-676, n. 62.

³⁷ Nell' inventario della raccolta di Leopoldo del 1675, l'opera è così descritta: «un quadro in tela alto b.3 largo b.6 dipintovi la storia della resurrezione di Lazzero, di mano di Paolo Veronese, con adornamento grande tutto intagliato e dorato», cfr. Fileti Mazza 1997, n. 2076. La tela è stata ritenuta essere una copia a partire da Berenson 1958, I, p. 135; Lively 1960, p. 108 (con dubbi); Pignatti 1976, I, p. 181, n. A90; von Hadeln 1978, p. 132, n. 91; Uffizi 1979, p. 587, P1880 (come copia inizi del XVII secolo (?); Chiarini 1988, p. 101, nota 6; W.R.Rearick ha proposto il nome di Zelotti (cfr. Brugnolo Meloncelli 1992, p. 133, n. O.A.5), ma dopo il recente restauro la tela è stata riferita all'attività giovanile del pittore.

³⁸ Ridolfi 1648, I, p. 340.

³⁹ Sull'opera, cfr. Ridolfi 1648, I, p. 340; Pignatti 1976, p. 125, n. 128; Uffizi 1979, p. 585, P1870; Fileti Mazza 1987, I, p. 385; Marinelli 1988, pp. 212-215; Chiarini 1988, pp. 99-100; Pignatti-Pedrocco 1991, n. 82: *Id.* 1995, pp. 256-257, n. 154.

⁴⁰ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, cc. 1434-1435, in data 30 agosto 1687: «[...] Ora trattandosi d'una spesa di questa sorte, bisogna andar capace, che chi voglia farla, non sarà per correre a furia, né dietro alle grida, ma cercherà le sue soddisfazioni, per spendere giustamente il suo denaro, e così converrà mandare a riconoscer l'opera, perché non sarebbe il primo caso nel quale una bella copia fusse fatta passare per originale, come avvenne in questa Casa medesima al sig.r Card. Leopoldo, che per mezzo del fu sig.r Paolo Del Sera, insaccò per originale la resurrezione di Lazzaro fatta da Paolo, et è una manifestissima copia, et è da sapere, che di tali manifatture costà se ne fa professione e si gabbano i pittori, et ognuno perché le opere di maggior fama per lo più sono copiate da Maestri grandi in maniera, che col progresso del tempo, doppo che anno fatto la pelle, si dura a fatica a conoscerle, e ci vuole una gran fatica et intelligenza, con fidarsi anche poco [...]

⁴¹ «E' soprattutto la produzione delle copie» – come ha ricordato ancora Isabella Cecchini – «ad alimentare a Venezia il commercio di tele trafficate sotto un nome più antico, e più lucroso» che si tenta anche «di vendere agli stranieri in visita accompagnati tra i palazzi proprio dai pittori» (Cecchini 2000, p. 214; anche *Eadem* 2001, p. 778)

⁴² Cfr. U. e Procacci 1965, pp. 107-109; Fileti Mazza 1987, p. 10. Sull'episodio oltre ad Aikema 1990, pp. 91-92, si è soffermato Loh 2006, pp. 251-256, la quale ritiene che «Leopoldo de' Medici so enjoyed the joke that he acquired his own Della Vecchia "Giorgione" and hung it in his gallery». Sul ritratto di donna entrato nella collezione di Leopoldo come opera di Giorgione, per il quale la critica è propensa ad assegnarla a Pietro Della Vecchia, cfr. F. Navarro in Chiarini-Padovani 2003, II, p. 475, n. 774 con bibliografia precedente.

⁴³ Perini 1991, p. 181.

⁴⁴ Il Tassi (1793, I, p. 230) ricorda che Domenico Carpinioni (1566-1658) famoso a Venezia per le imitazioni di Jacopo Bassano e «ne è riuscito con istupore di tutti, perché intendendo egli molto, e possedendo un felicissimo maneggio di colori, seppe far comparire le sue copie affatto risolte, e senza un menomo stento; quindi è avvenuto, che spesse volte da più intendenti, e perfino da' medesimi professori per originali sono state giudicate». Egli riporta poi l'episodio descritto anche dallo Zanotti di un dipinto raffigurante la *Circoncisione di Gesù* di Federico Barocci

copiato da Luigi Crespi (1708-1779), ma che il senatore bolognese Ghislieri comprò come originale, inganno che fu poi svelato per diretta ammissione del pittore.

⁴⁵ Di quest'ultimo noto è l'episodio descrittoci da Gualdo Priorato [1664] in Ruggeri 1996, pp. 96-97: «Nel 1643 [Liberi] andò a Venezia, e per far saggio di sé stesso dipinse sopra una tavola vecchia una Vergine col Bambino in braccio, fingendo che fosse stata fatta molto tempo prima. Questa fu subito comprata dal cavalier Gussoni il vecchio, Senator Veneto[si trattava di Vincenzo Gussoni], il quale aveva un bellissimo studio di pitture. Questo quadro fu da tutti stimato di Guido Reno, ma della sua più bella maniera. Vedendo il Liberì che gli giovava il tener occulte le proprie opere, fece di nuovo una Madonna in tela vecchia, e la fece mettere al pubblico incanto. Fu comparata dal sig.r Gio. Donato Correggio Nobile Veneto a persuasione di diversi pittori; e questa similmente fu stimata opera del suddetto Guido Reno. Quelli che la videro rimasero stupiti che un'opera tanto bella fosse stata sì lungo tempo incognita. La fama di essa chiamò curiosi tutti quelli che si diletta vano di pittura a vederla. Vi capitò tra essi un familiare del Liberì, il quale l'avea veduto mentre la dipingea, e scoprì la gentile industria del Liberì. E quando si seppe essere stato il Liberì che l'avea fatta, i primi cominciarono a disdirsi di quanto aveano detto, effetto che porta seco l'emulazione. E tutti si ridussero che quando vedeasi alcun quadro vecchio da vendere, subito era giudicato opera del Liberì. Questi vedendo che più non gli giovava lo stare nascosto risolse d'ingannarli col cangiar maniera [...]», cfr. anche Loh 2006, p. 258.

⁴⁶ Sul Ricci che fu anche coinvolto nelle accuse di truffa che riguardarono soprattutto Niccolò Cassana a Londra, cfr. più avanti.

⁴⁷ Le capacità della contraffazione, che una volta svelato l'inganno, è fonte di stupore e di ammirazione per chi l'ha condotta è qui riassunta in un aneddoto riguardante Luca Giordano che per i risvolti curiosi è indicativo di un atteggiamento assai comune tra i pittori seicenteschi: «[...] Nel che è da notarsi che il re, additandogli [a Luca Giordano], si dolse che uno di essi di mano del Bassan vecchio non aveva compagno, onde l'accorto Luca ancor egli ne mostrò dispiacere, e perchè era ormai l'ora avanzata fu congedato dal re. Ebbe modo Luca di avere una tela vecchia, all'uso di Vinigia, e tagliatola a misura di quella del Bassano vi dipinse segretamente un pensiero tutto conforme allo stile di quell'antico e bravo pittore, e così maestrevolmente lo colorì che parve uscito dal proprio pennello del Bassano. Asciugati i colori vi diede sopra la sua mistura, la quale facetamente solea chiamare la chiochia (=sciocchezza), che era composta di foligine, fiele, ed altro bollito, con che fece apparire del tutto antica quella pittura, e con l'intelligenza del regio guardarobba la collocò vicina al quadro del Bassano, con una cornice anche simile. Quindi colta l'occasione, indusse il re a ritornare ad osservare la galleria, dove, accortosi il monarca della novità, dimandò da quale artefice quel quadro fusse stato dipinto e come colà prevenuto. Al che gli astanti non sepper per nulla rispondere, ma richiesto Luca di qual pittore parevali, disse che il quadro era stato dipinto da un umilissimo vassallo di Sua Maestà, che era egli stesso. Tutti rimasero attoniti per la maraviglia di veder quell'opera tanto simile a quella del Bassano che niun divario vi si discerneva, ed ebbe tanto piacere il re di questa pittura che, posta una mano sugli omeri di Luca, disse: "Vivas muchos annos Jordan"» (De Dominici 1742, ed. 2008, I, p. 805).

⁴⁸ Cecchini 2001, p. 778. Per la comprensione dei meccanismi relativi al vasto fenomeno dei «falsi» ampiamente diffuso anche nel Seicento, la storiografia può vantare oggi una considerevole bibliografia a cominciare dal pioneristico volume di Kurz 1948. Per brevità si rimanda agli studi di Ferretti 1981; *Id.* 2009. Ancor valide e di attualità sono le parole con le quali lo storico austriaco Otto Kurz, bibliotecario del Warburg Institute londinese, si esprimeva sulla diffusione dei falsi ai tempi moderni: «Un infinito numero di pitture» - egli scriveva - «sbuca da ogni parte, ma la loro qualità risponde ben poco al tipo richiesto. Tuttavia questi sono difetti che si possono facilmente rimediare. Ritocchi di varia specie, e soprattutto un nome famoso, assicurato dal certificato di un esperto, sono espedienti assai più facili che eseguire una vera e propria falsificazione». Non è perciò il caso di scomodare Han van Meegeren o Eric Hebborn.

⁴⁹ Wittkower 1996, p. 223.

⁵⁰ Mancini [1617-1620c.] ed. 1956, I, pp. 134-135: «alle volte avviene che la copia sia tanto ben fatta che inganni, anchorchè e chi compra sia intelligente, anzi, quello che è più, havendo la copia et l'originale, non sappia distinguere. Che in tal caso intesi il serenissimo Cosimo I di f.m. haver detto simil copie dover essere preferite all'originali per havere in sè due arti, e quella dell'inventore e quella del copiatore».

⁵¹ Gabburri, ms. [1739c.], IV, p. 2087, così definisce Della Vecchia: «Nel risarcire quadri antichi e perduti ebbe una mano giustissima, e da questi vogliono molti che fosse detto della Vecchia». Sulle tecniche di conservazione e di restauro in vigore a Venezia nel periodo qui esaminato, cfr. Muraro 1962.

⁵² Gabburri ms. [1739c.], III, c. 1312: «*Pittore e cittadino veneziano. Dopo aver studiato il disegno nell'Accademia fiorentina, passò a Venezia, dove si trattenne per lo spazio di 20 anni, specializzato nel genere delle battaglie ed ebbe una sopraffinissima cognizione delle maniere dei pittori antichi, onde era consultato sovente per riconoscere i quadri, essendo fatta una stima grandissima del di lui parere*». Il Bonciani fu sottoposto all'Accademia del Disegno di Firenze nel 1684, pagando la tassa d'iscrizione nello stesso anno e nel 1692 (cfr. Zangheri 2000, p. 41).

⁵³ *ibid.*, III, c. 1336: «*Veneziano, abitante in Padova, pittore di storie e paesi, scolare di Pietro della Vecchia, morì a Padova nel 1733 a 78 anni. Fu molto stimato non solo per le sue opere, ma altresì per conoscere le maniere diverse dei pittori antichi e per restaurare i quadri, che avessero sofferto per le ingiurie del tempo*». Giovanni Scapin fu iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani nel 1688 (cfr. Favaro 1975, p. 156).

⁵⁴ *ibid.* I, c. 190r.: «*Pittor padovano, valoroso e intelligentissimo delle maniere antiche e senza pari nell'accomodare e resarcire i quadri antichi*».

⁵⁵ Sul ruolo degli artisti medicei stipendiati e impiegati stabilmente all'interno della corte, cfr. Fumagalli 2010.

⁵⁶ In questo senso va oggi rattificato il giudizio espresso da Chiarini De Anna 1975, p. 46, secondo la quale in occasione degli acquisti, il ruolo svolto dai pittori fu di secondo piano rispetto ai sensali o agli informatori. Così il pensiero della studiosa: «chiamati in causa per la loro esperienza di maniere e autori, essi non solo ebbero poca ingerenza negli acquisti, ma restarono spesso in secondo piano, ben diversamente da quanti ormai impersonavano la nuova e sempre più apprezzata figura del 'conoscitore' non artista o, come verrà fin dal tempo del Baldinucci universalmente chiamata con definizione italiana, del 'dilettante'».

⁵⁷ Si cita ad esempio il caso di un disegno inviato da Del Sera a Leopoldo per il quale il cardinale rispondeva: «*Ho ricevuto il disegno mandatomi da V.S. e l'ho fatto vedere a tre di questi nostri pittori i più stimati, due de' quali tengono che sia di Polidoro et io a cinque sestì direi che fusse di questo, più tosto che di Pierino del Vago. Ma l'esser cavato dal basso rilievo antico rende maggiormente difficile la cognizione perfetta. Quando sia però di Pierino, le dico che è un bellissimo disegno e della sua più squisita maniera. Glielo rimetto nell'istessa forma che me l'ha inviato e l'ho fatto consegnare al procaccio che parte domattina a cotesta volta*» (ASFi, *Carteggio d' Artisti*, VI, c. 422, datato 14 ottobre 1665, in Barocchi 1975, p. 107).

⁵⁸ ASFi, *Carteggio d' Artisti*, VI, cc. 403-404, in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, pp. 865-867, da Venezia 7 maggio 1667.

I meccanismi della contrattazione e gli strumenti del commercio: disegni, schizzi, modelletti e copie di quadri

«Quando si sentirà l'inclinazione, si darà misura, macchia e prezzo»
Matteo Del Teglia, 1679

Dal 1640 fino all'estinzione della casata medicea, con l'ultimo Granduca, Gian Gastone (1737), tra Venezia e Firenze si stabilì una fitta trama di relazioni e scambi epistolari, ma soprattutto si determinò, insieme ai quadri, un flusso continuo di disegni, schizzi e modelletti di opere che durò per oltre un secolo. Tali oggetti viaggiavano attraverso un sistema postale di trasporto molto efficiente e di cui i Medici erano stati all'avanguardia in Europa. Sin dal XVI esistevano infatti specifiche istruzioni da seguire per l'apertura delle casse di imballaggio contenenti opere d'arte¹. Nell'ambito degli scambi e delle leggi di mercato, il rapporto che si instaurò tra le due città, costituisce un sintomatico ed esemplare fenomeno, tipicamente italiano, in cui oltre a essere privilegiata la trattativa privata, condotta in forma segreta, diventa una caratteristica peculiare la vendita «per corrispondenza», cioè tramite le segnalazioni epistolari attraverso reti di informatori, piuttosto che mediante la pubblicazione a stampa di cataloghi di vendita, a prezzo prefissato e trattabile, oppure all'asta, secondo quanto avveniva da tempo nelle regioni del Nord Europa e in particolare in Olanda. Il fenomeno riguardò quel tipo di contrattazione che si svolgeva lontano dal luogo dove il dipinto era stato segnalato e perciò distante dalla residenza del possibile acquirente. Per sopperire a questo «difetto di lontananza» per utilizzare una formula usata da Serenella Dolfi, il disegno o lo schizzo tratto dal dipinto posto in vendita costituì l'unico mezzo visivo attraverso il quale l'acquirente poteva prendere visione del pezzo in vendita e meditare sul suo acquisto.

Tale prassi divenne una consuetudine assai diffusa in Europa nel corso del Seicento e il fenomeno non riguardò naturalmente solo le relazioni artistiche incorse tra Venezia e Firenze, ma lo scambio interessò altri centri del mercato internazionale, tra i quali uno dei principali era Roma². I disegni illustravano composizioni di ogni genere, ma il loro utilizzo fu soprattutto rivolto alla ritrattistica e in special modo agli autoritratti dei pittori poichè l'immagine avrebbe permesso di identificare il personaggio raffigurato attraverso il confronto con eventuali stampe confermando così che si trattava veramente del pittore di cui si proponeva l'effigie. In questo contesto dei rapporti di lontananza rientravano anche episodi curiosi, del tutto svincolati dai meccanismi del commercio artistici, costituiti dall'impiego della grafica per delineare le effigi delle persone scomparse, agendo il disegno come un vero e proprio *identikit*, strumento indispensabile per il riconoscimento dell'individuo che fuggendo dal luogo dove viveva non aveva più dato tracce di sé³.

Dai tempi del cardinal Leopoldo sino a Cosimo III, un impressionante elenco di quadri sono segnalati nei carteggi tra i residenti veneziani e i toscani nei quali furono coinvolti un

elevato numero di individui specializzati nello studio della pittura, ciascuno con un proprio ruolo specifico d'informatore o di conoscitore. Nei lunghi e quasi inesauribili rapporti epistolari tra gli emissari veneziani e la corte medicea (più di seicento saranno le lettere che Del Sera scriverà a Leopoldo, mentre un numero imprecisato, ma cospicuo sono quelle scritte da Matteo Del Teglia e da Alessandro Guasconi alla corte), i contenuti delle missive seguono una pratica codificata che aveva origine dal momento del rinvenimento e della segnalazione del dipinto, di cui quasi sempre gli informatori tendono a presentarne i pregi e la rarità, esaltandone la qualità, per poi passare alla discussione sul prezzo e consigliarne l'acquisto. Il meccanismo innescato nella contrattazione che regola la negoziazione dell'opera in vendita seguiva una prassi che avviata da Del Sera e il cardinal Leopoldo diverrà una regola costante per tutto il secolo nel rapporto tra committente o acquirente che si trovava lontano dal luogo dove si conservava il pezzo desiderato: l'agente veniva a conoscenza attraverso varie vie che un privato o alcuni enti ecclesiastici avevano intenzione di alienare un certo dipinto in loro possesso e lo segnala come degno di acquisto al suo referente di cui è alle dipendenze, oppure in altri casi - ma questo avverrà soprattutto con il Gran Principe Ferdinando che sarà maggiormente coinvolto e partecipe nel commercio d'arte rispetto al padre - è il collezionista in persona a suggerirne l'acquisto all'agente stesso. Si apre dunque la discussione sul prezzo, preceduto sempre dalla descrizione della composizione, attraverso un intenso scambio epistolare al quale si uniscono quali indicazioni imprescindibili, le misure e le dimensioni dell'opera⁴.

La transazione implicava lunghe ed estenuanti trattative condotte tra il proprietario, il mediatore o il sensale e l'acquirente e molte volte chi vendeva, pur di ottenere un maggior ricavo, offriva il pezzo in questione tramite interposta persona e viceversa chi comprava tendeva a non dichiarare la propria identità per evitare una maggiorazione, visto che una volta svelata la facoltosa disponibilità economica del compratore, il venditore avrebbe potuto aumentare il prezzo dell'opera. Si creava dunque un sottile gioco al rialzo/abbassamento del prezzo, innestando il meccanismo del «mercanteggiamento» fatto di trucchi e astuzie, ma in ogni caso la contrattazione verteva su alcuni aspetti fondamentali e imprescindibili legati alla natura stessa dell'oggetto: innanzi tutto la seria disponibilità e intenzione del proprietario a vendere l'opera, secondariamente non vi dovevano essere impedimenti e divieti legislativi o di altra natura per la sua alienazione (anche se la maggior parte delle collezioni private nobiliari, come in qualsiasi altra città italiana, erano spesso soggette al sistema del *fedecommesso*, la pratica veniva spesso disattesa) e ciò valeva soprattutto per quelle opere di proprietà ecclesiastica conservate nelle chiese e nei monasteri della Repubblica, sulle quali sussistevano bandi e ordinanze che ne vietavano la vendita e l'esportazione, ma che in numerose circostanze venivano anch'esse eluse, attraverso la corruzione di prelati e ufficiali⁵. Molti monasteri e parrocchie vendevano di sottobanco arredi ecclesiastici, nascosti alle autorità e inosservanti delle leggi. «La povertà

e il bisogno di molte congregazioni religiose» - scrive Loredana Olivato- «non di rado, vedevano la loro sopravvivenza legata alla possibilità di smercio delle opere d'arte a loro affidate»⁶. I quadri conservati nei luoghi sacri, chiese e conventi, erano per la maggior parte di autori celebri, indice di assoluta qualità e costituivano dunque un patrimonio di originali su cui molti collezionisti tentavano di mettere le mani, mentre garantivano ai venditori grossi guadagni. Per smerciarli si tentava di mantenere la provenienza nascosta, aggirando anche le norme riguardanti i pagamenti dei dazi⁷. Certamente- continua la Olivato- quando ai Provveditori sopra i Monasteri accadeva di aver notizie di vendite illegali, le magistrature intervenivano prontamente, ma il più delle volte non riuscivano che a constatare il fatto compiuto e tutt'al più, a porre un freno per il futuro, essendo spesso i dipinti già passati attraverso più proprietari e divenuti ormai irreperibili»⁸.

Perché un'opera di grandi dimensioni e di prestigio conservata negli edifici religiosi potesse essere estradata si doveva ricorrere alle trattative segrete, ma con il rischio di incorrere nella illegalità. Ad un tale incidente era incorso Paolo Del Sera. Nel 1670 Cosimo, di fresca nomina granduca, si era rivolto al suo agente perché si operasse per:

«scuoprì se si trovasse, o ponesse in vendita alcun quadro grande de' migliori maestri del buon secolo o forse una delle cene di Paolo, o altra storia con molte figure di diverso autore, di quelle che sono per codesti conventi o luoghi pij. Ma senza far noto in verun modo che ciò sia di mia volontà o commissione. Et se le sortirà di trovar disposizione nessuna, o in S. Sebastiano o altrove mi sappia ragguagliar precisamente del tutto che allora le esplicherò più in individuo il mio pensiero».

ribadendo in un'altra missiva *«di stare zitti»* in questo affare *«perché sarà sempre necessaria avvertenza il tacere che io abbia parte nella commissione»*⁹.

Tutti gli agenti al servizio dei Medici a Venezia ricorsero alle trattative segrete nel tentativo, riuscito o meno, di accaparrarsi opere di pertinenza religiosa. Ricorrere attraverso lo strumento della corruzione per ottenere vantaggi e benefici costituiva una condotta praticata anche dalla corte fiorentina come vedremo in seguito e studi recenti hanno rilevato come tale esercizio avesse una certa rilevanza economica nella Toscana medicea. «Per gli uomini del tempo» - scrive Jean Claude Waquet «la corruzione non era tanto una questione economica o politica, quanto una questione morale; la funzione invece era latente e, come tale, non era né voluta, né recepita»¹⁰.

Una lettera inviata dal Paolo Del Sera il 3 luglio 1660 al cardinal Leopoldo ci fornisce un utile indicatore per comprendere le modalità delle trattative, secondo una prassi elevata a sistema che sarà perseguita anche dagli agenti di Cosimo e di Ferdinando nei confronti delle opere di pertinenza religiosa. Del Sera informa sulle trattative con il «mezzano» che agisce in questo caso per conto dei padri Serviti al quale l'agente fiorentino si era rivolto per ottenere la grande *Cena* del Veronese nel refettorio di san Giorgio Maggiore, per la cui cessione egli aveva fatto profferte in gioielli:

«Ho tentato il mezzano che tratta il negozio di quel quadro de' Padri Serviti per vedere se vi fusse modo di far entrare a conto del prezzo di esso qualche gioia o paramento, poiché pare che essendo la pittura tenuta per gioia, sia molto lecito il concambio di gioie con gioie»¹¹.

Lo zelante ed efficiente Del Sera si adoperò per anni alla ricerca di quadri per soddisfare il desiderio del suo «Padrone». In una lettera inviata alla corte il 10 gennaio 1671 egli scriveva:

«Nel ricercar quadri per queste chiese e conventi dove so che sono cose di quella qualità che desidera S.A.S ho penetrato che da questi S.ri del Governo è stato fatto precepto vocale alli superiori d'essi sacri luoghi di non dover vendere, né alienare pitture di sorte alcuna sotto pena della pubblica indignazione però cade ch'io avevo sopra un gran quadro della Natività di N.S. in chiesa di S. Silvestro, che è di una confraternita bellissima; e sopra un altro situato nel coro di S. Sebastiano. In case di persone particolari non ce n'è più alcuno in vendita, perché quelli che restano dico grandi con molte figure sono nelle case nobili più ricche. E dalle città di terraferma non ho ancora hauto risposte concludenti»¹².

Nonostante i divieti che impedivano l'alienazione e l'esportazione di quadri di proprietà pubblica imposti seppur verbalmente alle comunità religiose dal Senato, il Granduca insistette, affermando:

«Che sarebbe poi luogo a cercare col mezzo delli amici la permissione del pubblico per poter estrarre le pitture, e spererei non del tutto difficile. Mi viene tuttavia nella mente la memoria d'un quadro bellissimo nella chiesa delle monache di S.ta Caterina che quando fui costà mi parve delle opere più esquisite e perfette che mi s'afferissero all'occhio. Se per quello si trovasse modo d'attaccar trattato alcuno, sarebbe di tutta mia soddisfazione»¹³.

Con l'aiuto di amici fidati e conoscenti altolocati, gli ostacoli che impedivano l'«estrazione» potevano essere facilmente aggirati. Cedendo alle insistenze del Granduca, Del Sera, rispondeva che il dipinto in santa Caterina non era in vendita, ma dopo aver riletto l'*Indice delle pitture* del Boschini, che era tra l'altro era padre di un suo giovane del banco, aveva proposto il quadro del Veronese dell'*Adorazione dei Magi* in San Silvestro, oggi alla National Gallery di Londra:

«una delle più insigne opere di Paolo, e non punto inferiore di maniera al cenacolo de frati de servi che adesso è in Francia in potere del Re Christiano, se ben minore di grandezza, e di numero di figure, benché di proporzione al naturale e perché come opera famosa va in stampa, farò ogni diligenza per trovarne una e mandarla subito»¹⁴.

Incurante dei divieti, Del Sera aveva continuato nelle sue trattative segrete, incorrendo però in un grave incidente che fece saltare la trattativa. Quando era in procinto di concludere l'affare con il padre guardiano Terzi per la cessione del dipinto di San Silvestro, la trattativa naufragò improvvisamente per colpa di un «bottegaio da olio», un certo Giovanni Battista Lanzirotti, il quale, venuto per caso a conoscenza della faccenda ascoltando una conversazione riservata tra Boschini e un certo Carlo Pastrello, aveva reso

noto pubblicamente gli intrighi, ottenendo una grande indignazione da parte dei parrochiani col risultato che Del Sera e i suoi compagni furono presto trattati da «traditori e ladri»¹⁵. A tali pratiche poco lecite pare ricorresse anche Matteo da Del Teglia¹⁶.

Così come era avvenuto con Leopoldo, anche Cosimo III e il Gran Principe Ferdinando ricorsero all'aiuto di prelati e uomini di chiesa condiscendenti nel tentativo di acquisire dipinti di proprietà ecclesiastica. Nel 1692 Ferdinando insistette per acquistare un'opera attribuita al Veronese raffigurante la *Cena in casa di San Gregorio Magno* conservata nel santuario di monte Berico nei pressi di Vicenza, opera che era stata proposta dieci anni prima al padre, come vedremo, ma questa volta egli poteva contare sull'apporto del padre teologo della Repubblica, Celso Viccioni e sul Generale dell'Ordine dei Serviti Francesco Maria Poggi. Vista l'enorme difficoltà e i rischi connessi alla compravendita, l'erede al trono dovette anch'egli rinunciare ad avere l'opera (cfr. Appendice doc. I, 95, 96). Le autorità veneziane nella persona di Niccolò Corner e gli Inquisitori di Stato, appresa infatti la notizia della possibile vendita, bloccarono sul nascere ogni trattativa, impedendone categoricamente l'esportazione dell'opera¹⁷. Pur di ottenere quadri importanti Ferdinando non rinunciava a ricorrere a pratiche poco lecite, sfruttando amicizie altolocate¹⁸.

Una volta determinata la natura giuridica del dipinto e libero da ogni impedimento di vendita, durante la contrattazione si passava alle questioni strettamente artistiche legate in primo luogo alle condizioni di conservazione che dovevano risultare ottime e prive di difetti e si procedeva successivamente alla verifica dell'attendibilità e veridicità dell'autore al quale l'opera era riferita, per la quale si aprivano serrate discussioni e confronti di opinioni tra gli agenti e i vari «Professori» al fine di valutarne l'autografia. Seguivano gli aspetti del «gusto» legati alla piacevolezza del soggetto e infine veniva stabilito il prezzo vero e proprio, sulla cui cifra, secondo un meccanismo tipico della contrattazione commerciale, l'acquirente tendeva sempre a risparmiare, mentre il venditore chiedeva somme elevate, essendo restio a cedere il pezzo a costi minori a quelli stimati in precedenza. In caso di esito positivo questi «negozi» dovevano avere anche un utile tornaconto per il mediatore. Anche se per la «senseria» era corrisposto un compenso pari al cinque per cento del valore del quadro, era invece una consuetudine ricompensare le prestazioni dei mediatori e degli agenti con doni preziosi¹⁹.

Le contrattazioni erano spesso destinate a naufragare venendo a mancare uno o più dei requisiti o condizioni sopra elencate. Un meccanismo fondamentale della compravendita era costituito dai modi attraverso i quali il compratore, che si trovava lontano dal luogo della vendita, veniva a conoscenza del pezzo. Era pratica diffusa inviare attraverso i «procacci» direttamente i dipinti ben imballati e «condizionati» in casse minuziosamente preparate perché non si rovinassero durante il viaggio, per sottoporli direttamente alla visione del compratore. Altrettanto frequente erano i casi in cui si procedeva all'esecuzione di un disegno o schizzo della composizione che verrà definita nei carteggi «macchia» o

«macchietta», ma la realizzazione di essi era subordinata al mancato invio del dipinto originale da parte del proprietario come ci rivela il caso della già discussa *Resurrezione di Lazzaro* del Veronese della collezione Widmann che Del Sera aveva proposto per l'acquisto al cardinal Leopoldo nel dicembre del 1650:

«[...] se Vostra Altezza vuole attenderci comandi, che mentre voglia un quadro di quell'autore stenterà a trovar di meglio, e perché [il proprietario] non lo vuol mandar a mostra, se Vostra Altezza ne vorrà un disegno lo farò fare, perché nel resto è delle belle cose di Paolo, et è ottimamente conservato [...]»²⁰.

Nei casi più consueti, sempre che il proprietario fosse propenso ad accollarsi i rischi della spedizione, l'opera originale veniva spedita direttamente a Firenze bene imballata e se avesse trovato piena soddisfazione vi sarebbe rimasta. Solo successivamente, una volta che il dipinto fosse stato ritenuto di gradimento si sarebbe provveduto al suo acquisto pagando il proprietario attraverso l'agente, in caso contrario l'opera sarebbe stata rispedita, attraverso il mediatore veneziano. Il disegno *d'apres* del pezzo in vendita costituiva lo strumento imprescindibile per la buona riuscita della contrattazione e solo dopo che era stato visionato e la composizione ritenuta interessante si aprivano le trattative di acquisto. Nel febbraio 1699 Ferdinando scriveva da Livorno a Cassana:

«[...] Signor Niccola o ricevuto il disegno e misure del quadro del Pordenone se lei lo pole far venire in Venezia senza impegno per vederlo e se egli è ad un prezzo basso e sij del buon gusto dell'autore io vi applicherò [...]» (Appendice doc. II, 28).

Molti anni prima, nella primavera 1656, Del Sera aveva proposto a Leopoldo l'acquisto di un dipinto appartenente alla famiglia Viscardi raffigurante la *Susanna e i vecchioni* di Paolo Veronese e se il principe fosse stato interessato gli avrebbe inviato un disegno, insieme al prezzo che gli sarebbe stato recapitato a Firenze attraverso Pietro Fitton (Fytton o Ficton), un prete antiquario profugo inglese, al servizio della corte medicea come bibliotecario allora di passaggio a Venezia, una volta rientrato nella capitale toscana²¹. Allo stesso modo avrebbe provveduto a far eseguire un disegno della tela del Tintoretto raffigurante il *Cenacolo* (o *Nozze di Cana*) allora conservata nel refettorio della chiesa di Santa Maria dei Crociferi, oggi in Santa Maria della Salute (**Fig. 22**) e offerta in vendita dai padri per una somma di quattromila scudi di argento, ma solo se non si fosse trovata l'incisione che era «stata intagliata con l'acquaforte anni prima, da Odoardo Fialetti bolognese», stampa alquanto nota (**Fig. 23**)²². L'opera del Robusti, che già nel Cinquecento godette di un grande successo come evidenzia la copia eseguita anche da un pittore straniero come il cretese Michele Damaskinos oggi al Museo Correr (**Fig. 24**), dopo varie peripezie narrateci dallo stesso Del Sera non fu acquistata poiché nel 1657 sarà destinata alla chiesa di Santa Maria della Salute, (ora in sagrestia)²³, ma è significativo rilevare che nelle collezioni medicee anni più tardi verrà acquistata una copia di dimensioni più piccole del soggetto (cm. 173x 275) rispetto all'originale (cm. 435x 545, Uffizi, inv. 1890, n. 3831, **Fig.25**) insieme a un'altra



22. Jacopo Tintoretto, *Nozze di Cana*, Venezia, Santa Maria della Salute



23. Odoardo Fialetti, *Nozze di Cana* (da Tintoretto), incisione



24. Michele Damaskinos, *Nozze di Cana* (da Tintoretto), Venezia, Museo Correr



25. Antonio Zannoni, *Nozze di Cana* (da Tintoretto), Firenze, Galleria degli Uffizi, deposito esterno

del *Miracolo di san Marco* sempre di Tintoretto (Uffizi, inv. 1890, n. 6242), quest'ultima collocata nell'omonima scuola o confraternita di San Marco, (Galleria dell'Accademia di Venezia), entrambe realizzate dal «veneziano», ma in realtà di origine veronese, Antonio Zannoni (1648-1720c.), opere che saranno menzionate nell'inventario *post-mortem* della collezione di Ferdinando nel 1713²⁴.

Come si apprende da una lettera inviata da Sebastiano Ricci da Venezia al Gran Principe, le due copie erano state comprate in una data anteriore al 1708 dal mercante Antonio Maria Bettani di Parma²⁵. E' assai probabile che entrambe le tele fossero state acquistate a fini puramente collezionistici, ma nel caso della *Cena*



26. Anonimo, *Sacra famiglia e i santi Barbara e Giovannino*, Firenze, GDSU, 1857F



27. Paolo Caliari, *Sacra famiglia e i santi Barbara e Giovannino*, Firenze, Galleria degli Uffizi

di *Cana* il motivo della sua acquisizione andrebbe forse ricercato nel desiderio di avere a distanza di tempo una testimonianza e un ricordo visivo di un'opera che solo per cause avverse non entrò a far parte delle collezioni medicee.

Allo stesso modo non è chiara la presenza nelle raccolte fiorentine di un disegno seicentesco di autore ignoto (GDSU, inv. 1857F) copia della *Sacra famiglia e i santi Barbara e Giovannino* di Paolo Caliari (**Fig.26**), opera che fu venduta nel 1654 da Del Sera a Giovan Carlo de' Medici e oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 1433; **Fig.27**)²⁶. I caratteri stilistici alquanto sommari del segno grafico, che forniscono solo un'idea della composizione, fanno pensare che il foglio avesse potuto costituire uno dei tanti disegni di presentazione del dipinto posto in vendita dai conti Widmann al quale l'opera apparteneva secondo la testimonianza del Ridolfi²⁷. Sappiamo che anche quest'opera celebratissima del Veronese fu molto copiata e nel 1655 godette pure di una traduzione a stampa ad opera di Giacomo Piccini (**Fig.28**), oltre che di una versione eseguita ad acquerello su carta attribuita a Johann Carlo Loth oggi agli Uffizi (mm. 265x310; inv. 1890, n. 813)²⁸.

Tra i disegni di presentazione inviati a Firenze alcuni di essi erano stati eseguiti dagli stessi agenti medicei come Del Sera che era un pittore dilettante (a Firenze aveva ricevuto gli



28. Giacomo Piccini, *Sacra famiglia e i santi Barbara e Giovannino* (dal Veronese), incisione

insegnamenti dal Passignano e a Venezia dal Tinelli e Bernardo Strozzi)²⁹, così come il Boschini, che era stato allievo di Odoardo Fialetti, noto soprattutto come incisore³⁰. A Del Sera si deve il disegno inviato nel 1664 a Leopoldo di un ritrattino raffigurante il pittore Hans Holbein e che il fiorentino aveva intenzione di fare «una copietta di matita e metterla in una lettera, perché V.A.S. veda press'a poco quel ch'egl'è», disegno che è stato individuato da Wolfram Prinz al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. n. 2283F, **Fig.29**)³¹. Lo stesso avveniva quasi dieci anni dopo nel 1672, quando informando entusiasticamente Leopoldo di aver finalmente messo le mani dopo ventidue anni su un bellissimo ritratto del Tintoretto, pagato cento scudi d'argento, avvisava che:

*«se potrò buscare un poco di tempo ne voglio fare un poco di schizzo di mia per farlo vedere a V.A Rev.ma benché in disegno sia quasi impossibile il far conoscere l'eccellenza di questo ritratto, ma se non potrò io, lo farò fare da qualcun altro»*³².



29. Paolo Del Sera, *Ritratto di Hans Holbein*, Firenze, GDSU, 2283F

Per l'esecuzione di queste riproduzioni si faceva ricorso a pittori professionisti e uno degli artisti maggiormente impiegati fu Sebastiano Bombelli. A proposito di un «ritratto di Tintoretto vecchio» Del Sera aveva suggerito che: «si potrebbe bene farne una copia da Bastian Bombelli, che imita benissimo le cose di questo autore»³³.

Tra i «bellissimi disegni che Livio [Mehus] fece in quel tempo [a Venezia] singolarmente dall' opere di Tiziano per lo più di Paolo e Tintoretto»³⁴, vi era anche la *Cena in casa di Simone* del Veronese allora conservata nel refettorio del convento dei Serviti, mentre il foglio si trova agli Uffizi (GDSU, inv. n. 17246F; **Fig.30**)³⁵. E' sintomatico rilevare che la grande tela (cm. 454x874), una delle maggiori opere pubbliche del Calari conservate in città, negli anni in cui Mehus

realizzava lo splendido foglio dell'intera composizione, nel 1659 era stata posta in vendita



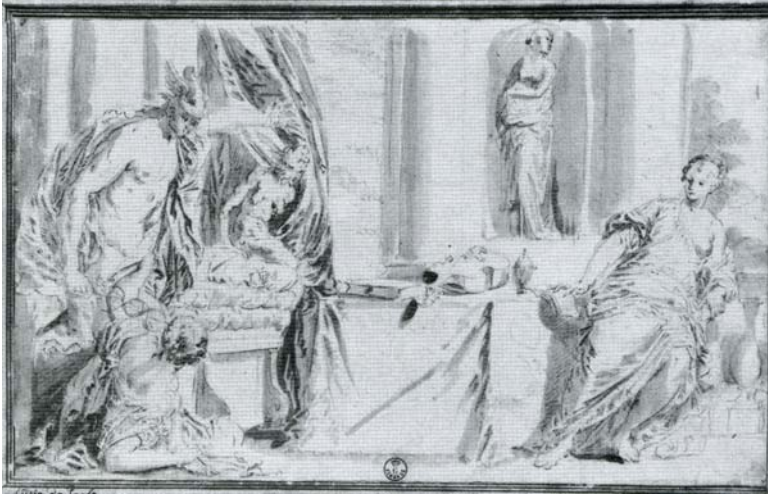
30. Livio Mehus, *Cena in casa di Simone*, Firenze, GDSU, 17246F



31. Paolo Caliari, *Cena in casa di Simone*, Versailles, Musèe National

dai padri serviti «aggravati di debiti» a un costo stratosferico di diecimila ducati³⁶. Le sorti del trasferimento del capolavoro del Veronese che sarà, dopo varie peripezie giudiziarie, donato dalla Repubblica di Venezia al Re di Francia Luigi XIV nel 1664 (oggi si trova al Musèe National di Versailles, **Fig.31**) sono alquanto note³⁷, ma sul complesso *iter* del suo acquisto, che costituì «l'evento del mercato dell'arte» di quegli anni, attraendo le brame collezionistiche dei più importanti collezionisti europei³⁸, ne era ben informato anche il cardinal Leopoldo attraverso il solito Del Sera, il quale cercò di far acquistare la preziosa opera al principe mediceo, come ci ricorda la già citata lettera inviata dal fiorentino a Leopoldo il 3 luglio 1660. Chi fu incaricato della perizia e della pratica di rimozione e del trasporto del dipinto, quando si trovava ancora nel convento, erano due dei maggiori interlocutori veneziani di Leopoldo, i pittori Pietro Liberi e Pietro Della Vecchia³⁹. Il disegno eseguito dal Mehus, che soggiornava allora a Venezia, cade proprio nel momento in cui accese e convulse erano le trattative sull'acquisto del quadro, costituendo il foglio fiorentino una prova di presentazione dell'opera. Una conferma che il disegno di Mehus non fosse una mera esercitazione grafica condotta su uno dei tanti capolavori dei massimi esponenti del cinquecento veneziano, ma fosse invece un disegno illustrante un'opera in procinto di essere venduta è costituita da un passo di una lettera di Del Sera a Leopoldo del 12 giugno 1660 nella quale egli aveva cercato:

*«una stampa di essa, ma non l'ho potuta trovare, ma quando l'A.A.Vre ritenessero di applicaroi, potranno ordinare al s.r Livio Meus, che ne facci un disegno»*⁴⁰.



32. Livio Mehus, *Mercurio nell'alcova di Aglauro impietisce Erse* Firenze, GDSU, 13926F

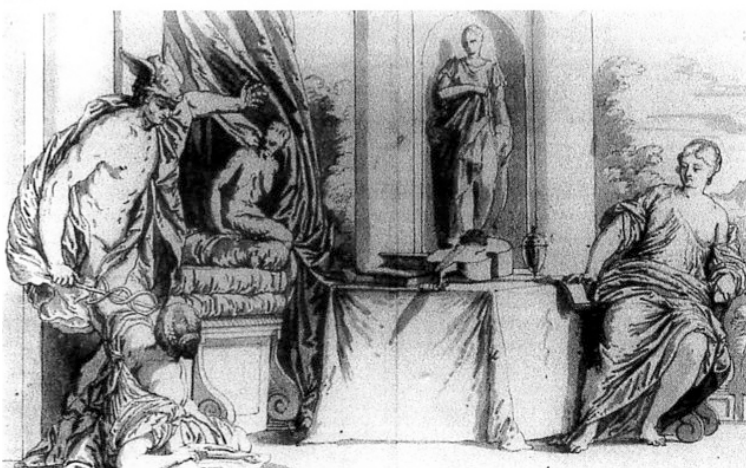
Stampe degli Uffizi (inv. 13926F) raffigurante *Mercurio nell'alcova di Aglauro impietisce Erse* (Fig.32), derivato dall'omonimo dipinto di Veronese oggi conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge (Fig.33)⁴². In confronto con la tela, il foglio fiorentino presenta una dilatazione in orizzontale della composizione, pur mantenendo del tutto inalterata l'iconografia, ad eccezione di alcuni piccoli particolari, dovute alle licenze dell'ampliamento della scena. Il dipinto inglese sembrerebbe essere identificabile con l'opera del Caliari che nel 1621 si trovava nel Castello di Praga e in seguito nella

Il fatto che il pittore realizzasse lo schizzo alquanto compiuto evidenzia quanto fossero motivate le intenzioni dei Medici per l'acquisto dell'opera, le cui conclusioni presero però tutt'altra piega⁴¹.

Caso diverso ci riserva un altro disegno riferito al Mehus conservato al Gabinetto Disegni e



33. Paolo Caliari, *Mercurio nell'alcova di Aglauro impietisce Erse*, Cambridge Fitzwilliam Museum



34. Valentin Lefèvre, *Mercurio nell'alcova di Aglauro impietisce Erse* Vienna, Albertina (inv. 1716)

collezione romana della Regina Cristina di Svezia, la quale nel 1648 si era impadronita delle collezioni reali dopo l'occupazione della capitale ceca, come bottino di guerra⁴³. La raccolta di Cristina sarà in seguito venduta nel 1721 dagli eredi al Duca di Orléans ed è in questa sede che ne fu tratta



35. Valentin Lefèvre, *Mercurio nell'alcova di Aglauro impietisce Erse*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Kupfertisch Kabinett

un'incisione pubblicata nella cosiddetta *Recueil Crozat* (1729-42, II, tav. XX) di Pierre-Jean Mariette⁴⁴.

In seguito nell'Ottocento la tela giunse nella collezione di Lord Fitzwilliam e di qui al museo. Il foglio di Mehus sembrerebbe essere stato tratto dal dipinto visto a Roma nelle collezioni reali e di cui doveva aver avuto libero accesso, ma la presenza di due disegni attribuiti al belga Valentin

Lefèvre conservati all'Albertina di Vienna (inv. 1716, **Fig.34**) e allo Staatliche Kunstsammlungen, Kupfertisch Kabinett di Dresda (inv. C.7522; **Fig.35**)⁴⁵, fa ritenere che esistesse un'altra variante di formato orizzontale del soggetto ideato dal Veronese oggi perduta e al quale entrambi i pittori trassero la loro traduzione. Non sappiamo se la tela, non citata dalle fonti locali, fosse stata autografa oppure un prodotto di bottega, nè tanto meno fosse stata immessa sul mercato per la vendita. E' anche ipotizzabile che il Lefèvre presente a Venezia nello stesso periodo del Mehus avesse potuto conoscere il pittore fiammingo. E' sorprendente tuttavia constatare che se il disegno fiorentino e quello viennese, mantengono una quasi perfetta adesione iconografica rispetto al dipinto di Cambridge, il foglio di Dresda si caratterizza per la presenza sullo sfondo di un ampio paesaggio di sapore tizianesco che va a sostituire la statua collocata entro la nicchia, forse spiegabile quale libera licenza adottata da Lefèvre forse in previsione di utilizzare la composizione del Caliari per l'ideazione di un suo dipinto.

Nel caso dei disegni, l'autore dello schizzo della composizione poteva essere anche lo stesso proprietario che metteva in vendita il dipinto stesso, ma solo nel caso in cui il possessore fosse stato anche pittore, mercante e collezionista al tempo stesso, come per Nicolas Règnier che nel novembre 1655, attraverso Del Sera, aveva proposto l'acquisto di una *Giuditta* attribuita al Veronese per il quale il corrispondente fiorentino inviava a Leopoldo:

«un disegnaccio mal fatto che m'ha dato il signor Niccolò Rinieri padrone di esso [quadro], quale ne pretende mille scudi d'argento»⁴⁶.

Si trattava della celebre tela del Caliari raffigurante *Giuditta e Oloferne* (oggi a Genova, Galleria di Palazzo Rosso, **Fig.36**) proveniente dalla collezione Cuccina che aveva attirato l'interesse oltre che del Medici, del genovese Giovanni Filippo Spinola, del cardinale



36. Paolo Caliari, *Giuditta taglia la testa a Oloferne*, Genova, Galleria di Palazzo Rosso

Giuseppe Maria Grimaldi e del Duca Francesco I d'Este⁴⁷. Del «disegnaccio» si sono perse le tracce.

La pratica di eseguire disegni «di presentazione» del dipinto posto in vendita divenne più frequente al tempo delle relazioni tra Cosimo III e Matteo Del Teglia e tra il Gran Principe Ferdinando e Niccolò Cassana il quale era pittore professionista. Del Teglia fece ampio ricorso all'uso di schizzi delle composizioni realizzati da pittori suoi amici, «macchie» eseguite con l'intento di far avere a Firenze «la cognizione» del pezzo posto in vendita o del quale si aveva la possibilità di venirne in possesso, opera che era così sottoposta in un primo momento «all'occhio» attento e al giudizio critico dei professori al servizio della corte toscana. Wolfgang

Prinz e più recentemente Stella Alfonsi hanno reso noto alcuni disegni fatti eseguire da Del Teglia oggi conservati presso il fondo della *Miscellanea medicea*, 368 dell'Archivio di Stato di Firenze, a cui se ne sono aggiunti altri rinvenuti nello stesso fondo e di cui daremo ampio ragguaglio nel capitolo riguardante l'attività dell'agente fiorentino. I disegni in origine accompagnavano le lettere nelle quali si informava del loro invio, ma essi sono stati in seguito scorporati dalla corrispondenza originaria. La scritta a penna impressa su molti di questi fogli che rimanda alla data della missiva di riferimento (che riteniamo sia stata apposta da Filippo Baldinucci riordinatore delle collezioni medicee) ha consentito di collegare lo schizzo alla lettera fornendoci così la chiave per comprenderne la provenienza dell'opera originale.

Tra gli artisti toscani utilizzati da Del Teglia in questo ruolo si inserisce il senese Giuseppe Nicola Nasini, il cui grande talento, consentirà all'informatore fiorentino di contare su un ottimo disegnatore, che aveva dato ampi saggi di abilità durante la frequentazione delle accademie romane, capace di eseguire in maniera «fedele» quegli abbozzi e schizzi di opere in vendita da sottoporre alla corte fiorentina. Nell'estate del 1687 il Nasini realizzerà il bozzetto a colori, oggi disperso, della grande tela con la *Presentazione di Gesù al tempio* del Veronese già nella collezione Bonfadini oggi alla Gemäldegalerie di Dresda. Ferdinando farà invece ampio uso di Cassana in questo ruolo. In una lettera inviata da Livorno il 5 febbraio 1706, il Medici così si rivolgeva al pittore veneziano:

«Signor Niccola io o ricevuto il disegno e misure del supposto quadro di Tizziano e di buona grandezza e le scorzature non sono molte se per altro il quadro non è annerito per il tempo [...]» (Appendice doc. II, 116).

Il ricorso all'impiego dei disegni si fece più frequente quando gli interessi e la domanda del collezionismo mediceo si rivolgerà verso le composizioni di grandi dimensioni come lo erano le pale d'altare conservate negli edifici ecclesiastici per le quali non era naturalmente possibile avere, in questa fase di pre-contrattazione, il pezzo originale in visione diretta. La pratica di eseguire «bozzetti» o «macchie» del dipinto in vendita non era solo e naturalmente ad appannaggio dei Medici, ma rientrava nella normale prassi seicentesca della trattativa di compravendita, adottata da altri mercanti e consulenti nel rapporto esterno con i loro mecenati e collezionisti forestieri. In una lettera inviata il 12 luglio 1681 al romano Livio Odelscalchi, nipote di papa Innocenzo XI, l'agente veneziano Quintiliano Rezzonico avvisava il nobile dell'invio di un disegno, copia di un dipinto raffigurante il *Ritrovamento di Mosè* del Tintoretto allora posto in vendita, «*vergine e ben conservato*», degno di stare in una «*Galleria da Principe*», eseguito da uno «*de più valorosi scolari di Carlo Loth e dal medesimo ritoccato*» non dovendo servire ad altro scopo «*che per vedere la formalità dell'istoria*» o «*il pensiero che è bellissimo*»⁴⁸.

La necessità della lettura del disegno, la sua decifrazione, attraverso la mano di un artista diverso dall'autore del pezzo originale al fine di valutare i pregi dell'opera in vendita, comportava un principio di trascrizione alquanto semplificato essendo finalizzato a fornire una «*cognizione*» evidenziandone il «*pensiero*» o il «*concetto*» dell'originale che veniva valutato secondo le tipologie tipiche della retorica classica e degli schemi vasariani, vale a dire la *inventio*, la *dispositio* e la *elocutio*. Attraverso tali modelli interpretativi il disegno doveva fornire gli elementi necessari per riconoscere le componenti salienti del soggetto e della scena, tralasciando particolari iconografici ritenuti marginali rispetto all'economia dell'insieme. Da qui derivava la sua rapida esecuzione, una velocità nel tracciare il segno che, tranne casi eccezionali, si presenta poco preciso da un punto di vista tecnico essendo costituito da pochi segni grafici impressi allo scopo di fissare le linee generali della composizione. Nonostante tali limitatezze, l'occhio esperto di Ferdinando era capace di riconoscere attraverso il disegno se la tela originale fosse stata un'opera autografa o meno inquadrandola nel percorso artistico proprio dell'autore come nel caso di un dipinto riferito a Tiziano, sottoposto al suo giudizio da Cassana nel febbraio 1706 per il quale il Gran Principe osservava:

«*Signor Niccola io o ricevuto il disegno e misure del supposto quadro di Tiziano e di buona grandezza e le scorzature non sono molte se per altro il quadro non è annerito per il tempo. Da quel poco che posso comprendere dal disegno, dubiterei che potesse essere delle cose de i primi tempi dell'autore su lo stile de i miracoli che sono del Santo a Padova e non del miglior gusto dell'Autore basta, e se lei si prenderà la briga di visitarlo si saprà giusta*» (Appendice doc. II, 116)

opinione poi ribadita qualche giorno dopo per una piccola *Madonna* sempre assegnata a Tiziano per la quale il Gran Principe rilevava che: «*da quello che comprendo dal disegno dubito possi essere delle prime cose di Tiziano e un poco duretto*» (19 febbraio 1706; Appendice doc. II, 117).

Tali *dessins d'apres* che potremmo definire «funzionali» intervengono come *medium* all'interno di un'operazione artistica che sta al di sopra dell'invenzione propria dell'autore del dipinto in vendita e che vengono trascritti in forme personali a secondo dello stile del copista, il quale cerca di fornire in ogni caso un'immagine più fedele possibile dell'originale. L'immagine così riprodotta non può certo paragonarsi, nè può essere intesa come fatto d'arte in sè, frutto cioè di una elaborazione intellettuale-grafica autonoma trattandosi in sostanza di una copia, ma pur essendo un veicolo di trasmissione iconografica diventa a sua volta forma di espressione degna di valore poichè chi la esegue (artista più o meno noto) interpreta la composizione secondo il suo personale lessico grafico.

In questo ampio contesto di scambi non mancavano tuttavia anche la realizzazione di copie dipinte (Appendice doc. II, 57, 61, 63)⁴⁹ ed esse avevano certamente un maggior costo di realizzazione rispetto ai disegni tracciati velocemente. Era inoltre più facile che fossero eseguite copie dipinte nei casi in cui si trattassero di opere di piccole o medie dimensioni le quali comportavano una minore spesa di esecuzione e di trasporto. Anche tale pratica era diffusamente adottata sin dai tempi di Del Sera. Nel 1651 quando fervevano le trattative per l'acquisto della citata *Resurrezione di Lazzaro* attribuita al Veronese comprata dal conte Widmann, l'agente fiorentino ricordava al Medici che della composizione erano state fatte:

*«tre copie una che è quella che mandai a V.S. per mostra com'ella sa piccola assai, un'altra poco più grande per il sig.r Vidman, et un altro simile in circa a detta del Vidman che l'ha fatta il Sig. Piero Retano nipote del S.Vidman giovinetto dell'età di 18 anni incirca per suo gusto, che tutte tre sono state fatte nel med.mo tempo che si fece quella per il Sig. Vidman [...]»*⁵⁰.

Diversamente dal disegno, l'uso della copia dipinta era realizzata con l'intento di offrire una visione cromatica della composizione e non di presentarne solo l'iconografia, di cui il bozzetto quantunque finito poteva fornire un'idea della scena rappresentata o le fattezze del personaggio nel caso si fosse trattato di un ritratto. La copia dipinta, oggetto della trattativa dell'originale, rivestì perciò una funzione diversa da quella che si è solito attribuire, in quanto non era da ritenersi parte di una pratica collezionistica che soddisfaceva alle necessità di possedere un pezzo di successo di un pittore di dichiarata fama nell'impossibilità di avere l'originale o quale mezzo di riproduzione di un'opera che altrimenti sarebbe potuta andare perduta (secondo il parere di Baldinucci), ma costituiva un elemento integrante del sistema commerciale, costituendone una riproduzione ancor più «fedele» (certamente superiore alla «macchia») del tipo di quadro che si andava

acquistando e sul quale il compratore aveva la possibilità di formulare il proprio giudizio in relazione all' originalità. In sostanza queste copie dipinte non avevano la funzione paragonabile a quelle eseguite dai pittori per studio o per esercitazione allo scopo di impraticarsi nel miglioramento e avanzamento tecnico, oppure condotte da praticanti e apprendisti come forma di tirocinio in funzione didattica, né fatte eseguire dai collezionisti a fini amatoriali, come forma di «duplicato» al posto dell'originale e finalizzato spesso al dono e infine tanto meno quali prodotti di falsi fabbricati ad arte e in maniera fraudolenta per ingannare gli intenditori a scopo di lucro⁵¹. La sua esecuzione costituiva una sorta di certificazione di qualità dell'opera sottoposta alla vendita e sulla quale l'acquirente poteva avere un'idea della composizione coloristica adottata che spesso veniva relazionata al *corpus* dell' autore al quale l'opera veniva riferita. La copia dipinta si inseriva quale mezzo efficace nella contrattazione, strumento utile anche per chi voleva diffondere e divulgare le proprie opere non avendo interesse a vendere gli originali, come evidenzia il caso dei dipinti appartenuti agli eredi del Caliari per i quali Del Sera scriveva ancora a Leopoldo nel 1671:

«Gli eredi di Paolo Veronese, cioè i Caliari, hanno il ritratto di Paolo dicono di mano di esso, quello di Carletto suo figliolo di mano di se stesso [...] ma avendoli io fatti ricercare, hanno risposto non volerli vendere come memorie de' loro antenati, ma che me ne concederanno copie se vorrò»⁵².

Chi poteva produrre una copia dipinta alquanto «fedele» dell'originale erano i pittori come ricordava Filippo Baldinucci (il «*sapere copiar bene una pittura*» «*consiste in non tirar la cosa che si copia alla propria maniera nel modo del tignere e in non caricare di chiari scuri o di sfumati la copia più di quello apparischino nell'originale*») e per questa delicata mansione il grande conoscitore fiorentino mostrava di avere una certa predilezione per le virtù e le grandi capacità imitative di Pier Dandini, Onorio Marinari o il lucchese Antonio Franchi⁵³.



37. Paolo Caliari, *Cena in casa di Simone*, Torino, Galleria Sabauda

In particolare poi per quest'ultimo, come riferisce, Francesco Saverio Baldinucci nella biografia del pittore, pare che egli fosse «*solito dire che possedeva, e praticò sempre tutti i precetti dell'arte sua* [Paolo Veronese]⁵⁴.

La copia dipinta veniva realizzata anche successivamente alla vendita del pezzo, eseguita per rimpiazzare nella sua ubicazione originaria il quadro

alienato e ciò accadeva soprattutto se l'opera originale fosse stata di proprietà di enti ecclesiastici, di monasteri e conventi, forse nel tentativo di tener segreta una cessione che trasgrediva le leggi sulla tutela e la conservazione. Sembra infatti fosse condizione imprescindibile per la vendita dell'opera da parte dei religiosi, la realizzazione della copia che andava a sostituire il dipinto originale, come evidenzia l'episodio avvenuto nel 1650 della vendita, per l'astronomica cifra di settemila ducati veneziani (pari a ventuno chilogrammi d'oro) della grande tela (cm. 315x451) con la *Cena in casa di Simone* di Paolo Veronese che si conservava nel refettorio del convento benedettino di San Nazaro e Celso di Verona, al genovese Giovanni Filippo Spinola (poi passata ai Durazzo e oggi alla Galleria Sabauda di Torino; **Fig.37**), per la quale il pittore genovese David Corte aveva provveduto a eseguire una copia fedele, ma che non fu mai inviata a destinazione⁵⁵ oppure quella seppur più tarda raffigurante la *Cena in casa di Simone* sempre tratta dal Veronese del convento dei Serviti che prese posto dell'originale oggi al castello di Versailles⁵⁶.

Caso più remoto è quello della copia eseguita dal Padovanino già nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo a Venezia che andò a sostituire l'originale del Caliaro raffigurante *Cristo morto con la Madonna e un angelo* oggi all'Ermitage di San Pietroburgo, venduta prima del 1648 al Re di Inghilterra Carlo I⁵⁷. Più vicino cronologicamente al periodo qui esaminato è l'episodio relativo alla mancata acquisizione dell'opera con la *Madonna in gloria col bambino e santi* della bottega di Tiziano conservata a Serravalle e per la quale nel 1677 Pier Maria Baldi informava la corte medicea che la comunità religiosa proprietaria del dipinto, secondo quanto riferiva il conte Camillo Martinengo, nell'intento di alienarla aveva già provveduto da diversi anni:

«a farne una copia per mandarla fuori e, il pittore che fecero venire sul luogo a tale effetto non gli bastò l'animo far niente per essere così in male stato»⁵⁸.

Nel prosieguo delle trattative, i proprietari del dipinto, i quali chiedevano diecimila scudi *«per darlo poi a otto»*, avevano fatto sapere, tramite Del Teglia, che era loro intenzione far eseguire una copia del dipinto da Andrea Celesti che fungeva da intermediario nell'affare⁵⁹. Nella faccenda si intromise il conte Martinengo che:

«ha scoperto il paese di condurre il quadro a casa sua con protesta di rassettarlo e farne una copia in quel tempo, che allora averebbe consegnato il quadro a chi lo avesse comprato»⁶⁰.

Nasce legittimo il sospetto che il Celesti non si fosse solamente accordato con i padri del Duomo di Serravalle per ottenere una ricca ricompensa se non un introito come mediatore nella compravendita del dipinto, ma avesse potuto guadagnare ulteriormente in questo affare proponendosi quale autore della copia che andava a sostituire l'originale venduto.

Altro caso è fornito dalla vendita in tutta segretezza di un'altra tela del Veronese e bottega raffigurante *San Benedetto e santi*, oggi nella Galleria Palatina di Firenze (inv. 1912, n. 196)

proveniente dalla chiesa veneziana di Santa Caterina di Mazzorbo (**Fig.155**), comprata dal Gran Principe Ferdinando nel 1699, grazie alla mediazione di Cassana, opera che fu sostituita da una mediocre copia eseguita da Antonio Lioni⁶¹. La sostituzione dell'originale dovette ingannare anche gli occhi degli intendenti più esperti se ancora Antonio Maria Zanetti nel 1733 riferiva l'opera al Veronese, anche se è probabile che egli non avesse verificato di persona il dipinto, ma si fosse limitato a ripetere le parole del Boschini che per primo aveva citato la tela come opera del Caliari⁶². Il caso di Andrea Celesti, di Antonio Lioni, il quale «*in questi maneggi volentieri s'intrometteva*» o di Giovanni Battista Volpato, che sostituì con copie due opere di Jacopo Bassano prelevate furtivamente dalle chiese di Feltre e di cui diremo, ci consente di comprendere maggiormente quanto fosse vantaggioso e remunerativo per i pittori veneziani partecipare attivamente al commercio dei dipinti poichè essi erano anche coinvolti nell'esecuzione delle copie che prendevano il posto degli originali, alimentando dunque un mercato che conduceva inevitabilmente e velocemente alla dispersione del patrimonio artistico locale⁶³.

Avveniva anche che si procedesse alla realizzazione della copia per accertare la vera effigie del pittore nel caso in cui il dipinto da comprare raffigurava l'autoritratto dell'artista. Come ricorda Apollonio Bassetti in una lettera a Pier Maria Baldi del 2 novembre 1682 per verificare l'autenticità di un autoritratto ritenuto del Veronese in relazione ad una tela giunta da Bologna, dopo averne verificato «*insino il riscontro della tela, che sia di quelle solite adoperarsi dal suddetto celebre professore*», il Granduca aveva ordinato a Venezia:

«la copia della testa di Paolo, che è nella sua figura alla gran cena di S. Giorgio Maggiore et in verità l'aria del viso, e gli altri lineamenti non si disconvengono punto dalla effigie di lui, che abbiamo in Firenze fatta dal Palma» (Appendice doc. I, 4).

Una delle opere che conobbe un discreto numero di copie tra disegni e dipinti fu una nota composizione di Paolo Caliari, il cui travagliato percorso per la sua acquisizione (poi non concretizzata) tenne viva l'attenzione e l'interesse di casa Medici per più di quindici anni coinvolgendo sia il cardinal Leopoldo che Cosimo III e sulle cui vicende è necessario soffermarsi, in quanto indice dell'iter paradigmatico incontrato da molte opere proposte in vendita, ma che non giunsero a un esito positivo. Nel febbraio 1666 Marco Boschini scrivendo a Leopoldo lo informava di aver inviato a Firenze una «copia», di cui non è noto l'autore (ma forse eseguita da lui stesso) di un dipinto raffigurante il *Ratto d'Europa* attribuito a Paolo Veronese appartenente a un anonimo cavaliere (ma si trattava di Girolamo Molin) proponendolo per una somma di seimila ducati e sul quale il Duca di Mantova Carlo II Gonzaga aveva tempo prima avanzato un'offerta di ben tremilacinquecento ducati⁶⁴. Un mese dopo, in un'altra missiva inviata a Leopoldo il 13 marzo, Del Sera lo informava sulle trattative incorse per il suo acquisto⁶⁵ e il 1 maggio faceva intendere che la tela era stata comprata da lui «*e può credere V.A. ch'io non mi sarei arrisicato a darvi sopra tanto danaro*», ma informato dalla corte fiorentina che a Roma il

cardinal Pio era in possesso di un'altra opera «simile» si era mostrato preoccupato dell'originalità del proprio esemplare anche se:

«quando fusse originale anco quello del detto Sig.r Cardinale, io non me ne meraviglierei, perché delle opere belle che ha fatto Paolo, Tiziano, il Bassan Vecchio, et il Tintoretto, se ne vedono talvolta due e tre tutte originali, e talvolta con poca variazione, et molte volte in tutto simili»⁶⁶.

Forse vista la contemporanea presenza di più versioni dello stesso soggetto, Leopoldo non fu intenzionato all'acquisto. Due anni più tardi, in una lettera datata 5 maggio 1668, Del Sera oltre a confermare l'informazione già fornita in precedenza da Boschini sulla spedizione della «copietta», avvisava che *«un giovane pittor da Pistoia di casa Gimignani servitore di N.S., che è stato qui a studiare dall'opere di questi gran maestri»*, cioè il pittore romano Lodovico Gimignani (1644-1697), gli aveva mostrato un disegno «ben finito» della stessa composizione che agli occhi del corrispondente gli era *«parsa in tutto differente da quella che li fu proposta dal Boschini, che è parso molto considerevole, benché ambi fussero originali [...]»* e a seguito di questa informazione chiedeva ulteriori ragguagli sull'esemplare in possesso del prelado romano⁶⁷. Ma per il momento non se ne fece di nulla. Nel 1671 il dipinto fu però nuovamente proposto da Del Sera, ma questa volta al Granduca Cosimo III⁶⁸, al quale si univa Del Teglia in una lettera inviata alla corte, che, oltre a confermare quanto aveva già esposto anni prima Del Sera, ricordava che il disegno della versione in possesso del cardinale Pio era stato fatto appositamente giungere da Roma attraverso il Gimignani per confrontarlo con la tela di Del Sera confermando che risultava essere del tutto differente⁶⁹.

L' *Europa*-Del Sera non fu comprata e l'opera rimase nella collezione del corrispondente fiorentino fino alla sua scomparsa dove è registrata nell'inventario *post-mortem* redatto due anni dopo nel 1674⁷⁰. Se l'opera appartenuta al cardinale Carlo Emanuele Pio sin dal 1624 si trova ancor oggi a Roma nella Pinacoteca Capitolina (inv. PC45, **Fig.38**)⁷¹, del *Ratto d' Europa* esistevano in Venezia almeno due altre versioni, quella eseguita dal Caliari per Jacopo Contarini, conservata in origine nella collezione della famiglia, dove è menzionata dalle fonti veneziane sin dal 1648 e vista da Pier Maria Baldi nel 1677 (cfr. Appendice doc. I, 1), opera che sarà poi donata dagli eredi di Bertuccio Contarini morto nel 1713 alla Repubblica e collocata nella sala dell'Anticollegio di Palazzo Ducale, dove ancor oggi si trova (**Fig.39**)⁷² e un altro esemplare menzionato dal Ridolfi nell'abitazione di Giuseppe Caliari, nipote di Paolo, dove è segnalato ancora nel 1682⁷³.

Dopo la morte di Del Sera, molti quadri appartenuti alla sua collezione furono posti sotto sequestro dai creditori della società del mercante fiorentino, tra cui i genovesi Francesco Spinola, Antonio Lomellina e Giampiero Gariboldi nonché due mercanti veneziani, Emilio e Pietro Paolo Piatti e nel 1674 venne stilato l'inventario della collezione stimata dal Boschini. In procinto dell'immediata vendita della raccolta della quale i creditori avevano intenzione di vendere all'asta, l'esperto veneziano l'anno seguente segnalò a Leopoldo



38. Paolo Caliari, *Ratto d'Europa*, Roma, Musei Capitolini



39. Paolo Caliari, *Ratto d'Europa*, Venezia, Palazzo Ducale



42. Bottega di Paolo Caliari, *Ratto d'Europa*,
Dresda, Gemäldegalerie

visto il quadro quando si trovava a Venezia, ma inutilmente, perché anche in questo ultimo, disperato tentativo, Del Teglia ricevette un secco rifiuto⁸⁰. L'affare sfumò così definitivamente e la tela rimase a Venezia. Dopo vari successivi passaggi di proprietà l'opera del Caliari sarà infine comprata da Francesco Algarotti attraverso Teresa Negrenzi che lo aveva avuta dal marchese Piatti e il collezionista veneziano la rivendette a sua volta insieme ad altre opere ad Augusto III Elettore di Sassonia e Re di Polonia. Il dipinto si trova oggi alla Gemäldegalerie di Dresda (inv. 243, cm. 321x289; **Fig.42**), mentre della «copietta» inviata dal Boschini si è persa ogni traccia⁸¹. Anche il nuovo passaggio nel

1743 dell'opera nelle mani del re polacco richiese un ulteriore certificato di autenticità che venne rilasciato dai pittori Giovanni Battista Pittoni, Giovanni Battista Piazzetta, Jacopo Amigoni e Giovanni Battista Tiepolo⁸².

L'impiego di disegni, «macchie», «copiette» dipinte, oltreché alle incisioni, costituiva dunque il naturale veicolo attraverso il quale le immagini erano rese note e conosciute dai collezionisti residenti in luoghi lontani, ma diversamente dalle stampe che erano raccolte e conservate rientrando in una particolare sfera del collezionismo d'autore, i disegni e le copie dipinte realizzate per far vedere quale fosse stata l'opera in vendita, una volta che non avessero trovato gradimento venivano restituite ai legittimi proprietari⁸³.

Le numerosissime citazioni di queste forme figurative di tipo documentario ci offrono un segnale eloquente e un panorama significativo dell'ingente movimento di opere d'arte che interessò il commercio artistico veneziano nel corso del Seicento. E' impossibile oggi avere un'idea, anche solo approssimativa, del numero di disegni, modelletti e copie dipinte che fungevano a tale scopo e che circolarono a Venezia come del resto altrove, ma di cui si sono perse le tracce. La realizzazione di queste immagini riprodotte ci forniscono in ogni caso utili informazioni sulla presenza del pezzo originale nelle collezioni locali, aiutandoci così a riconoscere e possibilmente a individuare il dipinto allora posto in vendita.

¹ Sul sistema postale strutturato dai Medici si rinvia a Chieppi 1997. Per le istruzioni per le casse d'imballaggio di oggetti d'arte, cfr. ASFi, *Miscellanea Medicea*, 111, ins. 20 [sec. XVI], c. 1, cc. 6-7.

² Si veda ad esempio, per limitarci all'arco cronologico qui preso in esame, il bel disegno di autore ignoto tracciato a sanguigna (mm. 22x18) raffigurante il *Ritratto di Pellegrino Tibaldi* allegato alla lettera inviata da Roma a Cosimo III il 15 febbraio 1687 che riproduce il dipinto omonimo proveniente dalla collezione della marchesa Bevilacqua e offerto in vendita attraverso il corrispondente Giulio Antonio Signorini (ASFi, *Mediceo del Principato*, 3953, c.n.n.). L'opera fu comprata nel 1687 e si trova oggi nella Galleria degli Uffizi (cfr. *Uffizi* 1979, p. 1018, P936).

³ In una lettera del 31 luglio 1694 inviata a Venezia a Giovanni Francesco Morosini, Ferdinando de' Medici allegava alla descrizione dei connotati di un «giovanetto» figlio di persone a lui care e fuggito da Firenze anche un disegno a penna, purtroppo andato disperso, di aiuto per riconoscere e rintracciare il ragazzo evitando che egli potesse fuggire in Dalmazia, le cui sorti tendevano in ansia i genitori (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5879, c. 427).

⁴ In qualche caso nelle lettere di accompagnamento sono stati trovati fili di cotone aggrovigliati inviati dal corrispondente e di cui fa cenno nelle missive, che se dipanati fornivano le esatte misure del dipinto posto in vendita, aspetto che consentiva dunque di verificare le precise dimensioni dell'opera.

⁵ Nonostante i bandi emessi dalla Repubblica contro l'esportazione delle opere d'arte, lo stato non era in grado di controllare il vastissimo patrimonio artistico pubblico. Sarà necessario giungere alla seconda metà del XVIII su iniziativa di Anton Maria Zanetti perchè si istituissero norme adeguate per la catalogazione e tutela delle opere. Su questi aspetti si rimanda almeno a Fulin 1868; Baschet 1868; Olivato 1974; Pomian 1989, p. 246 sgg. Nel 1658 era stato emanato un breve papale che colpiva di scomunica chiunque vendesse quadri appartenenti a chiese e corporazioni religiose (carteggio Del Sera, V, 70), ma nonostante ciò le leggi potevano essere eluse dietro pagamenti di forte somme. Così come avveniva per altri stati italiani, anche per Venezia ogni singola merce che entrava e usciva dai suoi territori doveva pagare il dazio e naturalmente in caso di esportazioni era necessario avere le necessarie autorizzazioni da parte dei magistrati. Sin dal 1524 la «Tariffa del pagamento di tutti i daci di Venezia» di A. Morosini, comprendeva anche «pale d'altar», «tele depente», «figure de marmoro, di legno, di gesso, di terra», «carte d'ogni sorta», cit. da Muraro 1965, p. 68, nota 2.

⁶ Olivato 1974, p. 48.

⁷ Cfr. Cecchini 2000, pp. 207-208; *Eadem* 2007, in particolare pp. 153-155 sui pagamenti dei dazi e sulle tariffe dei generi commerciali (compreso anche i dipinti) in entrata e in uscita dai territori della Serenissima. A tale proposito scrive sintetizzando De Fuccia (2007, p. 126): «Nonostante le misure restrittive adottate dalla Serenissima, ribadite anche da fonti contemporanee, e l'imposizione di dazi sull'esportazione dei dipinti, il governo non riesce infatti a garantire una piena difesa del patrimonio lagunare. Per gli enti religiosi, la cessione avviene sottobanco tramite trattative che assicurano larghi margini di guadagno per gli intermediari e vengono condotte con la massima segretezza e al limite dell'illegalità. Anche gli acquirenti hanno però interesse a dissimulare nel miglior modo possibile la destinazione del bene artistico per garantirsi un più ampio margine di contrattazione».

⁸ Olivato 1974, p. 50.

⁹ Lettere di Cosimo III a Del Sera, 20 dicembre 1670 e 3 gennaio 1671 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1573, c. 96, c. 98).

¹⁰ Per questi aspetti studiati all'interno delle istituzioni statali medicee, cfr. Waquet 1986.

¹¹ ASFi, *Carteggio d'Artisti*, V, c. 220, in Fileti Mazza 1987, I, p. 5. Il costo del dipinto aveva raggiunto cifre esorbitanti. Nel 1664 il Monconys annotava: «egli [il Veronese] non si fece pagare che cento pistole, mentre al presente se ne dovrebbe dare almeno tremila a quei Padri di San Benedetto semmai lo volessero vendere» (Monconys 1666, II, p. 414 cit. in Pomian 1989, p. 132).

¹² *ibid.* c. 97 e c. 99. Lettere di Del Sera a Cosimo, 27 dicembre 1670 e 10 gennaio 1671.

¹³ *ibid.* c. 101. Lettera di Cosimo a Del Sera, 20 gennaio 1671.

¹⁴ *ibid.* c. 102. Lettera di Del Sera a Cosimo, 24 gennaio 1671.

¹⁵ *ibid.*, cc. 197-199. Lettera di Del Sera a Cosimo, 4 luglio 1671. Sulle lunghe trattative per l'acquisto della tela, cfr. anche *ibid.* c. 103, 113v.

¹⁶ A proposito delle trattative di acquisto di un ritratto raffigurante il Tintoretto così si esprimeva Del Tegli: «[c. 639] *per il quale m'affatigo al possibilità di haverlo nel modo solito al che grandissimamente si repugna [c. 639v] da tutti o la maggior parte di quelli che con gli altri gli custodiscono e quelli che ne cercano l'esito ricusano prender il tempo di qualche buon incontro ciò che mi rende più tormentoso il servizio [c. 639v]*», lettera del 21 giugno 1681, cfr. Appendice doc. I, 30.

¹⁷ ASFi, *Mediceo del Principato*, 5878, cc. 375, 376, cfr. anche Gualandi 1856, III, pp. 290-293, nn. 444-445. La vicenda è stata ricostruita da Epe 1990, pp. 51-52, pp. 206-207, note 23-29; pp. 140-141, nn. 18-22. Nella minuta della lettera di risposta di Ferdinando al padre Poggi del 12 agosto 1692 il principe così si esprimeva: « [...] *Sto bene attendendo dalla P.V. d'intendere qual risposta le sia stata fatta dal Padre Teologo della Repubblica Veneta sopra l'altro Quadro circa il quale ella li ha scritto et accertandola che io valuto molto l'attenzione affettuosa che da lei mi si dimostra nel contribuire in tal partito a miei desiderii le prego dal Cielo tutte le maggiori fortune*» e in una successiva (*id.* c. 399, 12 settembre 1692) dopo aver letta la lettera del padre teologo di Venezia riteneva più opportuno non fare altri passi, ma di stare in ogni caso attenti agli sviluppi che la vicenda avrebbe potuto prendere; ma di questo «affare» non vi è più traccia nelle lettere seguenti. Il Poggi diverrà uno dei prelati più in vista durante il governo di Cosimo III e con la nomina nel 1703 a vescovo della Diocesi di San Miniato contribuirà all'edificazione della chiesa del SS. Crocifisso chiamando a lavorare per la sua decorazione importanti pittori fiorentini (cfr. P. Richetti in Giusti-Matteoni 1991, pp. 39-43).

¹⁸ E' il caso del mancato acquisto da parte del Medici nel 1707 di dipinti e argenterie conservati nell'abbazia di Polirone o di San Benedetto Po nei pressi di Mantova. Venuto a sapere da un suo corrispondente che i monaci avevano necessità di reperire i fondi per consolidare la struttura architettonica minacciata dalle infiltrazioni d'acqua del vicino fiume Po, egli fece pressione presso il Generale dell'Ordine Cassinensi di Roma e di Cesena, da cui il monastero dipendeva, perchè vendessero i dipinti ed arredi e confidando

sull'aiuto dell'«Eminentissimo Panciatichi» che avrebbe avuto modo di bloccare i loro censi, «saranno finalmente quei religiosi costretti a cedere», in quanto «la loro necessità è ingentissima». Sull'intera vicenda, cfr. ASFi, *Mediceo del Principato*, 5903, cc. 281, 572, 602.

¹⁹ Nella già menzionata lettera del giugno 1660 di Del Sera a Leopoldo a proposito della vendita da parte dei frati del monastero dei Servi del dipinto della Cena in casa di Simone di Paolo Veronese, conservato nel refettorio, egli avvertiva il Medici che oltre alla cifra di diecimila ducati richiesti dai monaci bisognava tener conto «della senseria che è considerevole, perché le senserie di pitture, di arazzi et statue, e cose simili si pagano a cinque per cento» (ASFi, *Carteggio d' Artisti*, V, c. 355, cit. in Chiarini De Anna 1975, pp. 50-51). Nell'estate del 1675 al Boschini, Leopoldo «gli fece dare un regaletto di 300 di questi ducati in una collana d'oro» (lettera di Matteo Del Teglia ad Apollonio Bassetti, in data 8 febbraio 1681, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cit. da Muraro 1965, p. 69, nota 3), dono che il veneziano, come ricorderà in una lettera di ringraziamento al prelado fiorentino del 13 luglio di quell'anno, «si conserverà nella mia casa ad eterna memoria de miei figlioli e dissidenti, humili servitori per anco dell'A.V. Ser.ma» (Procacci 1965, p. 105, lettera XXXIX (XXXV); Muraro 1964, p. 69), regalo che ricevette attraverso Alessandro Guasconi.

²⁰ ASFi, *Carteggio d' Artisti*, V, cc. 29 in data 17 dicembre 1650, in Fileti Mazza 1987, I, pp. 381-382. Il proprietario era il conte Widmann come attesta Carlo Ridolfi (1648 ed. 1914-1924, I, p. 340): «Li signori conti Vidman possiedono tre historie del Paralitico, di Lazzaro risuscitato e di San Paolo convertito [...]».

²¹ Lettera di Del Sera a Leopoldo in data 8 aprile 1656 in ASFi, *Carteggio d' Artisti*, V, c. 133, in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, p. 530; Muraro 1965, p. 76. Cfr. anche la lettera precedente del 4 marzo (ASFi, *Carteggio d' Artisti*, V, c. 68-68v. in Fileti Mazza 1987, I, pp. 383-384). Il Ficton era un sacerdote inglese, gentiluomo e antiquario, che nel 1655-56 compilò su incarico di Leopoldo un inventario delle medaglie e delle monete della sua raccolta, costituendo il più antico catalogo che si conosca (Muraro 1965, p. 76; Graham Pollard 1983, I, p. 283; Goldberg 1983, pp. 99-100; Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, pp. 187-189).

²² Lettera di Del Sera a Leopoldo, 27 maggio 1656, ASFi, *Carteggio d' Artisti*, V, c. 144 in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, pp. 532-33. Nel 1656 il Ficton scriveva a Del Sera che era possibile acquistare il *Cenacolo* di Tintoretto purchè l'opera venisse portata fuori Venezia (*Id.*, V, 67, 72; VIII, 637, cit. in Muraro 1965, p. 76). Sull'incisione del Fialetti, cfr. *The Illustrated Bartsch. Italian Artists of the Sixteenth Century*, New York 1993, vol. 38, p. 200, n. 2 (264); Chiari Moretto Wiel 1994, pp. 41-42, n. 15.

²³ Cfr. le lettere del 27 maggio 1656 (ASFi, *Carteggio di Artisti*, V, c. 144), del 10 marzo (*Id.*, c. 118) e del 10 novembre 1657 (*Id.* c. 245, in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, pp. 532-533, 541-543, pp. 548-549).

²⁴ Cfr. Chiarini 1975, 301, p. 86; p. 97, nota 159; Uffizi 1979, p. 594, P1907. Anche lo Zannoni era un illustre copista dei maestri veneziani del Cinquecento, specie del Tintoretto come ricorda lo Zanetti (1771, p. 540: «eccellente copiatore della pittura del Tintoretto, fino a ingannare gl'istessi professori»). Nell'inventario-stima dei quadri che si trovavano in casa alla morte di Sebastiano Ricci compilato da Gaspare Diziani e Domenico Fontana il 19 e 20 maggio 1734 compare anche una «Assunta copia da Tintoretto dello Zannoni» (cfr. Moretti 1978, p. 120, n. 40).

²⁵ Lettera di Sebastiano Ricci a Ferdinando de' Medici in data 7 gennaio 1708 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5904, c. 2, regesto in Epe 1990, p. 179, n. 237, pubblicata da Del Torre 2002, pp. 15-16, n. 3): «[...] *quel Antonio Maria Bettati di Parma che aveva le copie del Tintoretto del Zanoni che tiene Vostra Altezza Reale*».

²⁶ Il disegno (mm. 265x293, matita nera, acquarello marrone su carta azzurrina) è giustamente ritenuto da H. e E. Tietze Conrat 1970, I, p. 343, A2060 e Petrioli Tofani 2005, p. 387, una copia. Quest'ultima studiosa riferisce le annotazioni del Bencivenni Pelli che sostiene che il foglio «fu acquistato da casa Michelozzi», contenente la raccolta fatta da P. Sebastiano Resta». Sul dipinto (olio su tela, cm. 86x 122) cfr. Pignatti 1976, I, p. 125, n.128; *Uffizi* 1979, p. 585, P1870; Marinelli 1988, pp. 212-215, n. 11; Pignatti-Pedrocco 1995, I, p. 256, n. 154 con bibl. precedente. Per l'acquisto da parte di Del Sera, per mille scudi, cfr. Fileti Mazza-Bertelà 1987, I, p. 385.

²⁷ Ridolfi 1648, ed. 1914, I, p. 340.

²⁸ Per l'incisione del Piccini datata 1655, cfr. Ticozzi 1978, pp. 41-42, n. 27. Sia la stampa, il disegno e l'acquarello escludono che l'opera fosse stata in origine più ampia, come avanzava Fiocco (1934, p. 112). Sul dipinto di Baltimora cfr. Pignatti 1976, I, pp. 169-170, A6 ; Pignatti-Pedrocco 1995, II, p. 504, A4 e sulla versione del Loth (Ewald 1965, pp. 73-74, n. 153; *Uffizi* 1979, p. 585).

²⁹ L'unica opera di Del Sera tramandata dalle fonti è una *Madonna che porge Gesù a Sant'Antonio* già nella collezione Mancini, oggi dispersa (cfr. Brunelli 1904). Nel dicembre 1656 Del Sera rispondeva a una richiesta da parte del cardinale Carlo de' Medici intorno a un dipinto raffigurante la *Maddalena penitente* ascritta al Pordenone conservata in un convento di monache affermando che avrebbe potuta ottenerla per duecento scudi e se il prezzo fosse stato ritenuto adeguato egli avrebbe inviato «*un disegno, acciò veda come è, e veramente è cosa rara et ottimamente conservata*» (Lettera di Paolo Del Sera a Carlo de' Medici in data 2 dicembre 1656 in ASFi, *Mediceo del Principato*, 5237, c. 637, in Barocchi-Bertelà 2005, p. 844). Non sappiamo se il disegno fu eseguito e chi ne possa essere stato l'autore.

³⁰ Cfr. la lettera di Del Sera a Leopoldo de' Medici del 18 aprile 1671 (ASFi, *Carteggio d' Artisti*, VII, c. 250v.) a proposito di un ritratto di Jacopo Bassano eseguito da Girolamo, opera che gli fu mostrata «da Marco Boschini, con l'occasione che lui ne fece una copia grande, disegnata con la penna [...]» cfr. Muraro 1965, p. 75; Prinz 1971, p. 167, doc. 9.

³¹ ASFi, *Carteggio d' Artisti*, VI, c. 137 in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, pp. 804-805, in data 12 luglio 1664; Prinz 1971, p. 67, p. 239, fig. 33.

³² Lettera di Del Sera a Leopoldo de' Medici del 18 luglio 1672 (ASFi, *Carteggio d' Artisti*, VII, c. 348, pubblicata in Goldberg 1983, pp. 275-276, nota 15).

³³ Lettera di Del Sera a Leopoldo de' Medici del 18 aprile 1671 (ASFi, *Carteggio d' Artisti*, VII, c. 250v.). Il Bombelli sarà uno dei pittori veneziani particolarmente graditi alla corte fiorentina, soprattutto per l'esecuzione di ritratti. Nell'inventario del Gran Principe del 1713 sono registrati: «Un simile [quadro] alto braccia 1 $\frac{1}{4}$, largo braccia 1, dipintovi di mano di Sebastiano Bombelli, credesi una principessa di Parma, vestita di broccato, con assetatura di testa, che gli cadono due ricci lunghi, con adornamento simile al suddetto, n.

411 (c.30v; Chiarini 1975, 303, p. 76) e «Un simile [quadro] alto soldi 12 in circa, largo braccia ½, dipintovi di mano di Sebastiano Bombelli, il ritratto di una femmina con busto ricamato con gioie et altre gioie in testa, con vezzo, con adornamento intagliato in parte e tutto dorato, n. 635» (c. 94r; Chiarini 1975, 305, p. 76), opere non rintracciate, così come il *Ritratto di Ulisse Masetti* (olio su tela, cm. 77x59c) registrato nell'inventario di Poggio a Caiano (cfr. Strocchi 1976, p. 91, n. 39). Inoltre una lettera inviata da Venezia il 31 maggio 1692 a Violante Beatrice di Baviera, moglie di Ferdinando de' Medici, Caterina Upton, informava: «[...] Con l'occasione del mio arrivo di costì, non ho omessa diligenza e sollecitudine ad oggetto il sig.r Bombelli studiasse la fattura del mio ritratto che havendo ricevuta l'ultima mano accompagno à vostr'Alt.za Ser.ma in obbedienza solo de suoi alti, mentre per altro conosco il mio demerito in tal honore; se però si degnarà a comandarmi al mio arrivo alla Patria conoscerà a prova quanto sospiri la gloria che fossi decorare del titolo che vagli à dichiararmi di essere» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5878, c. 224). Per un parziale panoramica sull'attività pittorica del Bombelli, cfr. Rizzi 1964; Donazzolo Cristante 2001; Orlando 2005-2006.

³⁴ *Serie di uomini illustri 1769-1775*, V, p. 195, n. 1.

³⁵ Reso noto da Meijer 1988, p. 116, illustrazione a p. 117.

³⁶ Sulla vendita del dipinto ne dà informazione Del Sera in una lettera a Leopoldo (ASFi, *Carteggio d'Artisti*, V, c. 355; Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, p. 224, nota 764).

³⁷ Sulle vicende del dipinto, cfr. Baschet 1868; Allain-Launay 1997; De Fuccia 2007, pp. 133-134.

³⁸ Sui tentativi di acquisto dell'opera da parte di Carlo II Gonzaga, cfr. Piccinelli 2010, p. 42.

³⁹ Cfr. Baschet 1868 e le lettere di Del Sera a Leopoldo del 12 e 26 giugno, 3 e 10 luglio 1660 in ASFi, *Carteggio d' Artisti*, V, c. 355, c. 362-364 in Chiarini de Anna 1975, pp. 90-94. I primi contatti tra il Liberi e la corte medicea si hanno nel 1640 quando il pittore il 23 agosto di quell'anno riceve un pagamento per una «Baccanata di più figure» (ASFi, *Possessioni*, 4252, c. 143 sgg; 4267, c. 42v. in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, p. 25, nota 82).

⁴⁰ Chiarini de Anna 1975b, p. 90. Del Sera aveva cercato inutilmente l'incisione della tela semplicemente perché essa non esisteva. La prima stampa di riproduzione dell'opera sarà eseguita nel 1691 da Noel Robert Cochin quando essa si trovava ormai da qualche decennio nelle collezioni reali francesi (cfr. Ticozzi 1977, p. 12, n. 11). Nel 1857 ne seguirà un'altra per mano di Zachèe Prevost (cfr. Ticozzi 1978, p. 108, n. 129). Del dipinto esiste anche un'altra incisione, ma variata pubblicata nel 1682 da Valentin Lefebvre nell' *Opera Selectoria* ma essa si riferisce a una copia del dipinto conservata nelle collezioni reali inglesi ad Hampton Court ed attribuita allo stesso Lefèvre (cfr. M. Levey 1964, cat. 534; Ticozzi 1978, p. 58, n. 52; Ruggeri 1990, p. 139; Magrini 2001, II, p. 422, nota 4).

⁴¹ Così è riassunta la vicenda protrattasi per quattro anni da del Sera in una lettera a Leopoldo del 26 luglio 1664: «La maestà del re Cristianissimo s'è messa nel gusto della pittura, avendo ordinato qui a monsignor Bonsi, suo ambasciatore, di comperare quel gran quadro di Paolo Veronese del Refettorio di questi Padri de' Servi, che lo aveva comperato il signor duca di Mantova per ducati 10500, che poi la serenissima Repubblica non volse che si estraessi e perché con tale esempio i Padri han risposto al signor ambasciatore che senza la licenza del pubblico non possono

*trattare. Il signor ambasciatore ha chiesto in Collegio detta licenza, quale con una parte dell'eccellentissimo Senato gl'è stata concessa et acanto gl'hanno mandato un altro decreto del Senato medesimo, in virtù del quale si fa donativo a sua maestà Cristianissima di detto quadro, regalo veramente regio, perché ardisco dire che questo quadro illustrerà tanto più Parigi e si vede che è una bella cosa esser re di Francia, perché non credo mai che si sarebbe fatto così con altri» (ASFi, *Carteggio d' Artisti*, VI, c. 139 in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, pp. 805-806).*

⁴² Matita nera, aquarellato in grigio, mm. 173x279, cfr. *Mehus* 2000, p. 143, n. 19. Sul dipinto cfr. Pignatti 1976, I, p. 148, n. 247; Pignatti-Pedrocco 1995, II, p. 379, n. 266, con bibl. precedente.

⁴³ Cfr. Garas 1990, p. 19.

⁴⁴ Cfr. Ticozzi 1978, pp. 82-83, n. 94.

⁴⁵ Per il disegno di Dresda (gesseto rosso, acquarello grigio, mm. 238x388), cfr. Dittrich 1993, p. 30, n.29; per quello viennese (penna, acquarello grigio, mm. 243x408), cfr. Ruggeri 1988b, p. 344, n. 29; Birke-Kertész 1994, pp. 907-908, riprodotti entrambi in Ruggeri 2001, p. 153, D58-D59.

⁴⁶ ASFi, *Carteggio d' Artisti*, V, c. 62, lettera di Paolo Del Sera a Leopoldo, in data 20 novembre 1655, cfr. Muraro 1965, p. 82; Fileti Mazza 1987, I, pp. 382-383; Lemoine 2007, p. 382.

⁴⁷ Cfr. Lemoine 2007, pp. 183-184.

⁴⁸ Pizzo 2002, p. 122, p. 135, docc. 48, 49.

⁴⁹ Lettera di Del Teglia alla corte in data 30 ottobre 1683 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1048v): «*Il nobile che ha la Madonna di Raffaello è tutta in campagna quando torna si farà fare la copia, ma già pretende che questa si paghi di dazio, o alle spese del compratore, questo si aggiusterà facilmente*»; *id.* 1575, c. 901: «*Il ritratto di Paolo è veramente finito e condotto il casa del pittore che l'ha copiato benissimo dall'originale dell'autore in san Giorgio Maggiore, ma è così fresco che non ha stimato bene incassarlo stasera perché non giunga in pacchingo*». In una precedente lettera datata 22 agosto 1682, a proposito di un dipinto, non identificato, ancora del Veronese si accenna che «*se ne manderà una copia per far vedere la disposizione dell'opera*» (Gualandi 1856, III, p. 179, n. 388).

⁵⁰ Lettera di Paolo Del Sera a Leopoldo de' Medici in data 29 luglio 1651 (ASFi, *Carteggio d' Artisti*, V, c. 62 in Golberg 1983, pp. 281-282, nota 46). La dimestichezza e la libertà di accesso in casa Widmann da parte di Del Sera fa ritenere che l'agente fiorentino fosse il sensale e l'intermediario dei conti, così come sembra alludere una lettera del bolognese Ferdinando Cospì al cardinal Leopoldo del 12 maggio 1663: «*[...] Il Signor Paolo Del Sera mi ha favorito per il favore di Vostra Altezza di insinuarmi molte belle pitture da vedere, oltre le pubbliche per le chiese e conventi, ne ho viste in case particolari (massime in casa Vidman con occasione di novizza)[...]*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5532, c. 196 in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, II, pp. 763-764. Sul collezionismo dei Widmann, cfr. Magani 1989; *id.* 1989-1990; L. Borean in Borean-Mason 2007, p. 322). Proveniente da casa Widmann è il *Sacrificio di Isacco* della bottega di Tintoretto, oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 931), comprato nel 1651 da Del Sera per il Medici (cfr. A. Tartuferi, in *Jacopo Tintoretto* 1994, p. 89, n. 31, con bibliografia precedente).

⁵¹ Nell'analizzare il vasto fenomeno della diffusione delle copie tratte dagli originali di famosi pittori veneziani, la Cecchini (2007, p. 146) per ultimo, ricordava che le copie erano «spesso fatte eseguire appositamente, talvolta dai pittori che si ospitano, per brevi o lunghi periodi in casa; non è escluso che di esse esista una specifica circolazione secondaria, oggi difficilmente individuabile», ma in tale contesto credo vada affiancata anche la pratica dell' esecuzione del «duplicato» dell'originale in vista del possibile acquisto di quest'ultimo.

⁵²ASFi, *Carteggio d'Artisti*, VII, c. 688, in Fileti Mazza 1987, I, p. 44.

⁵³ Lettera di Filippo Baldinucci ad Apollonio Bassetti in data 27 luglio 1679, in ASFi, *Mediceo del Principato*, 1525, in Barocchi 1975, p. 406.

⁵⁴ Baldinucci [1725-1730c.] ed. 1975, p. 48; Nannelli 1977, p. 356.

⁵⁵ Cfr. Sancassani 1973-1974; Leoncini 1997; *Id.* 2004, pp. 218-221, n. 5; C. Bertolotto-P. Boccardo, in *L'Età di Rubens* 2004, pp. 472-473, n. 123. In tale contesto è significativo sottolineare che intorno al 1628 il pittore Carlo Ridolfi aveva eseguito una copia della composizione (oggi dispersa) ritratta della «medesima grandezza» e inviata in Fiandra ad un «gran personaggio», rimasto sconosciuto, come lui stesso ebbe a dichiarare (Ridolfi 1648, ed. 1914, I, p. 308; II, ed. 1924, p. 298.). Non sono noti motivi dell'esecuzione di questa copia forse realizzata a fini collezionistici, ma considerando che lo scrittore e pittore veneziano fu anch'egli coinvolto in attività commerciali sia come perito, sia come «sensale», oltre a essere in contatto diretto con numerosi mercanti fiamminghi e olandesi che trafficavano in dipinti antichi e moderni tra Venezia, Amsterdam e Anversa, si può solo ipotizzare che avesse preso parte, anche se non sappiamo in quale misura, al commercio «clandestino» di opere d'arte (cfr. Puppi 2005, p. 173, pp. 178-179, nota 23) e di cui la copia da lui eseguita avrebbe potuto essere parte integrante. Sul dipinto torinese, cfr. Pignatti 1976, I, p. 117, n. 93.

⁵⁶ Cfr. Donzelli-Pilo 1967, p. 226; Pallucchini 1981, I, p. 297; Ruggeri 1984, p. 419, fig. 1 che assegnavano la copia a Valentin Lefèvre attribuzione poi respinta da Ruggeri (1990, p. 139; *Id.* 2001, p. 132, A7). Per la realizzazione della copia pare fosse stato coinvolto anche lo stesso Pietro Liberi. Gualdo Priorato ([1664] ed. 1818 in Ruggeri 1996b, p. 97) riferiva: «*in confermazione di che avendo la Serenissima Repubblica di Venezia regalato la Maestà Cristianissima questo anno 1664 della preziosissima pittura di Paolo Veronese pittore mai abbastanza lodato, la quale era nel refettorio de'Padri Serviti, è stato appoggiato da questo Eccelso Senato l'opera del gran quadro, che dev'essere riposto nel luogo dove fu levato il suddetto di Paolo, alla virtù e al valore del Liberi*». Cfr. ancora Baschet 1868; Meijer 1988, p. 116; Ruggeri 1996b, p. 102.

⁵⁷ Boschini 1664, p. 221; Zava Boccazzi 1964, pp. 326-327; De Fuccia 2007, p. 126. Sul dipinto del Veronese, cfr. Pignatti 1976, cat. 339 ; von Hadeln 1978, pp. 161-162; *The Genius of Venice* 1983, pp. 235-236, n. 137; Pignatti-Pedrocco 1991, p. 261, n. 188; *id.* 1995, II, pp. 405-406, n. 293. Il dipinto del Padovanino non è più in chiesa (cfr. Ruggeri 1988, pp. 152). Di esso esiste una buona copia attribuita a Carlo Caliarì al Museo Civico Ala Ponzone di Cremona proveniente dal lascito di Vincenzo Favenza, 1894 (cfr. V. Guazzoni, in Marubbi 2003, pp. 159-160, n. 119).

⁵⁸ Lettera del Baldi al segretario Bassetti in data 2 agosto 1677, in Gualandi 1856, III, pp. 325-326, n. 295.

⁵⁹ Lettera del Baldi al segretario Bassetti in data 14 agosto 1677, in Gualandi 1856, III, pp. 334-335, n. 298: «Fui dal sig. Conte Martinengo per dargli parte degli ordini che tenevo stante le relazioni che avevo dato della tavola di Tiziano, e nel medesimo tempo gli notificai come il pittore, che trattava gli affari di questo negozio, era tornò da Seravalle e aveva risposto al sig.r Teglia, che il quadro era in buono stato e che que' signori ne domandavano dieci mila scudi per darlo poi per otto, e di più una copia la quale vogliono di sua mano da farsi qui in Venezia in casa sua [...]».

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Per l'opera, che subì un ampliamento su tutti i quattro i lati da parte del Cassana per adattarla ad un altro dipinto del Veronese già nella collezione del Gran Principe, il *Battesimo di Cristo*, ma proveniente dalla raccolta di Ferdinando II, cfr. più avanti. La copia fu eseguita da un certo cavalier Lioni che «in questi maneggi volentieri s'intrometteva» (Fogolari 1937, pp. 174-175, nota 1), da identificare nel pittore Antonio Lioni, iscritto al Collegio dei pittori veneziani dal 1690 al 1701 (Favaro 1975, p. 155).

⁶² Zanetti 1733, p. 460: «[chiesa di S. Cattarena, monache. Mazorbo]. *La tavola alla destra dell'altar maggiore con S. Benedetto, due santi vescovi con quattro monache [in realtà cinque] e in aria la Madonna sopra le nuvole col bambino che sposa S. Catterina e due puttini opera conservata, ed ammirevole di Paolo Veronese*».

⁶³ Per citare un altro caso documentato, nel 1703 la badessa del monastero di Santa Maria Maggiore di Venezia vendette ben quattordici tele appartenenti al patrimonio della chiesa facendole sostituire con copie (cfr. Fulin 1868, pp. 86-90; Olivato 1974, p. 50 e nota 5).

⁶⁴ Procacci 1965, p. 90, lettera I; Lemoine 2007, p. 181; Piccinelli 2010, p. 42.

⁶⁵ «Ricevo la benignissima di V.A.S., in risposta della quale gli dico che quel quadro dell'Europa di Paolo Veronese, che ella mi accenna venirmi proposto, fu in mia mano già qualche mese per danari che avevo dato sopra e speravo acquistarlo, ma non mi poté riuscire perché mi furono restituiti i danari e bisognò aver una santa pazienza. Il quadro è veramente da un gran principe e per una gran sala o stanza, Istoria dell'Europa, posta a sedere sopra un toro bianco con damigelle che la servono, con amorini e con altre figurette et animali, con paese et alberi bellissimi, di buonissima maniera [...] Quanto alla grandezza, se mal non mi sovviene, credo per altezza braccia 5 1/2 incirca e per larghezza braccia 5 incirca di misura nostra fiorentina, proporzione veramente bellissima e certamente lo stimo quadro da onorar molto una regia. V.A.S. con la sudetta sua favoritissima mi dice aver inteso che il serenissimo duca di Modona trattò di comperarlo, il che non è a mia notizia, ma so bene che quello di Mantova, che poi è morto, era alle strette per acquistarlo e che ne volse dare ducati 3500 di questa moneta contanti, ma non lo poté avere, non so già in quanto battessi la differenza ed io mi rallegrerei molto che toccassi a V.A.S., perché Dio sa quando mai più nascerà una tale occasione e se pure venissi in vendita qualche bel quadro del medesimo autore [...]». (ASFi, *Carteggio d' Artisti*, VI, c. 304 in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, pp. 842-43).

⁶⁶ ASFi, *Carteggio d' Artisti*, VI, c. 444, in Procacci 1965, p. 112, lettera E.

⁶⁷ ASFi, *Carteggio di Artisti*, VII, c. 562, in data 5 maggio 1668 da Venezia, pubbl. in forma incompleta in Procacci 1965, pp. 112-113, lettera H.

⁶⁸ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1573, c. 99 in data 10 gennaio 1671 in Alfonsi 2002, p. 269 nota 12: «Ci è la mia Europa di Paolo Veronese anch'essa che è stimatissima e piacque grandemente al Serenissimo signor Duca di Mantova defunto che mi honorò di venire a vederla; se non si potessi trovar di meglio e che questa potessi esser a proposito per Vostra Altezza Serenissima [...]».

⁶⁹ L'esemplare in possesso del cardinale Pio dovette conoscere a Roma un certo successo di copie eseguite da artisti contemporanei. Nell'elenco dei quadri e altri beni appartenuti alla bottega di Carlo Maratti (1625-1713) e posti in vendita dopo la sua morte dalla figlia Faustina Maratti il 27 marzo 1720, compare «22. Un quadro assai grande rappresenta il Ratto d'Europa con varie figure al naturale di Paolo Veronese copiato dal cav. Carlo Maratti», che andrebbe riferito all'esemplare Pio. Nella seconda metà del Seicento la bottega romana del Maratti si qualificava come l'«officina» più fornita per lo smercio e la vendita di copie dei maestri veneti. Nell'elenco del 1720 compaiono: «13. Un Bacchanale di Tiziano copiato dal cav. Carlo Maratti di grandezza di 7.e 10»; «24. Un quadro d'una Madonna con Angioli, e Santi viene da Paolo Veronese, copiato da Niccolò Berrettone»; «28. Un quadro grande di Tiziano copiato dal Cavalier Carlo Maratti»; «36. Un quadro della Trasfigurazione di Nostro Signore con li due Profeti, e tre discepoli, copiato da Paolo Veronese», «41. Un quadro di un S. Pietro Martire viene da Tiziano»; «56. Un quadro d'una Madonna con due Santi, e paese di Tiziano, copiato dal Cavalier Carlo Maratti in Ancona»; «91. Un quadro d'una Venere ignuda colcata con un'Amorino in un paese, viene da Tiziano, copiata da Monsù Danielle, e ritoccati dal Cavalier Maratti»; «122. Un quadro in tela da testa con una mezza figura d'una Madonna piangente grande al naturale viene da Tiziano»; «215. Un quadro simile mezza figura d'una Madonna piangente con cornice intagliata, e dorata viene da Tiziano»; «249. Un altro piccolo quadrucchio sbozzato d'una adorazione de Maggi viene da Paolo Veronese»; «251. Un quadro grande per traverso palmi 8 e alto palmi 4, che rappresenta la Probativa Piscina viene da Tintoretto con sue cornice dorata»; «255. Un quadro in tela d'imperatore con cornice nera, e oro con paese animali e diverse figure viene dal Bassano»; «300. Un quadro alto palmi 6, e largo palmi 2, con cornice bianca, rappresenta il Giudizio Universale, viene dal Tintoretto»; «416. Un disegno, che viene da Tiziano rappresenta un Bacchanale di putti in grandezza di palmi 4 ½ per ogni verso, con cornice nera fatto dal Sig.r Urbani».

Non mancavano opere ritenute autografe: «176. Un quadro in tela da testa d'una Mora, che tiene in mano un orologio dipinta da Tiziano»; «187. Un paese di Tiziano in tela da mezza testa»; «192. Un quadro in tela di 4 palmi con molte figure, e animali con sua cornice nera, e oro originale del Bassano»; «246. Un quadretto piccolo in tela da testa di un S. Lorenzo originale della scuola di Tiziano»; «453. Un quadro con cornice bianca di palmi quattro in circa per traverso, rappresentante una Venere colca sopra di un letto con alcune figure in lontananza di mano del Tiziano», cfr. Coen 2010, II, pp. 365-366, 368-369, 372-373, 375, 378- 379, 384-385.

⁷⁰ L'inventario della collezione Del Sera redatto l'11 luglio 1674 fu parzialmente edito da Levi (1900, II, pp. 75-76, cfr. anche Savini Branca 1964, p. 279) senza indicazione della collocazione archivistica, ma è stato rintracciato e trascritto da Paola Santin 2003-2004, pp. 80-110 (ASVe, *Giudici dell'esaminator*. Inventari, b. 6, n. 131) e pubblicato in Borean-Mason 2007, pp. 348-354. Per un resoconto sulla collezione Del Sera, cfr. L. Borean in Borean-Mason 2007, pp. 264-265.

⁷¹ Il dipinto è registrato nella collezione del cardinale Carlo Emanuele Pio del 1624: «L'Europa del medesimo [Veronese] con cornice e forma simile alla sod.a» (Testa 1994, p. 99, n. 60) e in quello del 1724 (Cappelletti-Testa 1990, p. 94). Già il Bellori nel 1664 (ed. 1976, p. 100) la segnalava nella collezione romana: «[...] Europa che si asside sopra 'l toro, in riva 'l

mare servita dalle compagne di Pavolo Veronese». Sul dipinto cfr. Pignatti-Pedrocco 1991, p. 127, n. 147; Testa 1994, p. 95; P. Masini in Guarino-Masini 2006, pp. 202-203, n. 82, con bibliografia precedente.

⁷² Ridolfi 1648, I, p. 337; Scannelli 1657, p. 248; Boschini 1660, p. 333,353; Martinioni 1663, p. 376. Sul dipinto «*un des plus belles ouvrages*» del pittore come lo definirà il lionese Balthazar de Monconys nel 1664 (cfr. De Fuccia 2007, p. 133) databile intorno agli anni ottanta del Cinquecento, cfr. Pignatti 1976, I, pp. 142-143, n. 216.

⁷³ Ridolfi 1648, I, p. 345, 357: «*Ed Europa che si assetta sul dosso dell'insidioso toro con molte donzelle intorno*». Erroneamente von Hadeln a commento del passo del Ridolfi sosteneva che la tela fosse da identificare nell'esemplare della Pinacoteca Capitolina. L'informazione della presenza della tela in casa Caliari nel 1682 proviene da Gattinoni 1914, p. 46 p. 33, n. 717, cit. in Savini Branca 1964, p. 195, come opera di Carletto Caliari. Per dovere di cronaca è da ricordare che nella nell'inventario della collezione fiorentina di Giovanni Gaspero Menabuoni (1722-1810) redatto nel 1787 compariva un «*Ratto d'Europa su tela di Paolo Veronese*», cfr. Borroni Salvadori 1985, p. 965, p. 989. Sulle diverse redazioni del dipinto, cfr. Marini 1968, p. 118, n. 185.

⁷⁴ Lettera di Boschini a Leopoldo da Venezia, 17 agosto 1675, in Procacci 1965, pp. 106-107, n. XLII (XXXVIII): «[...] *Do parte all'A.V. che questa settimana sono stato chiamato da gli creditori del già Cav.Ecc.mo Sen.re Sig.r Paolo del Sera per fare le stime de diversi quadri quali sono stati sequestrati da li detti creditori come tutti gli altri mobili di casa; ed io havendo stimati detti quadri, tra quali ve ne è uno della misura del qui ingionto filo per l'altezza et per la larghezza un palmo in meno, qual contiene l'Europa sopra il Toro, con diverse compagne e due amorini, qual quadro, per il mio intendere, è di Paolo Veronese e delle sue cose rare, e ben conservato; del qual quadro, vivendo il Sig.r Paolo, mi fu fato esibire da un Genovese due milla ducati, ma lui ne voleva tre milla, et poi il già Se.mo S.g Duca di Mantova, padre del vivente, mi fece ancor lui trattar di detto quadro e gliene haverebbe dato anco due milla e cinque cento; ma la Parca li troncò la vita mentre eravamo in stato di conclusione; e cossì restò il negozio concluso; di ciò ne do parte all'A.V., ma perché detti quadri si devono vendere di breve, non so se il tempo per le risposte possi servire, che da me non mancherà di vedere se potrò portare avanti [...]*».

⁷⁵ Cfr. De Fructos Sastre 2004, pp. 60-61.

⁷⁶ Significative sono le parole di Boschini in una lettera indirizzata a Leopoldo da Venezia il 14 settembre 1675 (Procacci 1965, p. 108, lettera XLV (XLI): «*Ricevo quella dell'A.V. Ser.ma et Rev.ma de dì 7 del corrente, dalla quale ho intesi li suoi sentimenti, in particolare del quadro dell'Europa che di vantaggio di quello all'V.S. non saprei che dirle; né circa alla qualità del quadro, né circa il prezzo che s'è dell'uno come dell'altro l'arbitrio resta nel peto di V.A., circa poi all'esser esitato, non è ancora e di ciò sono buona parte causa diversi creditori et il padrone della casa, dove che non si sa neanche quando vi serà l'apertura di poterlo esitare assieme con alcuni altri, ma di meno considerazione [...]*».

⁷⁷ Alfonsi 2002, p. 286, nota 78 ritiene che il *Ratto d'Europa* passò nelle mani di Ferdinando Cosimo del Sera, figlio di Paolo. Nel 1685 egli scriverà da casa del signor Piatti. «*Un signor Piatti*» fu tra i maggiori acquirenti della vendita dell'eredità del mercante fiorentino (Levi 1900, I, pp. 75-76; Santin 2003-2004, pp. 80-110). Da sottolineare che in una lettera di Del Teglia a Apollonio Bassetti del 24 agosto 1675 vengono riferite notizie sulla vendita della

collezione di Del Sera e che: « [l'ambasciatore inglese] ha però preso nota di vari pezzi di quelli che furono del fu signor Pavolo del Sera fin' alla somma di circa cento doppie, quali s'incanteranno fra poco in pubblico, ma la miglior condizione toccherà al signor Piatti, Monsignor Baron Tassis, che ne hanno cappati li pezzi migliori» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1573, c. 1467, cit. in Alfonsi 2002, p. 272, nota 24). Ancora una lettera di Marco Boschini a Leopoldo del 19 settembre 1675 informa che per la vendita della collezione «vi sono tanti impedimenti per litigi de creditori che non si sa neanche quando ne seguirà la vendita», e inviava una nota «delli più singolari» dipinti, tra cui «Un quadro in tavola, mezza figura S.ta Dorotea, opera del Parmigiano; una donna, meza figura, con una mano sopra un pilastro in tavola, opera di Giorgione; un ritratto d'uomo giovine, meza figura, sentato con pelicione, opera di Giovan Battista Morone; il ritratto d'huomo vecchio del Tintoretto; un quadro grande con Marte, Venere e diversi amorini, figure intere al naturale, opera di Alessandro Varotari di Padova» (Procacci 1965, p. 108, lettera XLVI (XLV)). Non compare il *Ratto* di Veronese. L'opera è ancora segnalata in casa Piatti dall'agente del marchese del Carpio, Antonio Saurer nel 1679 (cfr. De Frutos Sastre 2004, p. 60, p. 68, nota 60). Intorno agli anni settanta Bartolomeo e Giovanni Piatti procurarono numerosi dipinti di Luca Giordano da destinare ai collezionisti veneziani (Borean 2000, p. 129).

⁷⁸ Lettera del 21 agosto 1689 in ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1655.

⁷⁹ Per l'incisione, cfr. Ticozzi 1978, pp. 65-66, n. 65.

⁸⁰ Cfr. ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 822r.v, 825; Gualandi 1856, III, pp. 176-178, n. 387; Alfonsi 2002, p. 269, pp. 277-278. In una lettera del 18 luglio 1682 Del Teglia affermava: «Dio perdoni a chi pose lo scrupolo al compratore di quell'Europa che fu del signor Pavolo del Sera, perché questo è giudicato da professori il più dolce operare di quel famoso pennello. Tre sono al mondo di quest'Autore, tutte con qualche differenza; una è quella che si dice a Roma, e due sono in Venezia, che il Bombelli (nessuno più di lui intende la maniera di Paolo) la migliore opera essere questa» (Gualandi 1856, III, p. n. 387; Alfonsi 2002, p. 278). In una precedente del 4 luglio (id, c. 822r/v; Alfonsi 2002, pp. 277-278) Del Teglia riferiva: «Ho ben io qualche spiraglio d'attacco per l'Europa che fu del signor Pavolo del Sera, che non ha bisogno di consiglio, essendo certo delle più belle cose che siano escite dal pennello dell'autore predetto a giudizio degli intelligenti, la qual si potrà avere una volta per poco rispetto al valore. Se il Serenissimo Padrone vi applica se ne consigli col signor Pavolo Falconieri che la ha vista meco quando è stato qui». La presenza di diverse redazioni della tela del Caliarì sarà nota nel Settecento anche al grande intenditore e collezionista, il conte Giacomo Carrara sulla scorta delle notizie fornite dallo Scannelli (Perini 1991, p. 196, p. 206).

⁸¹ Cfr. Algarotti, 1823, III, pp. 159-160; Posse 1929, pp. 129-130, *id.*, 1931, pp. 40-41; Pignatti 1976, I, p. 143; Mazza Boccazzi 2001, p. 36, p. 97; Alfonsi 2002, p. 269, nota 12; Anderson 2005, p. 279, fig. 12. L'identificazione della tela trova conferma nella descrizione e nelle misure riferite da Del Sera nella lettera a Leopoldo del 13 marzo 1666 (ASFi, *Carteggio d'Artisti*, VI, c. 304, in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, pp. 842-843). Della vendita del dipinto al Re ne dà informazione lo stesso Algarotti nella nota lettera inviata a Pierre Jean Mariette il 13 febbraio 1751, in Bottari-Ticozzi 1822, VII, pp. 378-379 e l'acquisto avvenne attraverso la mediazione del Tiepolo, il quale eseguì una copia (Londra, coll. Steven Runciman, cfr. Lively 1960b).

⁸² Cfr. Garas 1990b, p. 69.

⁸³ Cfr. la lettera di Del Tegli a Bassetti del 19 settembre 1682: «[...] *Il padrone di questi quadri desidera la restituzione dei disegni sì della Madonna come della Carità Romana, onde la supplico della grazia*» (Gualandi 1856, III, p. 181, n. 389; Appendice doc. I, 35).

II. Pittori-periti e agenti fiorentini a Venezia al servizio di Cosimo III (1670-1723)

Pittori

«a Roma si disegna, a Venezia si dipigne»

Livio Mehus

Gli artisti fiorentini o naturalizzati toscani impiegati quasi stabilmente come provvisionati della corte e accademici che sin dal tempo del cardinal Leopoldo avevano acquistato una solida fama di conoscitori di dipinti, abili stimatori e periti, furono molti anche durante il governo del penultimo Granduca di Toscana. Tra essi emergono Baldassarre Franceschini detto il Volterrano, Livio Mehus, Ciro Ferri, Pier Maria Baldi, Pier Dandini, Anton Domenico Gabbiani, Giuseppe Nicola Nasini, ai quali va aggiunto il grande conoscitore ed esperto di disegni, Filippo Baldinucci che ebbe l'incarico di riordinare la sterminata raccolta di Leopoldo e di verificare e catalogare la collezione degli autoritratti dei pittori *in fieri*. Ad essi il Granduca si rivolgerà per sottoporre loro pareri e giudizi sulle opere offerte in vendita che provenivano da tutta l'Italia, compreso Venezia. In una lettera inviata da Matteo Del Teglia ad Apollonio Bassetti, segretario di Cosimo, il 27 maggio 1684, il corrispondente veneziano così dichiarava:

«Dirò bene a Vostra Signoria con la mia ingenuità, che due soli sono i professori costì che hanno stima fra quelli più ragguardevoli qui, e che possino giudicare l'opere de' Pittori di questo paese antichi, e più moderni, questi sono li SS.ri Volterrano e Livio [Mehus] ch'hanno lungamente studiato in queste maniere, e S.r Dandini [Pietro] men stimato, e 'l Pignoni più per l'opere loro che nol per la stima, e giudizio de Quadri de' pittori lombardi [...]»¹.

Un'opinione che tornerà di attualità qualche anno più tardi nelle parole del pittore fiorentino Tommaso Redi in una lettera inviata al suo maestro Antonio Domenico Gabbiani quando alla domanda postagli dallo stampatore romano Giovanni Giacomo de' Rossi su «come si fanno pagare i quadri a Firenze», egli rispose che non «c'era altri, che il signor Livio e V.S. e il Pignoni, che tenessero la pittura in reputazione», giudizi che non dovevano riguardare solo i loro meriti artistici, ma anche riferirsi alla dimestichezza con la quale tali pittori erano in grado di trattare e giudicare la pittura e la «materia antica»².

Alto sarà il numero delle tele che nel corso di almeno tre decenni gli esperti fiorentini di stanza a Venezia proporranno per l'acquisto a Cosimo, ma delle quali il Granduca ne incamererà solo una piccola parte. I motivi del modesto apporto all'arricchimento delle collezioni medicee sono molti, ma non sono però spiegabili con la scarsa sensibilità mostrata dal regnante toscano per le questioni artistiche, dovuta al suo carattere imprevedibile, soggetto molte volte a indecisioni e incertezze sull'acquisto dei pezzi. In realtà tale opinione è contraddetta dal vivo interesse mostrato dal Granduca per la pittura olandese e fiamminga seicentesca, di cui ottenne numerosi esemplari dei cosiddetti

Fijnschilders, a seguito dei suoi viaggi in Olanda e in Inghilterra negli anni 1667 e 1669 e attraverso i doni ricevuti dal genero Johann Wilhelm von der Pfalz, Elettore Palatino, marito di Anna Maria Luisa de' Medici, che permise l'acquisizione di un considerevole nucleo di preziose opere di queste scuole nelle gallerie fiorentine³, ma soprattutto dalla volontà di acquistare solo quelle opere che potevano definirsi indiscutibilmente e senza ombra di dubbio dei «capolavori». Pezzi unici e rari che potevano essere acquistati a prezzi convenienti come riferiva Apollonio Bassetti al Del Teglia nel 1682 nel caso di un dipinto riferito al Veronese («*essendo il suo principale intento d'acquistare bensì un gran quadro di quell'autore, ma che sia di tutta perfezione ed eccellenza, e corrisponda col pregio alla grandezza della sua fama*»), cosa che il più delle volte non avveniva in quanto la maggior parte delle tele che gli venivano proposte sollevarono dubbi sulla loro effettiva autografia, sulle condizioni di conservazione, oppure anche se ritenute originali, venivano richieste dai proprietari a somme troppo elevate con l'aggravante che non era possibile estradarle facilmente.

Nonostante la vasta politica di acquisti condotta nei decenni precedenti da Leopoldo, la quadreria fiorentina, vantava un cospicuo numero di opere della scuola veneta del Cinquecento, che ne faceva una delle più ricche raccolte europee, ma il desiderio di avere opere di prestigio rimaneva forte e non venne mai meno. Cosimo continuò ad interessarsi delle opere dei maestri cinquecenteschi e tra gli artisti più apprezzati Paolo Veronese era certamente il nome che riscuoteva i maggiori consensi. Nel corso del Seicento il valore monetario delle sue opere o ritenute tali era divenuto altissimo, confermandosi dunque pittore per pochi, destinato solo a grandi collezionisti in grado di pagare prezzi sganciati da valutazioni puramente economiche⁴. In questo contesto tutti i pittori al servizio del Granduca furono impegnati nella spasmodica ricerca delle sue tele ed è nel rapporto stretto e costante che egli ebbe con i suoi artisti e soprattutto con Del Teglia che si comprende a pieno quale furono gli interessi rivolti verso l'arte veneziana da parte del regnante toscano e quale in sostanza il suo gusto collezionistico.

La maggior parte dei pittori-periti fiorentini e toscani aveva una precisa conoscenza dell'arte veneta essendo stati per periodi più o meno lunghi anni residenti nella città lagunare. Per i giovani artisti fiorentini al servizio dei Medici, diverrà una consuetudine pressochè consolidata perfezionare la propria preparazione pittorica a Venezia dopo un periodo di formazione passato a Roma, dove alcuni tra quelli che avevano mostrato buone aspettative nella pratica scultorea e pittorica erano stati là mandati per perfezionarsi a spese della corte, come «pensionari» dell'Accademia del Disegno che, fondata a Roma nel 1673 da Cosimo III e diretta da Ciro Ferri, sopravvisse fino al 1686⁵. Lo stesso Ferri, così come Livio Mehus, Giuseppe Nicola Nasini o gli allievi usciti dalla fervida bottega di Vincenzo Dandini (1609-1675) e cioè il nipote Pietro o Antonio Domenico Gabbiani, oltre al

naturale apprendimento pittorico, saranno coinvolti in qualità di consulenti e periti nel fitto e intenso commercio di quadri tra le due città.

Sulla scia di altri illustri pittori come Annibale Carracci o Rubens, anche i toscani ebbero modo di ammirare e studiare i capolavori conservati in città. Osservare le opere dal vero era e rimane - come ricorda Donatella Sparti- uno strumento essenziale nella formazione di ogni artista e in questo apprendimento didattico condotto sulle opere dei maestri del Cinquecento l'impiego sia del disegno che della copia dipinta (non essendovi in quest'ultimo caso altro modo di riprodurre le immagini per così dire 'a colori'), divennero gli strumenti imprescindibili per la trasmissione delle immagini⁶. A partire dalla metà del secolo fu lo stesso Cosimo, coadiuvato dai pittori dell'Accademia del Disegno e dalla nobiltà a inviare i giovani artisti a Venezia, incoraggiandone gli studi e facilitando il loro inserimento alla ricerca di opere d'arte da studiare, ma eventualmente anche da comprare. Se Venezia costituiva una tappa obbligata per l'apprendimento artistico, la permanenza dei pittori-periti fiorentini, nell'interesse del collezionismo mediceo, si inseriva in un contesto di più ampia portata, facente parte di un istruttivo *tour* che coinvolgeva altri importanti centri italiani del Nord Italia come Bologna, Parma o Ferrara, dove gli artisti furono lì richiamati e attratti non solo per ammirare e studiare le opere dei Carracci, del Parmigianino o del Correggio, ma in molti casi ebbero anche incarichi di mediazione e di valutazione circa l'opportunità di acquisto di opere dei maestri emiliani allora poste in vendita. Volterrano, Mehus, Baldi e Gabbiani, forti della loro personalità e conoscenza della «maniera lombarda» (con questo termine veniva allora definita genericamente la pittura veneta), furono dei *travellers agent*, disposti a viaggiare in lungo e in largo per l'Italia, sostando nei grandi e piccoli centri per verificare la qualità delle opere, dipinti e disegni, conservati in collezioni private che erano state segnalate come degne di acquisto ai regnanti medicei.

Baldassare Franceschini detto il Volterrano (1611-1689)

Baldassare Franceschini detto il Volterrano, dalla città di origine che gli aveva dato i natali nel 1611, già utilizzato come esperto dal cardinale Leopoldo per il quale rilasciava sintetiche perizie⁷, era stato un intimo amico di Del Sera che lo aveva ospitato durante il suo primo soggiorno a Venezia che il Baldinucci fa risalire intorno alla primavera del 1640⁸. Verso gli anni sessanta Franceschini aveva già raggiunto una certa notorietà come grande conoscitore di dipinti se, come narra sempre il Baldinucci, nel 1662 l'Arciduca Ferdinando Carlo d'Austria dopo una visita a Firenze, al momento della partenza volle «condurre seco il Volterrano per valersene nella compra di alcuni quadri, che aveva pensiero di fare in varie città della Lombardia»⁹. Le competenze acquisite nel corso di decenni dal Franceschini gli permisero di essere considerato uno dei periti e stimatori più apprezzati tra i pittori toscani, spesso chiamato a valutare le quadriere appartenute ai cortigiani

medicei, come avvenne nel 1675 quando, insieme al pittore Agnolo Gori, stimò l'importante raccolta appartenuta alla famiglia Niccolini, di cui Filippo (1586-1666) era stato al servizio del cardinale Giovan Carlo come maestro di camera e tra i quali si annoverano importanti opere, tra cui alcune tele di Salvator Rosa¹⁰. Nel corso della sua carriera il Volterrano espresse giudizi e opinioni valutative anche sui dipinti più antichi, come nel caso di un ritratto assegnato a Giovanni Bellini come pure per un altro riferito al Correggio, di cui dava ragguagli in una lettera a Leopoldo de' Medici priva di datazione, ma risalente al 1672:

«Per discorrere sopra il Ritratto di Gio. Bellino, dico che circa il nome che vi è messo, io ordinariamente non ne faccio gran conto, stando in arbitrio di qualsivoglia, in qualsivoglia tempo scrivervi ciò che le piace; è ben vero che io lo stimo certissimo di sua mano, essendo quella la sua maniera. Non asserisco però che sia il ritratto suo medesimo, non ne havendo riscontro alcuno, con tutto che lo creda, e possa essere. Circa quello del Correggio, ho dubbio grande possa essere di sua mano, perché di quella età che mostra il ritratto, quel grand'huomo haverebbe dipinto molto meglio. Che sia il ritratto del Coreggio, mi assicurerei quasi d'affermarlo, poiché parmi haver visto nelle stanze de i Ser.mi di Parma al Giardino un ritratto quanto il naturale [però testa sola], che mi fu asserito essere Antonio da Coreggio che molto somigliava questo piccolo. Questo è quanto so, e posso dire etc. Soggiungo che quel guardar in altra parte [come fa il ritratto del Coreggio] che verso chi lo ritrae, dà sospetto non esser il Pittor medesimo, non potendosi nello specchio veder gl'occhi in quella veduta. Rimettendomi»¹¹.

Se per il presunto ritratto del Bellini, il Volterrano mostrava di non avere le competenze necessarie per poter confermare che si trattasse di un autografo «*non ne havendo riscontro alcuno*», per quanto riguarda quello assegnato al Correggio e che il pittore accettava in maniera dubbia, intervenivano nel giudizio anche motivazioni di natura strettamente tecnica, dettate dalla lunga pratica pittorica poiché a suo parere non poteva essere veritiero un autoritratto condotto allo specchio quando gli occhi dell'effigiato erano rivolti non verso il riguardante, ma fuori del campo visivo.

Nel suo viaggio condotto nell'Italia settentrionale dove ebbe occasione di soggiornare una seconda volta a Venezia come attesta una lettera di Del Sera al cardinal Giovan Carlo de' Medici del 22 aprile 1662¹², il Volterrano grazie al fiorentino era riuscito ad ottenere dai procuratori della chiesa di Santa Maria della Salute la commissione della pala raffigurante *l'Assunzione della Vergine* da collocarsi sull'altare maggiore della chiesa ma, atteso quattro anni e dopo che il pittore aveva già realizzato diversi studi preparatori, egli non tenne fede agli impegni presi. Di conseguenza Del Sera, che nutriva nei confronti del pittore toscano una stima infinita¹³, nel 1668 si vide costretto a restituire l'anticipo di 50 piastre d'argento (sulle 200 pattuite) che erano state devolute all'artista. Nella vicenda si intromise lo scaltro Luca Giordano, già residente nella città lagunare, che dipinse la pala per la chiesa veneziana in tempi rapidi, in anticipazione dunque al quadro che doveva giungere da Firenze. In evidente imbarazzo Del Sera, il quale aveva favorito la commissione dell'opera, chiese la restituzione del denaro e in caso di diniego sollecitava la realizzazione della pala

che a questo punto sarebbe stata presa da lui, ricorrendo alla mediazione di Leopoldo. La tela fu poi eseguita, ma non raggiunse mai Venezia anche a causa della morte dell'agente fiorentino avvenuta nel 1672, come riferisce implicitamente il Baldinucci. La grande pala, rimasta nello studio del pittore, doveva nelle intenzioni di Franceschini, essere donata alla cattedrale di Volterra, sua città natale e dalla quale ottenne la cittadinanza onoraria, ma l'iniziativa fu bloccata da Ferdinando de' Medici che nel 1688 ottenne il dipinto acquisendolo alle sue collezioni. In seguito nel 1819 su richiesta di don Bernardo Kayser Vicario Generale della congregazione vallombrosiana sarà concessa da Ferdinando III di Lorena all'abbazia di Vallombrosa dove si trova attualmente (Fig. 43) in cambio di una *Madonna e santi* della scuola del Perugino oggi nella Galleria dell'Accademia¹⁴.

Paolo Del Sera fu uno dei più ferventi ammiratori del Volterrano come attesta non solo la sfortunata vicenda dell' *Assunzione*, ma anche per la presenza di sue opere nell'inventario redatto dopo la morte del mercante fiorentino nel 1674, oggi non rintracciate¹⁵. Come risultato dei suoi proficui soggiorni veneziani il Franceschini eseguì una copia in piccolo «di filigine lumeggiata di biacca», oggi non rintracciata, della grande pala con il *Martirio di S. Pietro* di Tiziano allora conservata nella basilica dei santi Giovanni e Paolo¹⁶ e alcuni disegni di soffitti delle chiese veneziane¹⁷.

Livio Mehus (1627-1691)

Mehus che assunse la carica di aiutante di camera di Mattias de' Medici fu protetto oltre che da questi¹⁸ anche dal fratello Leopoldo¹⁹ e dal Gran Principe Ferdinando, l'ultimo dei suoi grandi ammiratori²⁰. Inserito nell'*entourage* mediceo Livio divenne un consigliere artistico fidato per l'acquisto di opere d'arte specie per il cardinal Leopoldo che lo inviò a Bologna e a Modena per valutare e periziare dipinti allora in vendita sulla piazza cittadina²¹. Ogni membro della corte medicea ebbe un suo quadro: la granduchessa Vittoria della Rovere, moglie di Ferdinando II, il fratello del Granduca Cosimo III, il cardinale Francesco Maria, Mattias, Leopoldo e infine Ferdinando che ne ebbe il maggior



43. Baldassare Franceschini detto il Volterrano, *Assunzione della Vergine*, Vallombrosa (Reggello), chiesa abbaziale

numero²². La predilezione del Gran Principe per il pittore fiammingo non deve sorprendere poiché come ha ben evidenziato Francis Haskell:

«Mehus was by far the most Venetian of all the artists in his entourage ad his tremendous vivacity combined with a slightly troubled eroticism made an obvious appeal to Ferdinand. Only the death of his painter in 1691, before Ferdinand's patronage had reached its fullest extent, can have prevented him working directly for the Grand Prince who sought to make amends for this neglect by assiduously collecting his canvas and living support to his son»²³.

Seguendo lo spirito di emulazione del mecenatismo mediceo, le più importanti famiglie nobili fiorentine possedettero suoi quadri²⁴. Le apprezzate tele del pittore furono spesso oggetto di scambio e doni tra i cortigiani e importanti aristocratici italiani e stranieri da parte dei principi medicei, i quali divennero veri e propri *promoters* della sua arte anche dopo la sua scomparsa²⁵. Durante il soggiorno fiorentino nella primavera del 1709 il Re di Danimarca Federico IV ricevette in dono dal cardinale Francesco Maria de' Medici, fratello del Granduca, quattro dipinti del pittore fiammingo²⁶.

L'arte veneziana costituì per il pittore un punto di riferimento costante della sua arte. A proposito del disperso *Baccanale* di casa Gerini, fatto a quanto sembra in concorrenza con un esemplare di Ciro Ferri, visto da un «gran artefice» rimasto nell'anonimato - come narra il Baldinucci - «ebbe lode di non esser fatto inferiore a quello dello stesso Tiziano»; per l'*Adorazione dei Magi* del Guadagni era stato notato che «alcuni animali pajon veramente di mano del Bassano», mentre infine per il *Genio della pittura* di casa D'Ambra, il Baldinucci evidenziava come la composizione fosse scaturita dall'«affetto con che nell'essere a Venezia fece i suoi studi intorno alle mirabili pitture del secolo di Tiziano» e in rapporto al suo *pendant*, il *Genio della scultura* sottolineava come l'ideazione di entrambe le tele esprimesse un concetto proprio del pittore sintetizzato nel motto che se «a Roma si disegna, a Venezia si dipigne»²⁷.

Dopo un periodo di apprendimento trascorso a Roma presso la bottega di Pietro Da Cortona e Stefano Della Bella, il pittore fiammingo si era recato una prima volta a Venezia nel 1652 dove - stando sempre alla testimonianza di Baldinucci - si era trattenuto qualche mese in compagnia del pittore senese Raffaello Vanni²⁸. Su disegni di questi Mehus inciderà alcuni fogli tra cui l'antiporta dell'opuscolo dal titolo *l'Accademia Intronata festante* per celebrare l'ascesa di Alessandro VII al Pontificato edito a Siena nel 1655²⁹. Un secondo e più prolungato soggiorno nella città lagunare è attestato nel 1659 quando Del Sera rispondeva a Averardo Ximenes, membro dell'Accademia fiorentina del Disegno, di provvedere all'assistenza del giovane artista, avendo:

«qui vicino di mia casa fatto accomodare detto Livio e trasferitomi seco nei luoghi dove sono l'opere più cospicue dei pittori e perché il giovane abbi più comodità di studiare, gli farò tener compagnia a dipingere da un mio pittore, facendo conto che quanto prima vadino a lavorare in un Convento dove ho trovato comodità di fargli copiare una bella opera di Paolo Veronese. Fra tanto, quando vorrà,

potrà poi venir qui in casa a copiare alcuni pezzetti che gli buscherò de'meglio valent'uomini che qua sieno stati»³⁰.

Nei numerosi incontri che Mehus «pittore del Serenissimo Principe Mattias» ebbe con Del Sera, quest'ultimo gli fece vedere un dipinto attribuito a Tiziano appartenente alla sua collezione raffigurante «una mezza figura di donna con un paese», «della maniera del San Pietro martire e conservato esquisitamente», comprato per duecento scudi d'argento, ma il corrispondente fiorentino non lo propose al principe essendo «non interamente finito e piuttosto è in ordine di abbozzo», dipinto che fu visto anche da Stefano Della Bella, il quale lo giudicò viceversa degno della galleria fiorentina³¹.

Un secondo soggiorno del pittore a Venezia si colloca dopo il 1661, quando, secondo il Baldinucci:

«Trattendosi diciotto mesi, sempre studiando in pittura, e copiando le grand'opere di Tiziano, Paolo Veronese, Tintoretto e Bassano: e vi fermò quella bella maniera di colorire, che si riconosce nell'opere sue»³².

La permanenza del fiammingo, difficilmente quantificabile cronologicamente, dovette tuttavia protrarsi in un arco temporale ben più ampio, dal momento che Del Sera in una lettera a Leopoldo del 14 novembre 1665 ci informa che il pittore a quella data si trovava nuovamente in città in compagnia questa volta di Ciro Ferri, artista per il quale ancora una volta il fiorentino, come era avvenuto per il Mehus, fu incaricato della sua assistenza³³. Ancora più tardi nel 1671 sempre Del Sera, rispondendo alla richiesta di Cosimo III di reperire opere di artisti veneziani nelle chiese cittadine, riferiva, dopo aver compulsato l'Indice delle pitture pubbliche redatto del Boschini, di aver messo gli occhi sull'*Adorazione dei Magi* del Veronese allora conservata in San Silvestro (oggi alla National Gallery di Londra) e se non si fosse trovata l'incisione che la illustrava (eseguita dal pavese Carlo Sacchi nel 1649) riferiva:

«che il signor Baldassar Franceschini e il signor Livio Meus, che l'hanno visto, e forse anche copiato, sapranno dar fondata informazione a Vostra Altezza Serenissima della qualità di esso»³⁴.

Come era avvenuto per Volterrano, anche per Mehus, Del Sera riservò un apprezzamento particolare. Dell'artista fiammingo egli otterrà alcune opere, non individuate, citate nell'inventario redatto dopo la sua morte nel 1674³⁵. L'apprendimento, il perfezionamento pittorico e «l'affetto, con che nell'essere a Venezia fece i suoi studi intorno alle mirabili pitture del secolo di Tiziano» (Baldinucci) condurrà il Mehus a essere ritenuto uno dei maggiori artisti del neo-venetismo toscano. Durante i soggiorni nella città lagunare, il fiammingo eseguirà numerosi disegni tratti da opere dei maestri cinquecenteschi, oggi conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e alla Biblioteca Marucelliana: tra cui quattro derivati dagli scomparti del soffitto della sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale di Jacopo Tintoretto e bottega: la *Battaglia presso Riva del Garda* (GDSU, n. 17286F), la *Difesa di Brescia*



44a-b. Livio Mehus, *Battaglia presso Riva del Garda*, GDSU, inv.17286F; *La difesa di Brescia*, GDSU, inv. 15558F

44c-d. Jacopo Tintoretto e bottega, *Battaglia presso Riva del Garda*; *Difesa di Brescia*, Venezia, Palazzo Ducale, soffitto della sala del Maggior Consiglio

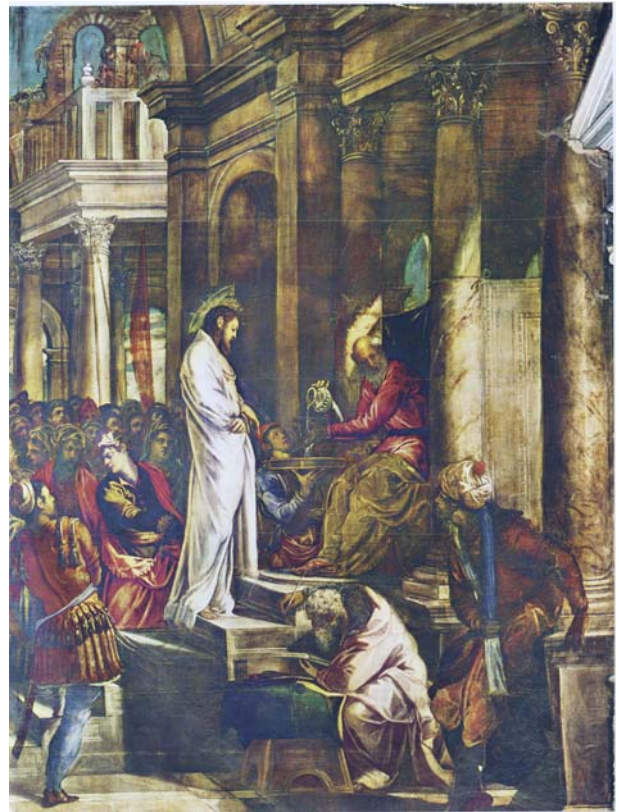


45a. Livio Mehus, *Venezia incoronata dalla Vittoria riceve l'omaggio dei popoli soggetti*, Firenze, GDSU, n. 17261F

45b. Jacopo Palma il giovane, *Venezia incoronata dalla Vittoria riceve l'omaggio dei popoli soggetti*, Venezia, Palazzo Ducale, sala del Gran consiglio



46a. Livio Mehus, *Cristo davanti a Pilato*, Firenze, Biblioteca Marucelliana



46b. Jacopo Tintoretto, *Cristo davanti a Pilato*, Venezia, Scuola Grande di San Rocco (particolare)

(GDSU, n.15558F; **Figg. 44a-d**) e la *Battaglia presso Gallipoli* (GDSU, n.17284F); da Jacopo Palma il giovane: il *Doge Francesco Bembo sconfigge la flotta di Filippo Maria Visconti* (GDSU, n. 17283F) e *Venezia incoronata dalla Vittoria riceve l'omaggio dei popoli soggetti* (GDSU, n. 17261F; **Figg.45a-b**); ancora dal Tintoretto il *Cristo davanti a Pilato* della Scuola Grande di San Rocco (Biblioteca Marucelliana, vol. E, n. 98; **Figg. 46a-b**), da Paolo Veronese il già citato *Mercurio, Erse e Aglauro* (GDSU, n. 13926F) tratto da una variante del dipinto oggi al Fitzwilliam Museum di Cambridge e il foglio (Londra, Witt collection, Courtauld Institute of Art, n. 4641) derivato dalla grande tela con i *Santi Marco e Marcelliano condotti al martirio* nella tribuna della chiesa di San Sebastiano a Venezia. A questi si aggiungono altri disegni copiati da dipinti del Veronese allora conservati nelle chiese della città: ancora da San Sebastiano il *Ripudio di Vasti* (GDSU, n. 17251F; Biblioteca



46a. Livio Mehus, *Ripudio di Vasti*, Firenze, Biblioteca Marucelliana

Marucelliana, vol. E, n. 97; **Figg. 46a-b**), *l'Adorazione dei pastori* della chiesa di San Giuseppe di Castello (GDSU, n. 17253F), *l'Ultima cena* della chiesa di San Giuliano (GDSU, n. 2411F), *Venere e Mercurio davanti a Giove* (GDSU, n. 17288F), già nella collezione fiorentina Contini-Bonacossi³⁶ e come abbiamo già riferito, la *Cena in casa di Simone* della chiesa dei Servi (GDSU, n. 17246F)³⁷. La forte ascendenza dei maestri veneti del Cinquecento ebbe modo di riflettersi sul percorso pittorico del Mehus attraverso la citazione diretta di alcuni capolavori dei pittori veneziani come nel *Genio della Pittura* già nella collezione D'Ambra poi passato nella collezione Contini Bonacossi e oggi al Museo Nacional del Prado a Madrid (**Fig. 47**), dove la figura allegorica alata, accompagnata sullo sfondo dall'autoritratto del pittore, sta copiando al cavalletto il *Martirio di San Pietro Martire* di Tiziano, dipinto celeberrimo del Vecellio eseguito tra il 1528 e il 1530 per la confraternita della chiesa veneziana dei santi Giovanni e Paolo, rimasta in loco fino al 1867 quando perì nell'incendio dell'edificio, opera che, come abbiamo visto per il Volterrano, fu vista da molti artisti fiorentini di passaggio per Venezia³⁸. La grande



46b. Paolo Caliari, *Ripudio di Vasti*, Venezia, chiesa di San Sebastiano



47. Livio Mehus, *Il Genio della Pittura*, Madrid, Museo Nacional del Prado

ammirazione che Livio ebbe per l'arte di Tiziano lo condurrà anche a copiare la sua effigie tratta da un presunto autoritratto del cadorino, come attesta una citazione inventariale dei dipinti conservati a Palazzo Pitti [1697-1708] e nell'elenco dei quadri appartenuti al Gran Principe Ferdinando nel 1713:

«Un quadro entrovi il ritratto al naturale di Tiziano vestito di pelliccia con berrettino nero in capo e collarino bianco copiato dal suddetto signor Livio alto soldi diciotto, largo soldi quattordici, con suo adornamento di granatiglia filettato d'oro»³⁹.



48. Bottega di Tiziano, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1801

Difficile è individuare tale opera tra i dipinti con l'effigie del Vecellio attualmente conservati agli Uffizi che traggono origine dal *Ritratto di Tiziano*, detto anche *Autoritratto da vecchio* opera di bottega (inv. 1890, n. 1807) e di cui esistono due repliche (inv. 1890, n. 1801) riferito dubitativamente a Tiziano e Orazio Vecellio, (Fig.48; e inv. 1890, n. 5353) risalente al XVII secolo⁴⁰. Se non è accertato se il «martirio di San Pietro» riferito al pittore fiammingo nell'inventario della villa di Lappoggi del 1659 di Mattias de' Medici insieme a un'altra tela non descritta, fosse stata una copia o una derivazione ispirata al celebre dipinto di Tiziano della chiesa veneziana dei santi Giovanni e Paolo⁴¹, certo è che Mehus fu impiegato dai principi fiorentini anche nell'esecuzione di copie di dipinti di

celebri artisti. Sempre nella villa di Lappoggi viene ricordata del Mehus la copia di una *Madonna con il bambino e santi* del Correggio⁴² mentre nella collezione di Ferdinando è citato:

«Un quadro alto soldi 16, largo soldi 18, dipintovi di mano di Livio Meus, copiato dal Bassano la *Coronazione di nostro signore con molti soldati, con adornamento intagliato e dorato, segn.to N. 28*»⁴³.

Anche questa piccola tela di circa cm. 48x 54 raffigurante *Cristo incoronato di spine* non è stata individuata, forse derivata dall'esemplare firmato da Jacopo e Francesco Bassano già appartenuto al cardinale Leopoldo. L'impiego del Mehus in questa attività copistica dovette avere avuto una più ampia portata poichè saremmo tentati a credere che il «*quadro in tela, entrovvi una donna nuda in letto, con un canino sopra il letto e due figure minori, con ornamento nero, rabescato e filettato d'oro, alto braccia 2 ½ e largo braccia 3, di mano di Livio Meus*», ricordato nella villa di Lappoggi nel 1659 potesse essere se non una copia, forse una versione personalizzata della celebre *Venere di Urbino* di Tiziano che sin dal 1631 si conservata negli appartamenti di Palazzo Pitti⁴⁴. Anche in questo caso non sappiamo i motivi per i quali il Mehus eseguì queste versioni. Si può pensare che le tele facessero parte di quella strategia di doni e regalie dei Medici ai loro stretti amici e accoliti, come nel caso della *Morte di Pirro* dello stesso Mehus donato al marchese Niccolò Pallavicino nel 1701. Le copie derivate da Tiziano e Bassano indicano quale fosse stata la dimestichezza e

la familiarità del Mehus nei confronti dei maestri della pittura veneta del Rinascimento e di conseguenza spiega ulteriormente le sue riconosciute doti tributate dai contemporanei nel saper riconoscere le diverse mani dei protagonisti della grande stagione manierista veneziana.

Nel giugno 1669 l'allora erede al trono, il principe Cosimo de' Medici nominava Mehus «soprintendente delle pitture e quadri, che alla giornata, occorrerà collocare in questa galleria, siccome a intagliare rami in occasione di feste, scene, frontespizi di libri», con uno stipendio di quattro scudi mensili poi saliti a quattordici negli ultimi anni; nel 1670 divenne console dell'Accademia del Disegno di Firenze e dal 1684 sarà Maestro dell'istituzione insieme al Volterrano, Pier Dandini e Giovanni Battista Foggini⁴⁵. Con tali importanti incarichi Livio divenne uno degli artisti prediletti del Gran Principe Ferdinando e fino al momento della sua morte fu impiegato come consulente e intermediario per l'acquisto di dipinti. Il suo ruolo all'interno della Galleria che ad alcuni studiosi è apparso alquanto ambiguo poichè non è del tutto chiaro se il suo compito fosse stato solo quello di decidere la collocazione delle opere o di sorvegliare un loro eventuale restauro⁴⁶, era in realtà funzionale alla mansione che potrebbe corrispondere a quella ricoperta oggi da un moderno direttore di museo, svolgendo il ruolo di «soprintendente», ordinatore e revisore della quadreria (aspetto che nell'ambito della grafica sarà svolto da Filippo Baldinucci) in grado cioè di controllare e verificare le attribuzioni dei dipinti del passato e di quelli che entravano di fresco in galleria, di accertarne il loro stato di conservazione come del resto ben evidenzia la lettera inviata al Ferri nel 1672 e ci cui si è detto.

Ancora pochi mesi prima della sua scomparsa una lettera di Ferdinando da Poggio a Caiano del 4 giugno 1691, il cui destinatario non è precisato, il pittore è coinvolto nella trattazione di alcuni quadri non individuati:

«sento con la vostra la mutazione che ha fatta D. Livio da non volere dare i prezzi delli otto quadri che avevi scelti con dire essere in trattato con Brandeburgo. Io però l'ho per una delle sue solite mattate, onde, quando in questo tempo non abbi dato i prezzi, voi potete tornarvene qua, ma lascerete una nota distinta degli otto pezzi che avevi scelti in mano al Sig.r Andrea [Celesti?] e portate una copia della medesima nota con voi per non pigliare degli sbagli quella volta che questo matto dirà da vero e ringraziandovi della vostra puntualità vi desidero ogni bene»⁴⁷.

Dal Mehus il Gran Principe riuscirà ad avere ben cinquanta opere risultando l'artista contemporaneo più rappresentato nelle collezioni medicee. Oltre alle tele acquistate o commissionate direttamente al pittore, alcune di esse, come il *Tarquinio il Superbo* (Palazzo Pitti, inv. 1890, n. 5745) o altre non rintracciate, furono comprate dal rigattiere Francesco Fracassi che fu un assiduo fornitore di quadri per il Principe⁴⁸, ma altre furono acquisite attraverso il tornitore di origine tedesca Filippo Sengher che a corte rivestiva un ruolo importante tra le maestranze artigiane essendo stato assunto in qualità di ebanista e intagliatore, regolarmente stipendiato⁴⁹. Il Sengher agì nelle vesti di uomo di fiducia e

d'intermediario in molti acquisti operati da Ferdinando comprendenti dipinti, orologi, mobili, sigilli, strumenti matematici e fece da collante tra Venezia e Firenze facendo giungere alla corte anche opere di artisti contemporanei come il veneziano Giovanni Francesco Caffi e il milanese, ma veneziano di adozione, Federico Cervelli⁵⁰.

I favori e la benevolenza accordata da Ferdinando al Mehus fu tale che il principe fiorentino nella primavera del 1688 pagò il viaggio al figlio del pittore, Francesco che si recava a Roma «a studiare pittura» sotto la guida di Carlo Maratti come ricorda anche il Gabburri⁵¹. Perfino dopo la sua morte, Ferdinando continuò a ricercare opere del maestro fiammingo a Venezia. Nel 1708 egli otterrà da Sebastiano Ricci attraverso il pittore Agostino Lama, due sue tele identificate con la *Scena di sacrificio* e la *Continenza di Scipione* oggi a Palazzo Pitti (inv. 1890, nn. 3868, 3869; **Figg. 201-203**)⁵². Anche Niccolò Cassana sarà coinvolto negli intensi interessi collezionistici di Ferdinando per le opere del Mehus. In una lettera del 20 novembre 1698 il Principe ringraziava il pittore veneziano per l'arrivo a Firenze di un *Baccanale (Ninfe e Satiri)* eseguito dalla bottega di Rubens che il Cassana gli aveva procurato sul mercato locale (Palazzo Pitti, inv. 1912, n. 141) e aggiungeva che avrebbe fatto «una buona accompagnatura nella mia anticamera al quadro che mi finì lei del Signor Livio»⁵³. Il Cassana pose dunque mano a un dipinto lasciato incompiuto dal fiammingo, ma del quale non conosciamo il soggetto.

Ciro Ferri (1634-1689)

Sebbene romano di nascita, *Ciro Ferri* fu sicuramente l'artista più rappresentativo del cortonismo fiorentino e uno dei massimi esponenti della pittura barocca toscana. Chiamato a dirigere la scuola del disegno a Roma istituita da Cosimo III nel 1673, le sue doti attributive e i suoi meriti di conoscitore d'arte compresa quella veneziana erano noti a tutti i collezionisti romani e fiorentini e in particolare al cardinal Leopoldo che utilizzò il pittore nel reperimento di opere italiane del Cinquecento, da Bergamo, da dove nel 1666 segnalava «un ritratto di omo pittore» attribuito ad Andrea Del Sarto⁵⁴, ma soprattutto da Roma attraverso il corrispondente Paolo Falconieri (1626-1696) e Giuseppe Maria Casarenghi con i quali esaminò e valutò numerosi ritratti e ritrattini da proporre per l'acquisto alla corte medicea, tra i quali alcuni riferiti a Michelangelo Buonarroti, Lavinia Fontana, Gian Lorenzo Bernini, Michelangelo Cerquozzi.

Il Ferri si era recato a Venezia nel 1665, dove si era trattenuto per circa due anni, facendo la conoscenza di Del Sera, realizzando anch'egli disegni e copie tratti dalle tele dei grandi maestri veneziani⁵⁵, rimanendo particolarmente attratto dalla visione del dipinto di Tiziano, il *Martirio di San Pietro* conservato nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo insieme alla *Cena del Veronese* in San Giorgio Maggiore, opere entrambi definite «maravigliosissime»⁵⁶. In questo suo lungo girovagare alla ricerca di opere famose e importanti, che condivise anche con il suo allievo Bartolomeo Bianchini che si portò con

sé a Venezia⁵⁷, egli acquisì una conoscenza della pittura veneziana così ampia, da consentirgli, a paragone del Volterrano e del Mehus, di essere ritenuto a corte uno dei massimi esperti.

Pier Dandini (1646-1712)

Intorno al 1668, poco più che ventenne era giunto a Venezia, per rimanervi due anni, Pier Dandini, allievo dello zio Vincenzo, che diverrà uno dei protagonisti della cultura figurativa fiorentina della fine del secolo. Il soggiorno dell'artista nella città lagunare era stato sollecitato sin dal 1665 da un altro allievo di Vincenzo Dandini, il chierico teatino e pittore, frà Filippo Maria Galletti (1636-1714), il quale secondo quanto informa Giovanni Targioni Tozzetti, noto erudito e naturalista toscano, autore delle biografie dedicate a Vincenzo e Pietro Dandini, redatte oltre la metà del XVIII secolo, si era recato a Venezia intorno al 1660 eseguendo quattro dipinti allusivi al *Trionfo della Divina Sapienza* (oggi perduti) destinati alla Libreria del convento teatino di San Nicola da Tolentino⁵⁸. Ancora nel 1665 gli fu chiesto dai padri teatini della città appartenenti al suo stesso ordine, la realizzazione di un quadro per il refettorio, raffigurante il *Miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci*, mentre era impegnato a dipingere la pala per l'altare della sagrestia che doveva raffigurare *Gesù che impone la regola a San Gaetano*, sollecitando il suo maestro Vincenzo perchè il nipote Pietro lo raggiungesse nella città lagunare⁵⁹. Venezia diverrà la meta di tutti i pittori formati nella bottega di Vincenzo: Lorenzo Castelli nel 1679 dove fece alcuni ritratti⁶⁰, Giovanni Battista Marmi (1659-1686), figlio del guardarobiere granducale Diacinto Maria che, non ancora venticinquenne e dopo il soggiorno romano, fu inviato in laguna dalla Granduchessa Vittoria della Rovere dove «*copiò con gran gusto et intelligenza varie pitture di quelli Eccellenti maestri, nel che fare vi spese altri due anni*»⁶¹, ma sarà soprattutto Pietro e come vedremo Antonio Domenico Gabbiani, i più dotati tra gli allievi, che stabilirono con la città lagunare non solo un proficuo rapporto artistico, ma anche subordinato all'intermediazione e alla consulenza nel commercio di quadri. Anche Pietro rimarrà affascinato dai dipinti dei maestri del Cinquecento ammirati negli edifici pubblici che privati, come scrive Giovanni Targioni Tozzetti nella citata biografia dedicata al pittore:

*«ivi Pietro si mise studiare le tante opere che vi sono di Tiziano, di Paolo Veronese, del Tintoretto e d'altri, e ciò con tanto genio, e gusto, che non si sarebbe mai saziato di dipingere e di ricavare i bei concetti de quali Valentuomini, parte dipingendone con diligenza e bravura parte pigliandone memoria»*⁶².

Anche per Pietro, ma non poteva essere diversamente, lo studio delle opere dei pittori veneziani del Cinquecento diverrà una delle componenti stilistiche della sua arte:

«si era impossessato della maniera di Tiziano, di Paol Veronese, e del Tintoretto, che nelle sue opere fatte nei primi anni dopo il suo ritorno da Venezia, si ravvisano figure ad atteggiamenti tali, che paiono usciti dal pennello di quei tre sommi Pittori, ed alcune figure di Pietro prese separatamente

si potrebbero far passare senza controversie per opere di Paolo Veronese, di cui egli fu parzialissimo ammiratore»⁶³.

Nell'ambito di questo rapporto di apprendimento tecnico-pittorico c'è tuttavia un aspetto importante da sottolineare in relazione all'interessamento di Dandini per le opere che erano poste in vendita sulla piazza veneziana. Una lettera inviata da Pietro allo zio Vincenzo da Venezia, il 28 maggio 1668, riportata da Targioni Tozzetti (il quale aveva ereditato le carte d'archivio e parte dei dipinti della bottega dei Dandini avendo sposato Maria Brigida Dandini, figlia del pittore Ottavio, ultimo discendente della famiglia dei pittori), ma si cui si è perduto l'originale, riferisce:

«Li fò sapere come ricopio una Adorazione de' Magi di Paolo Veronese, che è quella della stampa, che io copiai, e invero a considerarle sono cose preziose. Le Feste non si fa altro che andare a vedere quadri, e credo averne visti qualche migliaio. Fummo in casa di un figliolo d'un figliolo di Paolo, e dopo averli tutti mostrati, mi fece vedere una Venere del medesimo, bella al maggior segno, e n'ha trovato diecimila ducati e non l'ha volsuta dare, e ne anco l'ha lasciata copiare, et io la sera ne feci un po' di disegno, e l'ho mostrato ad alcuni Pittori, e hanno detto che stà per l'appunto»⁶⁴.

Se la stampa alla quale egli fa riferimento per la copia dell'originale del Veronese è da identificare nell'incisione con l'Adorazione dei Magi eseguita nel 1649 da Carlo Sacchi e dedicata al nobile Donato Correggio, che riproduce in controparte il dipinto eseguito nel 1573 dal Caliari e i suoi assistenti per la chiesa di San Silvestro, oggi alla National Gallery di Londra⁶⁵ (Fig. 49), la «Venere bella e a maggior segno» vista «nella casa del figliolo d'un figliolo di Paolo» è da riconoscersi nella tela raffigurante Venere, satiro e Cupido, già nella collezione Contini Bonacossi di Firenze (Fig.50). La tela è descritta nei particolari da Carlo Ridolfi nel 1648 nella casa del nipote di Paolo, Giuseppe e ancora nel 1682 sarà citata nell'inventario dei dipinti rimasti in proprietà dei discendenti ed eredi del pittore, di cui



49. Carlo Sacchi, *Adorazione dei Magi*, incisione (da Paolo Veronese)

uno dei beneficiari era l'abate Francesco⁶⁶. Se parte della critica ha ritenuto trattarsi di un originale, l'opera è più opportunamente da intendere come derivazione di scuola, di dimensioni inferiori all'esemplare di identico soggetto conservato nella collezione Koetser di Zurigo, che si presenta di qualità superiore e del quale anni dopo Sebastiano Ricci eseguirà una copia alquanto fedele (Fig.51)⁶⁷. L'aspetto importante è che forte dell'attribuzione del Ridolfi l'opera era stata valutata ben diecimila ducati e di fronte ad una probabile richiesta di acquisto avanzata da Dandini, i proprietari avevano espresso l'intenzione di non venderla, alzando enormemente il prezzo, nè di farla copiare così che il pittore fu costretto a eseguire alcuni



50. Bottega di Paolo Veronese, *Venere, satiro e Cupido*, già Firenze, collezione Contini Bonacossi



51. Sebastiano Ricci, *Venere, satiro e Cupido*, The Burghley House, Preservation Trust

disegni che fatti vedere ad altri colleghi, questi confermarono che erano stati eseguiti a perfetta somiglianza dell'originale. In questo modo la composizione ritenuta del Veronese venne fatta conoscere a Firenze e immediatamente si aprirono le trattative per l'acquisto. La *Venere* citata in questa circostanza era la «famosa *Venere di Pavolo Veronese tenuta sin'hora in tanta venerazione dagli eredi di questo grande Autore*» proposta per l'acquisto da Matteo del Teglia a Cosimo III nella lettera del 20 maggio 1679 (cfr. Appendice doc. I, 16). Ma l'affare sfumò perchè la qualità del pezzo non corrispondeva alla sua dichiarata fama. Anni più tardi Ferdinando de' Medici chiedendo in una lettera del 12 maggio 1703 al suo corrispondente veneziano Niccolò Cassana se in casa Caliarì vi fosse stato qualche pezzo pregiato, ma a prezzi ragionevoli, ben sapeva della presenza della «*Venere che la tengono ne' i cristalli*», opera che il Medici avrebbe comprata per poco «*parendomi cosa assai ordinaria*» (Appendice doc. II, 85)⁶⁸.

Da queste notizie si evince che la presenza del giovane Dandini a Venezia fu in qualche modo motivata anche dal desiderio di reperire opere che potessero essere di qualche vantaggio e utilità al collezionismo mediceo. Non si comprenderebbe del resto la necessità di vedere forse esageratamente qualche «*migliaio di quadri*» durante le festività, quando a fini dell'apprendimento didattico sarebbe stato sufficiente studiare qualche ciclo di opere dei maestri veneziani conservati negli edifici pubblici e religiosi della città, come faceva la maggior parte dei pittori giunti da Firenze. Ma un'altra importante notizia utile a comprendere il coinvolgimento del pittore nel commercio di quadri ci

proviene ancora da Targioni Tozzetti, quando riferisce che Dandini anni più tardi e cioè nel 1682 aveva inviato a sue spese a Venezia il cognato nonchè allievo Giovanni Maria Ciocchi perchè si perfezionasse nella pittura e nella città lagunare, dietro le raccomandazioni dello stesso Dandini, fu assistito da Giovanni Battista Vacchini «*dilettentissimo di quadri, e che aveva una superba raccolta*», un personaggio che troveremo spesso citato nelle relazioni riguardanti il commercio di dipinti con la corte medicea. Egli possedeva una collezione di quadri che, attraverso Matteo Del Teglia nel corso del 1681 cercò in parte di vendere alla corte medicea, opere che furono sottoposte al vaglio degli esperti fiorentini e in particolar

modo proprio dal Dandini come diremo più avanti. In questa circostanza Vacchini fece ottenere al Ciocchi la licenza di copiare molti quadri «*non solita darsi ad altri*», il che significava che il pittore poteva accedere ad opere la cui visione era preclusa ai più. Inoltre gli procurò una commissione richiesta da Matteo Viola per una pala raffigurante una *Madonna in gloria* destinata per un altare situato nei pressi della sua villa di Socà (Isonzo)⁶⁹. Dandini oltre ad essere amico di Vacchini, il quale cercò perfino di convincere il pittore a trasferirsi a Venezia, strinse una profonda amicizia con un esperto e noto pittore-perito in terra veneta il friulano Sebastiano Bombelli, che sarà spesso citato nella corrispondenza con i Medici⁷⁰. Un secondo soggiorno del Dandini a Venezia, durato pochi giorni, è situato dal Targioni Tozzetti nel maggio 1678 per «*rivedere le pitture di tanti grandi maestri da lui venerati*» portandosi con sé il pittore Pandolfo Reschi «*amicissimo del pittore*» e due altri suoi allievi, Giovanni Andrea Brunori soprannominato 'Dreone' e Giovanni Maria Battilani⁷¹. I soggiorni di Pietro a Venezia gli procurarono una stima assai grande, tanto è che nel 1677 egli inviò diversi quadri al cavaliere Girolamo Basadonna, Podestà di Padova, opere di cui non è dato di sapere altro⁷².

La grande ammirazione che Dandini ebbe come pittore a corte, particolarmente amato dal Gran Principe Ferdinando che ne apprezzò le sue doti di raffinato e colto conversatore, fu certo accompagnata anche dalla fama di perito e grande esperto d' arte, come testimonia la stima a lui affidata, l'anno prima di morire, della quadreria della villa di Lappoggi e del palazzo di Firenze a seguito della morte del proprietario, il cardinale Francesco Maria de' Medici fratello del Granduca, avvenuta il 3 febbraio 1711. Una «ricognizione» che prevede tutti i dipinti per la quale ricevette un compenso di trenta scudi (Appendice doc. I, 104).

Anton Domenico Gabbiani (1652-1726)

Pietro condivise le sue doti attributive con un altro allievo di Vincenzo Dandini grande conoscitore della «maniera lombarda», Antonio Domenico Gabbiani, che divenne anch'egli uno degli artisti preferiti di Ferdinando⁷³. Dopo un periodo di formazione trascorso a Roma presso l'Accademia del Disegno e delle arti sotto la guida del Ferri ed Ercole Ferrata, il Gabbiani aveva soggiornato una prima volta a Venezia per un periodo assai lungo dal 1676 almeno fino al 1681⁷⁴, finanziato dai marchesi Francesco Riccardi e Giovanni Vincenzo Salviati, nel corso dei quali si esercitò a copiare anch'egli opere dei principali artisti del Cinquecento, testimoniati dalla cospicua quantità di disegni conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, provenienti in parte dalla raccolta di Francesco Maria Gabburri e da uno degli allievi del pittore, Ignazio Enrico Hugford, che dopo sua morte nel 1779 fu acquistata dalle gallerie fiorentine⁷⁵. Tra queste prove grafiche si annovera il foglio 1733F derivato dal gruppo centrale della Pala Pesaro di Tiziano (**Figg. 52a-b**), il n. 1734F con sei santi in basso copiati dalla pala sempre di Tiziano già nella chiesa di San Niccolò ai Frari, oggi alla Pinacoteca Vaticana (**Figg.53a-b**) e il foglio 1858F



52a. Antonio Domenico Gabbiani, *Madonna e committenti* (da Tiziano), Firenze, GDSU, 1733F

copia della parte destra del dipinto del Veronese con i membri della famiglia Cuccina tratto dalla omonima tela oggi alla Gemäldegalerie di Dresda, visto probabilmente a Modena nella residenza degli Estensi, durante il suo viaggio nell' Italia del Nord (Figg. 54a-b)⁷⁶.

Straordinario e prolifico disegnatore, la sua attività grafica esercitata sulle opere dei maestri del Cinquecento, è stata spesso confusa in passato con quella del Mehus; un legame quello istituito tra Gabbiani e il fiammingo così forte che, prima della



52b. Tiziano, *Pala Pesaro*, Venezia, Santa Maria Gloriosa dei Frari



53b. Tiziano, *Madonna e santi*, Roma, Pinacoteca Vaticana



53a. Antonio Domenico Gabbiani, *Santi* (da Tiziano), Firenze, GDSU, 1734F



54a. Antonio Domenico Gabbiani, *La famiglia Cuccina rende omaggio alla Madonna* da Paolo Veronese (particolare), Firenze, GDSU, 1858F



54b. Paolo Caliari, *La famiglia Cuccina rende omaggio alla Madonna* (particolare), Dresda, Gemäldegalerie

partenza del giovane pittore per Venezia, egli si era rivolto al più anziano collega per chiedergli consigli e itinerari da seguire, desideroso di copiare le stesse opere viste e ammirate dal Mehus come ricorderà Ignazio Hugford nella biografia dedicata al suo maestro⁷⁷.

Più tardi nel 1701 con Mehus ormai scomparso da anni, il Gabbiani sarà inviato dal Gran Principe Ferdinando a Livorno per prendere visione e stimare le opere lasciate dal pittore fiammingo nella collezione del generale Marco Alessandro Dal Borro, morto il 29 aprile di quell'anno come si apprende dall' inventario preceduto da una lettera del soprintendente di Livorno Benedetto Mochi (Appendice doc. I, 101)⁷⁸.

In quella prima permanenza veneziana il Gabbiani ebbe modo di stringere amicizia con i

pittori Andrea Celesti e Sebastiano Bombelli, che grazie alla loro protezione si assicurò «molte occasioni di operare» come ricorda Francesco Saverio Baldinucci e tra le sue numerose peregrinazioni tra chiese e collezioni private, osservò molti dipinti di scuola antica, divenendo un ottimo informatore di Cosimo III e del figlio Ferdinando, non mancando occasione di procurarsi anche pezzi importanti per sè. Secondo quanto riferisce l'anonimo estensore (ma probabilmente lo Hugford) della vita di Jacopo Robusti, inserita nella *Serie degli uomini illustri* editi tra il 1773 e il 1775, durante il soggiorno a Venezia, il Gabbiani nel 1677 recatosi in visita nella casa dove aveva operato il pittore, ricevette in dono dal pronipote di questi che dovrebbe identificarsi con Sebastiano Casser, alcuni disegni eseguiti da Jacopo e tratti dalle sculture di Michelangelo. I fogli



55. Jacopo Tintoretto, *Studio della testa di Giuliano de' Medici di Michelangelo*, Firenze GDSU inv. 1840F, r.

che in seguito passeranno nelle mani dello Hugford sono in parte identificabili in alcuni esemplari conservati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Fig. 55)⁷⁹.

Nel 1679 Gabbiani fu coinvolto da Del Teglia nella stima di una pala d'altare raffigurante il *Martirio di San Giovanni Battista* del Veronese conservata nella chiesa parrocchiale di Dossena (Bergamo) opera, su cui torneremo, che era stata proposta in vendita attraverso il Celesti⁸⁰ e successivamente intorno al 1681 per il trittico di Tiziano e bottega conservato nel Castello di Roganzuolo (oggi al Museo Diocesano di Arte Sacra di Vittorio Veneto;



56. Tiziano e bottega, *Trittico di Roganzuolo*, Vittorio Veneto, Museo Diocesano d'Arte Sacra

Fig.56), per il quale il Del Tegli fu inviato a fare un sopralluogo per valutare l'opportunità dell'acquisto. Anche questa opera non fu comprata per le non perfette condizioni conservative e per l' assoluta certezza sulla sua autografia⁸¹.

Un secondo soggiorno del Gabbiani in laguna sarebbe avvenuto intorno al 1698 secondo Francesco Saverio Baldinucci, dove trattenendosi per circa tre mesi «*per suo divertimento*» fece «*molti quadri e ritratti*» tornandosene poi a Firenze «*colmo di denaro e ricco di una sempre più alta fantasia del suo operare*»⁸². Queste permanenze veneziane incisero notevolmente sulla sua carriera artistica, tan'è che, come riferisce Ignazio Hugford, alla sua morte, nel suo studio furono trovate copie tratte dagli originali tizianeschi presenti nelle raccolte medicee, come la *Venere*, l'*Ecce homo*, il *Salvatore*, la *Maddalena*, opere che appartenevano alla Granduchessa Vittoria Della Rovere, provenienti dall'eredità del Ducato di Urbino⁸³.

Così come era avvenuto per Dandini e Gabbiani l'esperienza consumata dai pittori fiorentini a contatto con la pittura veneziana doveva rimanere fondamentale anche per un altro promettente artista formatosi nella bottega del Gabbiani anche se purtroppo il destino non fu fortunato con lui facendolo morire in età giovane. Si trattava di Ottavio Tonelli che a detta del Gabburri:

«[...] di anni 23, andò a Venezia, dove di aver studiato circa a due anni con somma attenzione, lasciò di vivere»⁸⁴.

La grande abilità condotta sulle opere del passato permise al Gabbiani, così come era accaduto per Dandini o Cassana, di essere impiegato nelle vesti di «restauratore» dei quadri antichi della collezione⁸⁵ e quando importanti opere in cui le trattative di compravendita si trovavano in fase avanzata, i pittori periti e conoscitori fiorentini erano spesso inviati appositamente a Venezia per prendere direttamente visione delle opere e per fare una ricognizione sull'entità delle collezioni locali come nel caso del Ferri o del Baldi.

Pier Maria Baldi (?-1686)

In gioventù il Baldi era stato allievo del Volterrano eseguendo un affresco nel palazzo di Vincenzo Giraldi e del quale il cardinale Leopoldo de' Medici possederà un suo dipinto⁸⁶. Perfezionò la sua preparazione a Roma sotto la guida di Pietro da Cortona e Gian Lorenzo Bernini, divenendo un «pensionario» dell' Accademia di Roma. Nel 1669 aveva fatto da intermediario per l'acquisto a Parigi per conto di Cosimo dell'autoritratto a pastello dell'incisore francese Robert Nanteuil⁸⁷ e nello stesso anno aveva accompagnato il principe nel viaggio che lo condusse prima del soggiorno inglese, in Spagna e in Portogallo, lasciando una nutrita serie di disegni (in due volumi presso la Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Ms. Palatino 123) a commento del *Diario* tenuto dal marchese Filippo Corsini, gentiluomo di camera del Principe, indubbiamente la cosa più brillante fra tutte le sue opere pervenuteci⁸⁸. Nel 1673 era stato nominato «Architetto della Galleria e cappella di



57. Bottega di Tiziano, *Madonna col bambino e i santi Pietro e Andrea*, Vittorio Veneto, Duomo di Serravalle

San Lorenzo», carica che tenne sino alla morte avvenuta nel 1686⁸⁹.

Con questa importante qualifica alla fine di luglio del 1677 egli giunse a Venezia, dove rimase poco meno di un mese, per valutare insieme a Matteo Del Teglia un dipinto allora attribuito a Tiziano segnalato dal pittore Andrea Celesti raffigurante la *Madonna in gloria con bambino e i santi Pietro e Andrea* conservato nel Duomo di Serravalle (Fig.57)⁹⁰. L'opera alla fine non fu comprata perché in non buone condizioni conservative e perché la cifra richiesta fu ritenuta troppo alta⁹¹. La presenza di Celesti nella contrattazione dell'opera non fu certo occasionale in quanto egli proseguiva l'attività di sensale già intrapresa anni prima dal padre Stefano, il quale nel 1657 aveva segnalato a Del Sera l'importante collezione dei disegni appartenuti al collezionista olandese Gualtiero van der Voort e aveva fatto da intermediario per la trattativa di acquisto del cosiddetto *Ritratto di Sebastiano Venier* ascritto al Tintoretto destinato a Leopoldo de' Medici⁹².

Fallito l'acquisto della pala di Tiziano, l'architetto e pittore fiorentino ebbe l'incarico di visitare alcune importanti quadrerie della città in compagnia di Marco Boschini, tra le quali quelle di casa Donati, Morosini, Contarini, Grimani e Tassis e alla fine se ne tornò a Firenze:

«con la testa piena di pitture fattole vedere di straordinaria bellezza [...] de più celebri autori lombardi»⁹³.

Le visite compiute dal Baldi nelle dimore veneziane nel giro di qualche giorno sono sintetizzate in una lettera che egli inviò alla corte fiorentina il 18 agosto 1677 pubblicata da Gualandi nel 1856⁹⁴, ma data l'importanza che essa riveste nell'ambito dei rapporti tra Venezia e Firenze si è ritenuto opportuno riproporla qui in Appendice con l'esatta collocazione archivistica ed espunta dagli errori di trascrizione (doc. I, 1). Grazie soprattutto a questo tipo di relazioni, la corte medicea era informata e aggiornata sulla consistenza del patrimonio artistico privato presente nella città lagunare. Nelle succinte descrizioni che egli fornisce delle quadrerie, i suoi occhi si soffermano soprattutto sulle opere dei grandi maestri del Cinquecento ubbidendo probabilmente agli ordini che gli erano stati impartiti da Firenze. Nella galleria dei Donati (Giovanni Battista e Andrea

Donà) ammirò qualche buon ritratto specie uno del Palma non finito⁹⁵. In quella del Procuratore Angelo Morosini vi erano «*molti quadri ma piccoli*», del Veronese e del Tintoretto alcune «*storiette di circa a braccio e mezzo*», e altri ritratti sempre del Tintoretto e di Tiziano «*molto belli*»⁹⁶. In casa di Bertuccio Contarini fu attratto dal *Ratto di Europa* del Veronese (oggi in Palazzo Ducale), del quale si premuniva di ricordare che l'opera era «*più bella assai di quella che aveva il Sera, et variata moltissimo da quella*» oltre a molti quadri del Bassano⁹⁷. In casa dei signori Grimani si conservavano «*molte belle cose*», soprattutto «*ritratti bellissimi, di tutti i più eccellenti autori con molte altre storiette, di Madonne di più maniere*», anche se non vi erano «*pezzi grandi*»⁹⁸. In casa del Procuratore Grimani del ramo dei Servi trovò due dipinti del Veronese e bottega, *Mosè salvato dalle acque* (dal 1747 alla Gëmaldegalerie di Dresda) e il *Cristo col centurione* (sempre a Dresda) oltre a diverse opere grandi del Bassano e una *Madonna* di Tiziano⁹⁹. Nel palazzo del barone Ottavio Tassis, il Baldi segnala «*moltissima roba, ma la maggior parte è roba ordinaria, sebbene la tiene in grande stima*». Uno dei pezzi che piacquero maggiormente era costituito dal «*modello in piccolo della tavola di S.Pier Martire di Tiziano*» e da quattro o sei ritrattini «*che starebbono benissimo fra nostri*»¹⁰⁰.

Sebbene il Baldi ricoprirà le funzioni di architetto e ingegnere all'interno della corte, i suoi pareri in fatto di pittura erano molti apprezzati e tenuti in gran stima. Appena cinque anni dopo la sua missione a Venezia, nel 1682 fu richiesto il suo parere da Apollonio Bassetti circa un dipinto raffigurante l'autoritratto ritenuto del Veronese per il quale il Granduca voleva sapere da lui:

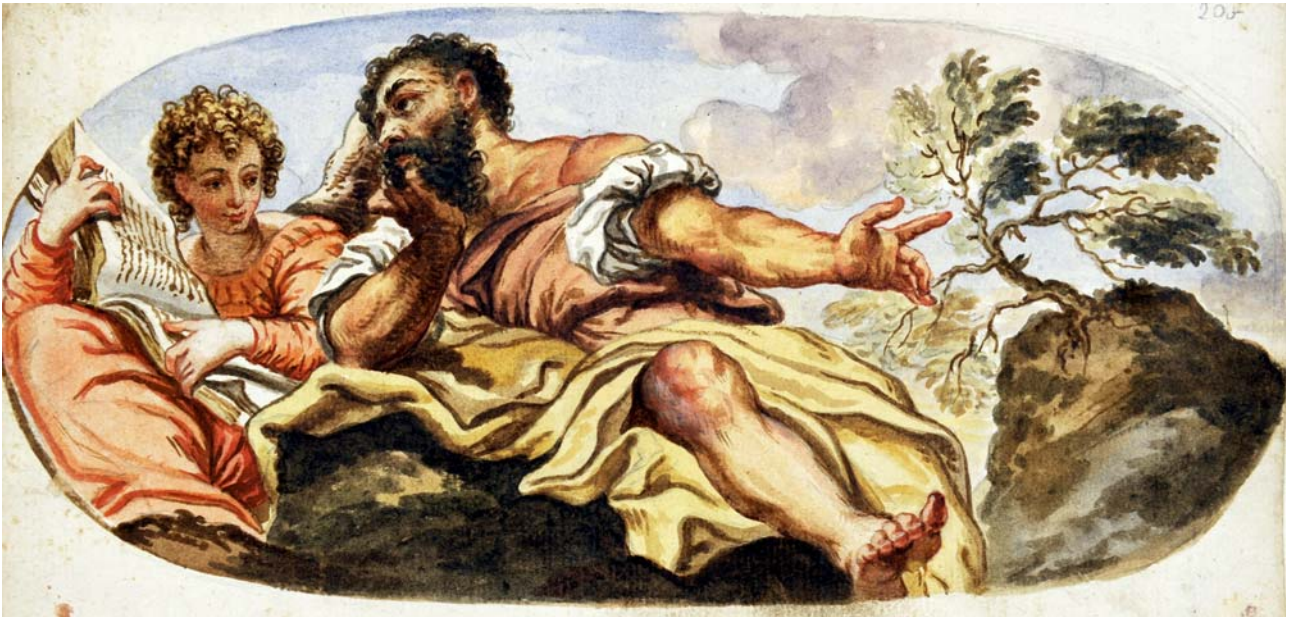
«*non solo intorno alla bellezza del ritratto, ma anche dell'autore, da cui ella creda che sia stato fatto*» (Appendice doc. I, 3).

Ottenendo «*onor grande*» nel giudizio attributivo avendo egli avanzato il nome del Caliarì senza esserne stato messo sulle tracce in alcun modo, in quella circostanza il Bassetti, lo informava sull'acquisto del «*ritratto del Baroccio nell'ultima sua età, macchiato maravigliosamente*» chiedendo ancora il suo parere intorno ad una tavola riferita a Leonardo conservata a Vinci (Appendice doc. I, 4). Quest'ultima opera era probabilmente la stessa raffigurante una *Madonna con il bambino* che diversi anni più tardi nel 1707 sarà vista presso una collezione privata da Antonio Franchi, il quale invierà da Lucca il 13 luglio di quell'anno una succinta relazione dubitando sull'autografia, pur ritenendola di maniera «*diligentissima*» (Appendice doc. I, 102). Dopo aver letto il resoconto alquanto negativo espresso dal suo agente, il quale dubitava oltre che sull'autografia anche sulle precarie condizioni conservative, Ferdinando de' Medici accolse le sue riserve decidendo di non procedere all'acquisto¹⁰¹.

Giuseppe Nicola Nasini (1657-1736)

Quattro anni più giovane di Gabbiani, il senese Giuseppe Nicola Nasini, inviato a Venezia

da Cosimo III, dette grandi prove della sua abilità grafica copiando anch'egli opere dei maestri veneti. Dopo un periodo trascorso a Roma anch'egli come pensionante dell'Accademia istituita da Cosimo sotto la guida del Ferri, del quale fu allievo¹⁰² e dove



58a. Giuseppe Nicola Nasini, *San Matteo* (da Veronese), Siena, Biblioteca Comunale, S.III, c. 18r.



58b. Paolo Caliari, *San Matteo*, Venezia, San Sebastiano

ottenne premi nei concorsi di figura indetti dall' Accademia di San Luca negli anni dal 1679 al 1683 insieme al cugino Tommaso¹⁰³, all'età di ventinove anni, egli giunse a Venezia nell'autunno del 1686, sempre in compagnia di Tommaso, entrambi stipendiati dalla corte fiorentina, ospiti del ministro di poste Del Teglia che insieme ad Alessandro Guasconi ebbe il compito di seguirne i progressi¹⁰⁴. Nei tre anni trascorsi nella città lagunare, prima del rientro a Firenze avvenuto nel 1689, Giuseppe Nicola ebbe modo di ampliare i suoi orizzonti pittorici copiando, come era abitudine, le opere dei maestri del Cinquecento conservate nelle principali chiese e luoghi privati e pubblici della città e attentamente studiate, tra cui da Veronese, *l'Ultima cena* in San Giorgio Maggiore eseguita «a pezzi» e le opere nella chiesa di San Sebastiano (Appendice doc. I, 92)¹⁰⁵, *Giove folgora i vizi* nella sala del Consiglio dei Dieci nel Palazzo Ducale, il *Ratto d'Europa* già nella collezione Del Sera, ma allora in possesso dei signori Piatti; da Tiziano, le copie dei *Baccanali* allora presso i Soranzo (appendice doc. I, 94)¹⁰⁶ e il 13 novembre 1688 avvisava di inviare la copia di un quadro «di studio di Tiziano» con due teste di vecchi al naturale, eseguite qualche giorno prima, pregando di non farli copiare ad alcuno, promettendo inoltre la copia di un bozzetto del solito *San Pietro martire* sempre del Vecellio¹⁰⁷. Di questa intensa attività



59. Giuseppe Nicola Nasini (da Tintoretto), *Ritrovamento del corpo di San Marco*, Siena, collezione Fondazione Accademia Musicale Chigiana

grafica e pittorica sono rimasti alcuni fogli finemente tracciati a matita nera e acquarello policromo oggi conservati nella raccolta della Biblioteca Comunale di Siena (**Figg.58a-b**). Il disegno ascritto ad un anonimo artista dell'Ottocento e ritenuto *Eliseo in casa della donna di Shunen* dell' Accademia Chigiana di Siena si tratta in realtà di un particolare della scena rappresentata a sinistra della grande tela con *Ritrovamento del corpo di San Marco* di Jacopo Tintoretto oggi alla Pinacoteca di Brera, ma allora conservata nella Scuola Grande di San Marco, la cui grafia va ricondotta al pittore senese (**Fig.59**)¹⁰⁸. Due altri fogli raffiguranti i *Santi Matteo e Marco* della Biblioteca Comunale di Siena copiati dalle opere sempre del Veronese nella sagrestia della chiesa di San Sebastiano (**Figg. 60a-b**), vanno messi in relazione ad una lettera del Nasini inviata da Venezia al Bassetti il 1 ottobre 1687 (Appendice doc. I, 92)¹⁰⁹.



60a. Giuseppe Nicola Nasini, *San Marco (da Veronese)*, Siena, Biblioteca Comunale, S.III, c. 20v.



60b. Paolo Caliari, *San Marco*, Venezia, San Sebastiano

L'esercizio grafico di copiatura condotto con grande intensità dal Nasini era finalizzato al miglioramento delle capacità pittoriche presto espresse attraverso varie tele inviate alla corte medicea come prova dei suoi progressi, attività di cui egli stesso dà testimonianza diretta nel carteggio incorso con Apollonio Bassetti, segretario del Granduca nonché suo protettore e committente. Nell'aprile 1687 egli invierà un dipinto con *Lot e le figlie* e un altro quadro con fauno e una sirenetta, sottoponendoli prima al giudizio del Bassetti, destinati rispettivamente al Gran Principe Ferdinando e al fratello Gian Gastone opere non rintracciate (cfr. Appendice doc. I, 55)¹¹⁰. Il 19 luglio informava il Bassetti che Del Teglia, di

cui apprezzava molto le doti del giovane («Sarà questo senza dubbio con la proporzione del unico pittore di grido in Toscana, e forse altrove in Italia per gloria maggiore della Patria»), lo aveva scelto, insieme ad altri dodici colleghi, per la realizzazione di un quadro («un'operetta») con «capricciosi pensieri» destinati al re di Polonia Giovanni III Sobieski (Appendice doc. I, 56)¹¹¹. Il 6 dicembre 1687, invierà al Bassetti, per Gian Gastone, un dipinto raffigurante un *Cristo portacroce* ispirato allo stile del Veronese, ma di sua invenzione¹¹².

Del Teglia riservò sin da subito una grande ammirazione per il senese del quale ne tesse grandi elogi (Appendice doc. I, 58)¹¹³. Il continuo esercizio di copiatura condotto abilmente sulle opere dei grandi maestri fece seriamente pensare il Nasini sull'opportunità di continuare tale pratica chiedendo a tal proposito, attraverso Del Teglia, un giudizio a Livio Mehus (Appendice doc. I, 93)¹¹⁴. Si trattava di un *topos* alquanto comune tra i giovani pittori, preoccupati di emergere e di far valere il proprio valore e che aveva certo riguardato altri predecessori illustri come ad esempio Annibale Carracci¹¹⁵.

Nonostante le perplessità legate al futuro della sua professione, grazie al continuo esercizio sulle opere dei maestri veneti per i quali il Nasini mostrò un amore quasi sviscerato («sempre più mi innamoro di queste belle maniere e sì vedendo questi bei quadri che migliorerebbero anche le pietre»), accanto alle sue indubie doti pittoriche, mostrò di avere un certo occhio di riguardo anche nel reperimento di dipinti in vendita da sottoporre al vaglio della corte fiorentina, collaborando attivamente con Del Teglia e Alessandro Guasconi, un ricco mercante fiorentino stabilitosi a Venezia e suddito dei Medici. Il 3 gennaio 1688 Del Teglia informava Firenze che il Nasini aveva scovato presso una collezione privata una tavola ascritta a Tintoretto (Appendice doc. I, 59)¹¹⁶. Della pala che misurava 476 x 243 cm circa proveniente dalla chiesa di San Tito a Candia (Creta) e giunta a Venezia dopo la caduta dell'isola in mano ai Turchi nel 1669 non si ha alcuna traccia.

Il Nasini fu impegnato nel fornire pareri attributivi sulle opere che Del Teglia proponeva per l'acquisto a Firenze¹¹⁷, ma l'impegno maggiore speso dalla coppia Del Teglia-Nasini si concretizzò nella realizzazione nell'estate del 1687 di un bozzetto, oggi disperso, di una grande tela (alta braccia 11 $\frac{1}{4}$ e larga 6) di Paolo Veronese definita nei documenti la Circoncisione, ma in realtà si trattava della *Presentazione di Gesù al tempio*, opera che era stata posta in vendita «ad un prezzo assai ragionevole» dalla famiglia Bonfadini e che il Nasini aveva visto, consigliandone l'acquisto ai Medici («che farebbe un grande ornamento nella galleria di S.A.S») come lui stesso riferisce in una lettera inviata al Bassetti il 25 luglio 1687 (Appendice doc. I, 90)¹¹⁸. Nonostante il pittore si rammaricasse di non poterla copiare poiché i proprietari non rilasciavano il permesso, il pittore senese si era talmente invaghito del dipinto che se fosse giunto a Firenze come egli auspicava, lo avrebbe voluto copiare a suo piacimento per farci «susò un bello studio». A seguito di questa segnalazione si avviarono le trattative sulle possibilità di acquisto della tela già resa famosa dal Boschini e



61. Bottega di Paolo Caliari, *Presentazione di Gesù al tempio*, Dresda Gemäldegalerie

dal Martinioni che la ricordano nella casa della famiglia veneziana¹¹⁹. Una fitta corrispondenza incorsa fra Del Teglia, Nasini e Bassetti tra il luglio e il settembre del 1687, ci informa sul lungo negoziato durato diversi mesi e per il quale il Nasini provvide a inviare le misure e il bozzetto seppur imperfetto a causa della fretta con la quale era stato eseguito¹²⁰. Il dipinto era stato visionato insieme al Nasini anche da Sebastiano Bombelli che ne aveva confermato l'autografia e l'importanza, come risulta da una lettera del Nasini del 16 agosto 1687 (Appendice doc. I, 91)¹²¹.

Le trattative ripresero in novembre e proseguirono sino al maggio dell'anno successivo, periodo entro il quale il pittore senese spedirà a Firenze il bozzetto ultimato dell'opera, pregando vivamente che non fosse copiato da alcuno. Una lettera inviata dal Bassetti a Del Teglia nell'agosto del 1687 in risposta a una precedente missiva nella quale il maestro di posta aveva formulato la richiesta dei proprietari di cedere il dipinto per una somma di seimila ducati, si chiedeva che il bozzetto visto dal Granduca fosse perfezionato¹²². Quantunque il Nasini lo avesse poi migliorato, la grande tela (cm. 186x417) per la quale anche a Firenze furono unanimi a riconoscerne i pregi, non fu acquistata a causa dell'eccessivo prezzo ed essa rimase per lungo tempo nella collezione Bonfadini per poi approdare nel 1747 alla Gemäldegalerie di Dresda, dove si trova attualmente (**Fig.61**)¹²³.

La permanenza del Nasini nella città lagunare si chiuse con un certo successo, esponendo pubblicamente alcune opere, di cui si ha menzione nei documenti e fornendo il disegno per l'antiporta incisa da Aniello Portio del volume di Matteo Noris edito a Venezia nel 1689, *L'animo eroe attioni storiche de' più famosi antichi*, dedicato al Gran Principe Ferdinando¹²⁴. Al suo rientro a Firenze il pittore divenne uno dei pittori favoriti della corte. Dal 1690 al 1694 fu impiegato nella decorazione del salone dei Novissimi dell'appartamento estivo del Granduca a palazzo Pitti, dove fece profitto delle

composizioni tintorettesche apprese in laguna come dimostra il disegno con la *Morte del ricco e del povero* al Museum of Art di Philadelphia. Insieme al cugino Tommaso eseguì dal 1690 gli affreschi dell'oratorio della compagnia di San Nicola di Bari nella chiesa di Santa Maria del Carmine, ottenendo infine la prestigiosa carica di aiutante di camera d'onore di Cosimo III¹²⁵. Non è dato di sapere se i due *Baccanali* una volta conservati nella galleria dei dipinti a Düsseldorf del principe Johann Wilhelm von Pfalz poi passata al figlio Karl a Mannheim ed oggi non rintracciati (Figg. 61a-b) fossero stati il frutto di doni di Ferdinando o di Cosimo III all'Elettore del Palatino, ma in ogni caso ciò evidenzia quanto la fama e il successo del pittore senese avessero ormai valicato i confini nazionali¹²⁶.

A conclusione di questo tracciato sull'operosità dei pittori fiorentini e toscani a Venezia



61a-b. Nasini, *Baccanali* dai Disegni del Gabinetto di Karl Theodor von Pfalz a Mannheim, Paris, Bibliothèque d'Art et Archéologie, Ms. 409.

non deve sorprendere il fatto che nonostante l'intensa attività, la loro arte, se escludiamo, i casi sporadici di Carlo Dolci¹²⁷ o quello "sfortunato" della realizzazione del pala del Volterrano per la chiesa della Salute, non trovasse adeguata accoglienza da parte dei collezionisti e amatori d'arte veneziani. Nessuna opera significativa o di grande prestigio di Mehus, Volterrano o del Gabbiani risulta citata sotto il loro nome nelle raccolte nobiliari della fine del Seicento anche se certamente a Venezia dovettero circolare loro opere, ma non all'interno degli ambienti collezionistici che contavano¹²⁸. Nelle raccolte veneziane «i grandi assenti sono i toscani», scrive Krzysztof Pomian. «Certo troviamo qualche quadro attribuito a Raffaello e a Leonardo, ma non molto di più»¹²⁹. Un qualche successo nella pittura lo ebbe il Nasini, il quale sebbene non riuscisse nell'intento di esporre le sue opere nell'annuale festa di San Rocco come avrebbe voluto, pare avesse eseguito sopra la porta del refettorio di San Giorgio Maggiore un *San Pietro in carcere*, affrescando anche una cappella nella chiesa delle monache dell'Umiltà, come riferisce Nicola Pio, ma la notizia non ha trovato conferma in altre fonti¹³⁰. Un po' più fortunata pare essere stata la

circolazione di disegni degli artisti fiorentini, che spesso il cardinal Leopoldo inviava a Venezia nella speranza di poterne barattare con altri dei maestri veneti, ma anche in questo il loro accoglimento non fu certo di ampie dimensioni, considerando la poca dimestichezza dei collezionisti locali verso i prodotti della scuola toscana e romana, come riferiva Del Sera in alcune missive inviate a Leopoldo nel 1667¹³¹. E' noto del resto come il grado di competenza dei pittori veneziani non si estendesse al di là della scuola locale.

Nel redigere un resoconto sulle relazioni artistiche che si vennero a creare alla fine del Seicento tra Venezia e Firenze, si può concludere che la natura stessa della cultura della civiltà lagunare, anche verso la fine del secolo, era dunque più predisposta all'«esportazione» dei prodotti d'arte specie antica sui quali aveva fondato la propria fama e prestigio internazionale piuttosto che ricettiva nell'«importare» prodotti artistici forestieri. Il motivo della presenza degli artisti toscani nella città lagunare era in primo luogo rivolto all'apprendimento tecnico-pittorico derivato dallo studio dei grandi maestri del Cinquecento, soprattutto per ciò che riguarda l'uso del colore¹³², una pratica che venne presto affiancandosi ad un'intesa attività di consulenza e di informazione proprio su quelle opere dalle quali essi avevano tratto grandi benefici e che al contempo permetterà il grande arricchimento delle gallerie fiorentine.

¹ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 1131, citato da Prinz 1971, p. 45; Alfonsi 2002, p. 271, nota 18.

² Lettera del Redi al Gabbiani in Bottari-Ticozzi 1822-1825, II, pp. 84-86, da Roma in data 10 giugno 1690.

³ Sulle acquisizioni di dipinti dei maestri olandesi e fiamminghi da parte di Cosimo, incentrati principalmente su soggetti come ritratti, scene di genere e nature morte oggi divise tra gli Uffizi, la Galleria Palatina di Palazzo Pitti e il Museo della natura morta di Poggio a Caiano, cfr. Bodart 1977; Chiarini 1982; *id.* 1989; *id.* 2006; Langedijk 1992; Casciu in Chiarini-Padovani 2003, I, pp. 252-294; Barocchi-Bertelà 2011, I, pp. 61-70; per le nature morte, cfr. I. Della Monica in Chiarini 1997, pp. 205-295; Casciu 2009. Sul suo viaggio nei Paesi Bassi di cui esiste ormai un'abbondante letteratura e documentazione archivistica grazie alle relazioni e ai diari tenuti dai componenti del suo seguito, tra i quali Cosimo Priè, Andrea Moniglia, suo medico personale, il marchese Filippo Corsini suo "coppiere", Filippo Marchetti, maestro di casa cfr. Hoogerwerff 1919; Bautier 1921; Brundi 1991-92; Rolfi 1994.

⁴ Per il primo aspetto, cfr. Chiarini 1988, per il secondo Cecchini 2003, p. 129.

⁵ Sull'attività dell'Accademia romana, cfr. Visonà 2001; Barocchi-Bertelà 2011, pp. 236-246.

⁶ Sparti 2008, p. 402.

⁷ Cfr. ASFi, *Carteggio d'Artisti*, XX, cc. 336-337 richiesta di un parere su due ritratti che erano stati inviati da Roma il 15 settembre 1675, in Barocchi 1975, p. 302: «Il Cardinale Medici manda al signor Franceschini gli alligati due ritrattini, de' quali ne viene domandato sette doppie l'uno. Ne dica però il suo parere circa il prezzo e dica di chi le pare quello a olio, perché la

miniatura è certo della Garzona». Ecco la risposta del pittore: «il ritratto a olio, mi pare che l'originale sia lombardo e forse chi l'ha dipinto, ma chi sia stato non rinvegno, perché il pittore non può far niente delle sue arie. Ha gli occhi un poco crudi e nel restante mi pare abbia poca grazia, cioè collare e vestito. Il miniato è fatto di buon gusto, ma io non passerei tre doppie dell'uno, rimettendomi»; *Id.*, XIV, c. 722 in Barocchi 1975, p. 332: «Il signor Baldassar Franceschini si contenti vedere gli allegati tre ritrattini che li manda il canonico Cecini di comandamento del Serenissimo Cardinale de' Medici suo signore, e ne dica il suo parere: n.1 detto de' Carracci, doppie n.2; n. 2 detto del medesimo, doppie 2; n. 10 detto di Raffaello, doppie 2. Li due ritrattini di monaci senza scatolino mi paiono bellissimi, a segno che possono essere non solo de' Caracci ma di qualsivoglia gran pittore. Il prezzo è meno di quello io gli stimo, però si potrà dare quanto addimandano. L'altro non credo di Raffaello, et è molto inferiore agli altri. Se son tutti tre d'un medesimo padrone, si può pagarlo le 2 doppie che chieggono, vada l'uno per l'altro»; *Id.*, XIV, c. 723 in Barocchi 1975, p. 333: «Il signor Franceschini veda anche questo altro ritrattino, del quale ne domandano due doppie, e lo dicono di Tiziano. Il ritrattino mi par bello, ma non già di Tiziano; dei simili si son pagati quanto ne chiedono di questo. Però si può pigliare».

⁸ Baldinucci 1681-1728, V, p. 162: «Partì egli di Firenze alli 3 d'aprile 1640 [...]» e dopo aver soggiornato a Bologna e a Ferrara «fu in Venezia in casa di Paolo Del Sera [...] lasciò in Venezia ed altre città alcuna opera di sua mano e finalmente dopo tre mesi e mezzo, cioè agli 15 d'agosto dello stesso anno fu di ritorno a Firenze». Diverse dovettero essere le occasioni in cui il Franceschini soggiornò a Venezia. In una lettera di Del Sera a Leopoldo datata 27 maggio 1656 a proposito dei tondi del soffitto della chiesa di santo Spirito di Tiziano allora posti in vendita a causa della soppressione del convento avvenuto in quell'anno, egli consigliava il cardinale di prenderne visione attraverso «i disegni dal signor Baldassar Volterrano pittore, che gl'ha fatti benissimo quando fu qua». (ASFi, *Carteggio d'Artisti*, V, c. 144, in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, pp. 532-33).

⁹ *Ibid.*, V, p. 171: «Servillo in quel viaggio circa a due mesi e mezzo, dopo il qual tempo, lasciatolo in Verona, se ne tornò a Firenze, passando per Venezia [...]». Una lettera di Del Sera al cardinale Giovan Carlo de' Medici, fratello di Leopoldo del 22 aprile 1662 lo dice a Venezia, diretto a Parma, cfr. Maoli 1934, p. 22.

¹⁰ Cfr. Fabbri 2007-2010, p. 35.

¹¹ ASFi, *Carteggio d'Artisti*, XXI, 5, c. 771r. in Prinz 1971, p. 177, doc. 47; Fileti Mazza 2000, pp. 59-60.

¹² ASFi, *Mediceo del Principato*, 3258, c. 906, parzialmente pubblicata da Maoli 1934, p. 22, doc. II, nella quale il corrispondente fiorentino riferisce che il pittore «poche ore dimorerà ancora qui dovendo andare a Parma». Il Del Sera inoltre rispondendo a una domanda di Giovan Carlo de' Medici su chi fossero gli artisti eccellenti presenti in quel momento a Venezia egli rispondeva che «al presente ce n'è un molto raro stimato dei più eccellenti del suo secolo, che è celebre in tutto il mondo e questo è il Baldassar Franceschini nostro Volterrano».

¹³ Il Del Sera dopo un soggiorno a Firenze così si esprimeva sul pittore in una lettera al cardinal Leopoldo del 20 maggio 1656: «Io ho stimato sempre assai il Volterrano et ultimamente che veddi costà le sue opere a fresco, egli restò apresso di me in concetto d'uno de' migliori pittori de' nostri tempi et oltre l'aver tutte le buone parti, ne ha una della sicurezza e pulitezza del dintornare, che la stimo assai, perché la veggio in pochi, accordando egli molto bene le cose, onde non mi maraviglio che si sia portato così bene nei cartoni della cupola, che doverà fare nella Cappella de' signori Niccolini et a V.A. rendo umilissime grazie dell'avviso che si è compiaciuta darmi della sua sodisfazione in detti cartoni e le faccio la dovuta umilissima reverenza» (ASFi, *Carteggio d'Artisti*, V, cc. 142-143 in Goldberg 1983, p. 278, nota 30; Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, pp. 521-22).

¹⁴ L'intera vicenda è ripercorsa da Meloni Trkulja 1976, pp. 78-79; Goldberg 1983, pp. 64-67; Fileti Mazza 1987, I, pp. 26-27, pp. 439-442, nn. XII-XXIII; A. Cecchi, in Ciardi 1999, pp. 173-174; Grassi 2011, pp. 24-25; Barocchi-Bertelà 2011, pp. 38-40. Così Baldinucci 1681-1728, V, p. 191: «*Si messe poi a finire una gran tavola, dove egli aveva fatta vedere la Vergine Santissima, in atto di volarsene al Cielo, e gli Apostoli appresso al sepolcro: opera, che a principio fu destinata per la città di Venezia, ma per morte, come si dice, di chi l'aveva ordinata, si era rimasa appresso l'artefice; che ebbe pensiero di mandarla a Volterra sua patria; ma essendo piaciuta al serenissimo principe Ferdinando [...] volle venisse in potere suo*». La pala è citata nell'inventario dei dipinti del Gran Principe del 1713 (Chiarini 1975, 301, p. 95, nota 113) e fu ampliata dal Gabbiani (ASFi, *Guardaroba*, 1075, c. 1600) e menzionata nell'inventario di Palazzo Pitti 1697-1708 (ASFi, *Guardaroba*, 1185, c. 81). Per il passaggio all'abbazia di Vallombrosa, cfr. AGUFI, 1819, f. XXXIII, ins. 5. Per i dipinti del Giordano in Santa Maria della Salute e sull'attività del napoletano a Venezia, cfr. Borean 2010, pp. 19-20; Scavizzi-De Vito 2012, pp. 122-140.

¹⁵ «*Un quadro della Ricchezza di mano del Franceschin fiorentino*» (Santin 2003-2004, p. 87; Borean-Mason 2007, p. 350); «*un ovado di scuro con satiro e dona di mano del Franceschini fiorentino*» (Santin 2003-2004, p. 101; Borean-Mason 2007, p. 353); «*una madona di mano del Franceschin[i] fiorentino soaza nera fileto d'oro*» (Santin 2003-2004, p. 103; Borean-Mason 2007, p. 353).

¹⁶ L'opera è così descritta nell'inventario della collezione di Ferdinando del 1713: «*Un simile alto br. 1 s. 9, largo s. 18, disegnatovi di filigine lumeggiato di biacca il martirio di S. Pietro Martire, con il manigoldo in atto di ferirlo, et il compagno di d.o santo, che fugge, di mano del Volterrano, copiato dal famoso quadro di Tiziano, con adorna.to di pero tinto di nero, con battente dorato, e lavorato a onde*», cfr. Chiarini 1975, 305, p. 53; Epe 1990, p. 116; Fileti Mazza 2009, p. 261.

¹⁷ «*[...] E se V.A. vuol vedere che cosa sono detti soffittati, se ne facci mostrare i disegni dal Sig. Baldassare Volterrano Pittore, che gl' ha fatti benissimo quando fu qua [...]*», lettera di Paolo Del Sera a Leopoldo, 27 maggio 1656 (ASFi, *Carteggio d'Artisti*, V, c. 144, cit. in Goldberg 1983, p. 281, nota 39).

¹⁸ Il 12 giugno 1655 in una lettera a Giovanni Carlo, Mattias de' Medici raccomandava il pittore al fratello «*perché possa Livio Meus mio aiutante di camera perfezionarsi nella pittura, in che vien tirato da una naturale inclinazione, mi son risoluto di mandarl'a Roma acciò possa esercitarsi appo quei pittori che vi trovano di maggior fama. Alla singulare protezione di Vostra Eminenza lo raccomando con tutto l'animo mio, supplicandola a farli grazia d'ordinare che per ricetta della sua persona li sia assegnata una stanza in Piazza Madama o alla Trinità dei Monti et a farli godere nell'altre sue occorrenze gl'effetti della cortesissima sua benignità*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5369, c. 471, in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, p. 99). Nell'inventario del 1652 della villa di Lappeggi di proprietà di Mattias comparivano numerose opere del pittore tra le quali una copia di una *Madonna con il bambino e santi* dal Correggio (cfr. Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, p. 164, nota 574). In quello del 1659 le opere del Mehus sono notevolmente accresciute (*id.* p. 576, nn. 43, 49; pp. 586-589, n. 149, 159,175). Sull'apprendistato del Mehus presso Pietro da Cortona sostenuto da Mattias e Leopoldo nel 1645, cfr. M. Gregori, in *Il Seicento fiorentino* 1986, III, p. 121; *Eadem*, in *Livio Mehus* 2000, p. 17; Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, p. 143, nota 501. In attesa di una monografia completa sul pittore, per il *corpus* delle opere si rimanda a Cantelli 2009, pp. 144-147; Baldassari 2009, pp. 538-551; Bellesi 2009, III, pp. 106-113.

¹⁹ Nell'inventario dei dipinti redatto alla morte di Leopoldo nel 1675 compaiono del Mehus: «*Uno quadro in tela, alto b.2 ¼ largo b.1 ½, dipintovi la pittura che detta a Giorgio Vasari le Vite de' pittori et un putto per aria che tiene la tavolozza per dipingere, di mano di Livio Meus, con adornamento intagliato e dorato, il quale si apre e dentro vi è un*

registro con cartelline in bianco, n. 1 (Fileti Mazza 1997, n. 2198)»; «Uno quadro in tela, alto b.1 1/3 largo b.2 1/3, dipintovi Muzio Scevola che s'abbrucia la mano avanti a un consolo sedente in trono, con molte figure si soldati et altri, di mano di Livio Meus, con adornamento intagliato, dorato e strafornato, n. 1» (Fileti Mazza 1997, n. 2553); «Uno quadro in tela, alto b.2 1/2 largo b.2 scarso, dipintovi San Zanobi che fa un miracolo di alluminare un cieco, con molte figure, di mano di Livio Meus, con adornamento dorato, intagliato e strafornato» (Fileti Mazza 1997, n. 2590; Firenze, Galleria Palatina, inv. Poggio Imperiale 1216, cfr. *Livio Mehus* 2000, pp. 78-79, n. 11).

²⁰ Sui rapporti tra Ferdinando e Mehus cfr. più avanti. Alla sua morte, il Gran Principe, che pagò il medico Gio. Niccolò Berzighelli durante la malattia del pittore e provvide alle spese della sepoltura (ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 438, c. 86, in data 14 agosto 1691) prelevò tutti i disegni, studi e stampe del suo studio: «Lire 2.13.4 pagati a due facchini che anno portato gli studi, Disegni e stampe del sig.r Livio da casa di detto a Palazzo» (*id.*, c. 131, in data 25 dicembre).

²¹ Cfr. la lettera di Annibale Ranuzzi da Bologna nel novembre 1673 che sollecitava Leopoldo all'acquisto di un dipinto raffigurante il *Giudizio di Paride*, opera stimata dal Mehus o la lettera sempre di quell'anno di Francesco Guidoni da Modena sul ruolo svolto dal fiammingo nella vendita di dipinti e disegni (Fileti Mazza 1993; I, p. 53; II, p. 886, n. XXVI).

²² Per dipinti di Mehus collezionati da Vittoria Della Rovere, cfr. Spinelli 2007, p. 20; per Mattias de' Medici e Leopoldo, Barocchi-Gaeta Bertelà 2007 *ad vocem*, quelle di Ferdinando, cfr. Epe 1990, pp. 95-99, cfr. anche *Ultimi Medici* 1974, pp. 282-287, nn. 165-168. Quest'ultimo ottenne suoi dipinti anche attraverso un certo Filicio Pizzichi: «Lire cento settanta cinque pagati al sig.re Filicio Pizzighi sono per la valsuta [sic] di due quadri di mano del Sig.re Livio venduti a S.A» (ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 438, c. 80, in data 1 agosto 1691).

²³ Haskell 1963, p. 240.

²⁴ Tra i quali i fratelli Del Rosso, l'auditore di camera di Cosimo III, Valentino Farinola, i Gerini, il cavaliere Giovanni Battista D'Ambra, Francesco Camerati e i gentiluomini Carlo Guadagni, Alessandro Strozzi, Antonio Michelozzi, Ascanio Sanminiati, Paolo Falconieri, Francesco Ricciardi, il marchese Giovan Vincenzo Salviati, Giovan Francesco Paceco Duca d'Uzeda, ambasciatore di Spagna (cfr. Bocchi-Cinelli 1677, pp. 166-168, p.269; 501, Baldinucci 1681-1728, V, pp. 535-538; De Marchi 1987, p. 82, 99, 120, 184, 209, 345, 347; *Livio Mehus* 2000, *passim*).

²⁵ ASFi, *Guardaroba*, 1185 [inventario di Palazzo Pitti 1697-1708], c. 6: «Un quadro del medesimo autore [Mehus] che rappresenta la morte di Pirro sopra d'un carro tirato da due cavalli, figure intere piccole con altre figurine in lontananza, alto braccia due, largo braccia uno e mezzo con suo adornamento dorato. A dì 20 ottobre 1701. Il quadro di contro è stato donato da S.A.S al signor marchese Niccolò Palavicino». Ai due funzionari di corte che avevano redatto per quattro anni l'eredità del Gran Principe, rimasti ignoti, furono ricompensati con due dipinti dal soggetto ignoto uno del Mehus e l'altro di Cassana (ASFi, *Guardaroba*, 1227, c. 135r, citato da Meloni Trkulja 1983, p. 334).

²⁶ Cfr. Olsen 1961, p. 15.

²⁷ Baldinucci 1681-1728, V, p. 535-536, 537-538. La frase sarà ripresa da Francesco Algarotti nel *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma* [1763], in Da Pozzo 1963, p. 22: «[...] Dove quei pochi tra loro [pittori] che spesero alcun tempo a studiare a Venezia, sonosi più che gli

altri sollevati dalla comune schiera; e fu chi disse, con vera ragione, che a Roma si ha da studiare il disegno e il colorito a Venezia». Sull'apprendimento del *colorito* veneziano da parte dei pittori fiorentini nel Cinquecento, si veda Freedberg 1980. Sul termine di «colorito» inteso come sinonimo dell'atto di dipingere e non come variante del termine di «colore» quale tinta, si è soffermata Sparti 2008, pp. 395-396.

²⁸ Su questa prima permanenza veneziana del Mehus in compagnia del Vanni, cfr. Baldinucci 1681-1728, V, pp. 533-534; Gregori 1978, p. 177; *Eadem* 2000, p. 17; L. Galli in *Bernardino Mei* 1987, p. 94; Ciampolini 2010, III, p. 1033, 1040.

²⁹ Cfr. A. Pezzo in *Alessandro VII* 2000, p. 149, n. 62; Ciampolini 2010, III, p. 1041.

³⁰ Lettere del 7 giugno 1659 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5473, c. 690, c. 705 in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, p. 212, nota 705).

³¹ Lettera di Del Sera a Leopoldo de' Medici, 22 maggio 1660, cfr. nota precedente Muraro (1965, p. 83) ritiene potesse forse trattarsi di quelle opere viste anche dal Vasari nello studio del Vecellio, conservate a modello per eventuali repliche.

³² Baldinucci 1681-1728, V, p. 534.

³³ ASFi, *Carteggio d'Artisti*, VI, c. 274, in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, pp. 837-838: «Riconosco che per quell'onore segnalatissimo, ch'egli è quello che V.A.S. mi fa di comandarmi di assistere al signor *Ciro Ferri*, insigne pittore da me per fama conosciuto e benché io pochissimo possa camminare per causa delle mie solite indisposizioni, nondimeno dove potrò, certamente lo servirò io medesimo [...]. Si ritrova anco qui il signor *Livio Meus* bramoso di riveder queste belle cose, per maggiormente approfittarsene».

³⁴ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1573, c. 102, in data 31 gennaio 1671, cit. in Alfonsi 2002, p. 270 e nota 18. Di certo il dipinto era stato copiato anni prima, nel 1665, da Giovan Battista Frizieri, un allievo di Forabosco, su commissione di Giovanni Donato Correggio (cfr. Borean 2000, p. 88).

³⁵ «altro detto *destruction del Tempio di Livio Meus fiorentino*» (Santin 2003-2004, p. 81; Borean-Mason 2007, p. 348); «una *historia di Abram di mano di Livio Meus fiorentino*» (Santin 2003-2004, p. 97; Borean-Mason 2007, p. 352).

³⁶ Su questi disegni, cfr. Kloek 1975, n. 486-487, n. 492; M. Chiarini in *Livio Mehus* 2000, p. 129, fig. 6; pp. 142-143, n. 17-19; Barbolani di Montauto-Turner 2007, pp. 82-83, note 52-53. Per il disegno della *Marucelliana*, cfr. M. Chiarini, in Brunetti-Chiarini-Sframeli 1984, p. 75, n. 123. Sull'importanza dei dipinti del Veronese nel soffitto di San Sebastiano, recentemente restaurati, cfr. Pignatti 1966; Kahr 1970; Manieri Elia 2011; Salomon 2012. In una nota della biografia della vita del pittore inserita nella *Serie* [1775, XI, p. 195] viene riferito che «I bellissimi disegni che *Livio* fece in quel tempo, singolarmente in Venezia, dall'opere di *Tiziano* per lo più, di *Paolo*, e del *Tintoretto* si conservano nella raccolta del sig.r *Ignazio Hugford*, ed alcuni pure in pittura; ma di essi i principali vedonsi nella raccolta del *Palazzo Cerretani*, e in quella del *senator Ginori*». Per la provenienza dei disegni fiorentini di Mehus che si mescolano con quelli di Gabbiani, cfr. più oltre.

³⁷ Meijer 1988, p. 116.

³⁸ Cfr. M. Gregori, in *Livio Mehus* 2000, pp. 20-21, pp. 33-34, nota 31 e N. Barbolani di Montauto, in *ibid.*, pp. 62-63, n. 1. Il dipinto si accompagnava al *Genio della scultura* oggi

nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti (inv. 1890, n. 5337) riconosciuto per la prima volta come opera di Mehus da Ewald 1974 e acquisita da Ferdinando de' Medici. Non a caso prima della lettura del testo baldinucciano Herman Voss aveva intitolato il dipinto madrilenno con un sintomatico *Omaggio a Tiziano*.

³⁹ASFi, *Guardaroba*, 1185, c. 6 [inventario di Palazzo Pitti, 1697-1708]. Alquanto identica la descrizione del dipinto nell'inventario di Ferdinando del 1713: «*un simile alto soldi 18 largo soldi 14, dipintovi di mano di Livio Meus, il ritratto al naturale di Tiziano, vestito di pelliccia, berrettino nero in testa e collare piccolo con adornamento tinto di nero e filettato d'oro, N. 27*» (Chiarini 1975, 303, p. 90).

⁴⁰ Cfr. L. Fiorentini, in *Tiziano* 1978, pp. 274-280, nn. 77-78; per il primo, cfr. anche S. Gazzola e L. Puppi in Puppi 2007, pp. 358-359, n. 4. Per la copia del Mehus (*ivi*, p. 279). La descrizioni del dipinto e le misure riportate (cm. 54x42 circa) si adattano meglio alla tela dell' inv. 1890, n. 5353.

⁴¹ «*Due quadri in tela compagni, entrovvi in uno il martirio di San Pietro martire e nell'altro..., con ornamenti neri rilevati, filettati e rabescati d'oro, alti braccia 2 ½ e larghi braccia 1 4/5 di mano di Livio Meus, numero due*» (Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, p. 576, n. 49). L'opera, oggi non individuata, è ancora ricordata nell'inventario della villa del 1669 (*id.* p. 909, n. 7). Le due tele non sono ricordate nell'inventario dei quadri di Palazzo Pitti del 1697-1708, né in quello di Ferdinando del 1713.

⁴² Cfr. Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, p. 164, nota 574.

⁴³ Chiarini 1975, 301, p. 63. Già presente nell'inventario Pitti [1697-1708], c. 7.

⁴⁴ Cfr. Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, p. 589, n. 175 e inv. 1669, *id.* p. 910, n. 14. Una Venere del Mehus appartenente al cavalier Maruscelli, era stata esposta da quest'ultimo alla rassegna dei quadri alla SS. Annunziata del 1715 (cfr. Borroni Salvadori 1974, p. 102).

⁴⁵ ASFi, *Guardaroba*, 551, c. 75 v.; *Id.*, 759, cc. 46r, 48v; cit. da Borea 1974, p. 667; Lankheit 1962, p. 28, 48; M. Gregori in *Seicento fiorentino* 1986, p. 00; *Id.* in *Livio Mehus* 2000, p. 153; Zangheri 2000, p. 213; Barocchi-Gaeta Bertelà 2005, p. 1167.

⁴⁶ Incerpi 2011, p. 18.

⁴⁷ Resa nota da Fogolari 1937, p. 146. La Zava Boccazzi 1978-79, pp. 614-615, faceva notare che la lettera non reca come invece appare in tutte le altre missive tra il Gran Principe Ferdinando e Niccolò Cassana la consueta dicitura «signor Niccolò», mentre nel risvolto l'indirizzo è rivolto ad un certo «signor Antonio».

⁴⁸ Per il Tarquinio comprato nel 1684, cfr. Chiarini 1997, p. 91, fig. 9; N. Barbolani di Montauto in *Livio Mehus* 2000, p. 72, n. 6. Per altri cfr. ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 433: «[c.71r]. 13 ottobre 1685. Lire centottanta a Francesco Fracassi rigattiere per tanti sono per volsuti di quattro quadri dua di mano di Livio e dua del Perugino, sc. 25.5»; *id.* «[c.112r]. 19 gennaio 1686. Lire centododici pagati a Francesco Fracassi pittore per valsuta di due quadri uno entrovvi il Ritratto di una vechia e un altro [...] di Livio Meus tutti a dua di sua mano, sc. 16», opere non rintracciate. Per altri acquisti, *id.* «[c.17v] 20 luglio 1684. A spese diverse lire cento pagati a Francesco Fracassi rigattiere per volsuta entrovvi la conversione di S. Paolo di mano del Borgognone, sc. 14.5»; «[c.32r] 7 dicembre 1684. Lire centosessantaotto pagati a Francesco Fracassi rigattiere per valsuta di quattro quadri, tre di fiori, dua di fiandre di fiori e uno del Ligozzi e uno il Ritratto di Baccio Bandinelli, sc. 24»; «[c.45r] 28 febbraio 1685. Lire quattordici pagati al Fracassi rigattiere per valsuta di un quadretto dipintovi de funghi di mano di Monsù Otto [Otto

Marseus van Schrieck], sc. 2».

⁴⁹ Filippo Sengher (?-1723) fu attivo alla corte granducale dal 1675 fino almeno al 1704. Nel 1712 fu inviato da Cosimo a lavorare per la corte dello zar Pietro il Grande a Pietroburgo dove morì nel 1723. A Firenze ha lasciato alcune opere significate tra cui un medaglione raffigurante Cosimo III e due vasi torniti in avorio (cfr. Chiarini 1969, pp. 152-153, nn. 152-154). Sulla sua attività, cfr. Aschengreen Piacenti 1963, in particolare pp. 274-285 e per Ferdinando, Epe 1990, pp. 111-113. Il Sengher svolse anche una brillante attività come scenografo teatrale utilizzato soprattutto nel Teatro della Pergola, cfr. ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 435, [c. 92], 26 marzo 1690: «a Filippo Sengher lire dugento settanta quattro soldi dieci per opere che anno lavorato alle scene dello stanzone in via la Pergola in occasione della festa fattavi da S.A. per mazzi 19 d'oro falso»; id. [c. 99], 14 maggio 1690: «Lire dugento quaranta per doppie dodici dati di comodo di S.A. a Filippo Sengher per andare di comando dell'A.S. a vedere le feste di Parma, sc. 34.2», cfr. anche L. Spinelli 2010, p. 54, 73, 104, 116, 118.

⁵⁰ ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 433, «[c.60r]2 agosto 1685: «Lire trentacinque pagati a Filippo Sengher per tanti spesi in un paesino comprato per S.A., sc. 5»; «[c.75r]14 novembre 1685. Lire duecentoventotto a Filippo Sengher per volsuta di dua quadri di fiori venduti a S.A., sc. 32.5»; «[c.100v]4 maggio 1686. Lire millesessanta pagati a Gio. Francesco Caffi di Venezia tanti sono per la volsuta di otto pezzi di quadri comprati da S.A. per mezzo di Filippo Sengher, sc. 151.3»; ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 434, «[c. 10v] 10 aprile 1687: Lire trecentoquarantacinque a Filippo Sengher tanti sono per volsuta di quattro tavolini di marmo comprati e un quadro dipintovi la Toscana con la virtù di mano di Federico Cervelli e lire venti per un quadro di un ritratto in piccolo di Monsù Giusto [Joost Sutterman] il tutto comprato per S.A. dal suddetto Sengher, sc. 49.1»; «[c. 43r] 13 dicembre 1687: Lire milletrecento pagati a Federico Cervelli di Venezia pittore sono per dua quadri grandi comprati da Filippo Sengher per S.A., sc. 185.5»; «[c. 68r] 2 agosto 1688. Lire quattrocentonovanta pagati a Simone Pignoni pittore per volsuta di due quadri fatti a S.A. portati Filippo Sengher, sc. 70». Per l'attività del Cervelli svolta per Ferdinando di cui possedeva ben sette tele, cfr. Epe 1990, p. 241.

⁵¹ ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 432 «[c. 55r], 10 maggio 1688: Lire dugentodieci pagati per conto di S.A a Livio Mehus sono per condurre a Roma un suo figliolo a studiare pittura di ordine di S.A, sc. 30», cfr. Gabburri ms [1739c.], III, c. 1697 il quale accenna anche all'amicizia intercorsa tra il Mehus e il Maratti e dello scambio reciproco di quadri, molti dei quali [del Mehus] si trovavano nella collezione romana dei marchesi Sacchetti. Il Mehus ebbe un allievo di nome Bonaventura Gandi, cfr. ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 435 «[c. 109v], 20 giugno 1690 Lire ottanta dati di mancia di comando di S.A. a Bonaventura Gandi pittore scolare del sig.re Livio Meus per donato un quadro fatto da lui a S.A., sc. 11.3».

⁵² Cfr. Fogolari 1937, p. 161, nota 43; per l'ipotesi di identificazione con i due dipinti della Palatina, cfr. Chiarini 1997b, pp. 91-92, figg. 13-14, N. Barbolani di Montauto, in *Livio Mehus* 2000, pp. 74-75, nn. 8-9; Del Torre 2002, pp. 6-7.

⁵³ Cfr. Appendice doc. II, 23.

⁵⁴ Prinz 1971, p. 91.

⁵⁵ Lettera di Ciro Ferri a Leopoldo in data 12 novembre 1667 (ASFi, *Carteggio d' Artisti*, XV, cc. 100-101, in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, p. 870: «Ricevo una gentilissima di V.A.S. mandatami dal signore Pavolo Del Sera, qual signore non ho possuto aver fortuna di riverirlo benché vi sia stato più volte alla di lui casa; ben vero che mi hanno detto tanto a casa, come il giovane che mi portò la lettera, che abbia un poca di gotta. Tutti questi giorni li ho spesi in andare vedendo le maraviglie di questi grandi uomini et ero risoluto, conforme mi accenna V.A.S., di

copiare qualche cosa, ma i tempi sono tanto cattivi et oscuri che sono consigliato da chi l'ha provato, a venire d'estate, perché altrimenti averei perso il tempo quest'inverno e non averei fatto niente et il simile mi ha detto il Gimignani, quale ho trovato in Venezia a studiare [...]». Sui rapporti tra Ferri e Del Sera, cfr. anche Fileti Mazza 1987, I, p. 24 e nota 5.

⁵⁶ASFi, *Carteggio d'Artisti*, XV, c. 99, lettera di Ciro Ferri al cardinal Leopoldo da Venezia, in data 22 novembre 1667 in Fileti Mazza 1987, I, p. 25, nota 5: «[...] subito che averò veduto queste bellissime cose, mi inviarò alla volta di Firenze, mentre sino adesso non ho veduto altro che alcune cose principali e fra le altre il San Pietro martire di Tiziano e il Cenacolo di San Giorgio Maggiore di Pavolo Veronese, cose in vero maravigliosissime con tutte le altre pitture del palazzo».

⁵⁷ Baldinucci [1725-30], p. 203 [vita del pittore e scultore Bartolomeo Bianchini]: «[...] E perché indi a poco volle il detto Ciro fare il corso di tutta la Lombardia per suo studio, condussero seco giacchè, per le sue buone e spiritose maniere e qualità, se gli era molto affezionato. Onde ebbe questi occasione di studiare sopra l'opere de più rinomati pittori di quel paese, e particolarmente sopra quelle di Paolo Veronese in Venezia, dove più mesi insieme a Ciro fece la sua dimora».

⁵⁸ G. Targioni Tozzetti, *Notizie della Vita di Vincenzio Dandini il vecchio, Pittore nato nel 1607 e morto nel 1675. Stato Scolare di Cesare Dandini, del Passignano e di Pietro da Cortona. Raccolte dal Dott. G.T.T. [Giovanni Targioni Tozzetti] in BNCFi, [Ms. Targioni Tozzetti, 240, cc. 1- 52, pubblicato da Bellesi 1988, pp. 97-123; II, pp. 79-86], c. 37 [Bellesi 1988, II, pp. 84-85]. I dipinti sono ricordati da Zanetti 1733, ed. 1980, p. 362.*

⁵⁹ G. Targioni Tozzetti, *cit.*, ms., c. 37; Bellesi 1988, II, p. 85, p. 93, note 162-163. Cfr. anche Zanetti 1733, ed. 1980, p. 362.

⁶⁰ *ibid.*, c. 31; Bellesi 1988, II, p. 82. Come riferisce lo stesso Bellesi (*cit.*, p. 89, nota 131) di questo pittore non si hanno altre notizie.

⁶¹ *ibid.*, c. 33; Bellesi 1988, II, p. 83. A Venezia avrebbe dipinto «*al naturale una figlia di Francesco Melani chiamata Paolina, che era di bellissimo aspetto, e di capello nero, qual ritratto egli mandò alla Serenissima Granduchessa, e fu da lei collocato nella sua real Villa dell'Imperiale*». Come riferisce Bellesi (*cit.*, p. 91, nota 143) l'opera è dispersa.

⁶² G. Targioni Tozzetti, *Notizie della Vita di Piero Dandini Pittore Fiorentino, Scolare di Vincenzo Dandini suo zio. Nato nel 1646. Morto nel 1712. Raccolte dal Dott. G.T.T. [Giovanni Targioni Tozzetti] in BNCFi, Ms. Targioni Tozzetti, 240, cc. 60-61; Bellesi 1991, p. 139. In forme ben più sintetiche si esprime Francesco Saverio Baldinucci [1725-1730c.], ed. 1975, p. 272 : «*Or vedendo Vincenzo e Ottaviano [Dandini] suo padre la bella idea del giovane in far di tutto, giudicarono bene il mandarlo a Venezia; dove trattenutosi alquanto per copiare le grandi opere che vi si vedono, andò poi girando per la Lombardia [...]*».*

⁶³ *ibid.*, c. 63; Bellesi 1991, p. 140. Della grande perizia tecnica di cui godeva Dandini nell'imitare i dipinti veneziani del Cinquecento ne è testimone Francesco Saverio Baldinucci ([1725-30], pp. 281-282), il quale racconta un aneddoto che qui riportiamo: un certo ebreo di Livorno tal Isach Coronello collezionista e dilettante d'arte, «*amatissimo della pittura*» come lo definisce Targioni Tozzetti (ms., c. 89; Bellesi 1991, p. 152), e amico di Dandini avendo visto nel suo studio una «*copia bellissima delle Nozze di Cana Galilea, fatta da esso dal bellissimo originale di Paolo Veronese in Venezia*» chiese di vendergliela, ma il pittore si rifiutò, ma in cambio eseguì un'altra copia sostituendo tuttavia i personaggi. Al posto delle figure di Gesù Cristo e della Vergine, dipinse quelle di Marcant'Antonio e di Cleopatra «*in atto di presentargli, nella tazza del vino, la gran perla che da' propri orecchi a tal effetto si cavò*». L'opera non è stata individuata.

⁶⁴ Targioni Tozzetti, *cit.*, ms., cc. 60-61; Bellesi 1991, p. 139.

⁶⁵ Ticozzi 1978, p. 42, n. 28. Sul dipinto, cfr. Pignatti-Pedrocco 1995, I, pp. 291-292, n. 196.

⁶⁶ Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, p. 344; Boschini 1660, p. 665; Gattinoni 1914, p. 3, n. 37; Savini Branca 1964, p. 198.

⁶⁷ Per le vicende attributive in relazione anche alla tela Koetser, cfr. Marini 1968, p. 133, n. 333; Pignatti 1976, I, p. 183, A107; von Hadeln 1978, p. 135, n. 105; Cocke 1980, p. 96; Pignatti-Pedrocco 1995, II, p. 510, A26, con bibliografia precedente. Per la copia del Ricci, cfr. Scarpa 2006, pp. 302-303, n. 455.

⁶⁸ Secondo quanto riferito da Pignatti-Pedrocco 1995, I, p. 540 il dipinto fu poi venduto in date non riferite ad un certo Pierson, inglese per 450 zecchini che la rivendette al generale Walmoden.

⁶⁹ Targioni Tozzetti, *cit.*, ms., cc. 86-87; Bellesi 1991, p. 151: «*In Venezia poi fu assistito [Ciocchi], mercè le commendatizie da Piero, da Giovan Battista Vacchini dilettantissimo di quadri, e che aveva una superba raccolta. Ei fece ottenere al Ciocchi la licenza di copiare molti quadri, non solita darsi ad altri, ed in una sua lettera al Dandini del 22 maggio 1683 così scrisse del Ciocchi: «Di tutto cuore assisterò continuamente al S. Gio. M.a suo cognato, perchè in verità lo merita essendo di una estrema e singolare bontà, e sopra tutte le cose mi creda, Sig. Pietro mio, che si porta arcibene, e sarà Pittore valentuomo. Il Sig.r Matteo Viola ha determinato, che il Sig.r Gio. Maria li faccia una tavola per il suo altare fuori in villa a Socà, e deve essere una Madonna in gloria, sostenuta da nubi, con la cintola in mano, e sotto alli piedi, S. Matteo apostolo, S. Agostino e S. Monaca, ai quali inginocchiati la B. Vergine, porge la cintola, in mezzo un paesetto con veduta lontana, e da una parte il ritratt del Sig. Viola, nella Gloria poi Angioli a piacimento e se V. volesse, ma subito, mediante la confidenza e la parentela ricordare qualche cosa in carta con un poco di schizzo pare a me che non sarebbe gran male».* L'opera non è stata rintracciata.

⁷⁰ *Ibid.* cc. 89-90; Bellesi 1991, pp. 152-153: «*Fu [Dandini] ben visto ed accarezzato nella primaria nobiltà, godè l'amicizia e la stima delle persone più culte del Paese; ma anche fuori del Paese ebbe amici cordiali, e suoi grandi ammiratori. Tra questi, non si devono tacere Isach Coronello Ebreo Livornese, amatissimo della Pittura, Giovan Battista Vacchini di Venezia dilettantissimo di quadri, Bastiano Bombelli Pittore Veneziano [...]*». L'informazione dell'invito rivolto da Vacchini a Dandini di trasferirsi a Venezia è desunta da Targioni Tozzetti (*ibid.*, c. 166-167; Bellesi 1981, p. 187), in base alla lettura di lettere da lui visionate, ma i cui originali sono oggi dispersi.

⁷¹ *Ibid.* cc. 99-100; Bellesi 1991, pp. 155-156. Anche Gabburri ms. [1739c.], I, c. 167v. ricorda la presenza di 'Dreone' a Venezia: «*Fu buon professore e studiò indefessamente non solo in Firenze sotto la direzione del predetto Dandini, quello eziandio in Venezia delle opere più singolari di Tiziano, di Paolo Veronese, del Tintoretto, del Palma vecchio e di altri migliori maestri*». Per un breve profilo della sua attività conclusasi con la morte avvenuta a Firenze nel 1715 all'età di sessant'anni circa, cfr. Bellesi 1991, pp. 155-156, nota 182.

⁷² *Ibid.* c. 164; Bellesi 1991, p. 186: «*A Venezia mandò nel 1677 più Quadri al Cavaliere Girolamo Basadonna*».

⁷³ Per l'attività del pittore al servizio del Gran Principe esiste oggi una vasta bibliografia, per brevità si rimanda a Chiarini 1976; *Id.* 1977; *Id.* 1977b; Epe 1990, pp. 90-93; Spinelli 2003; Barbolani di Montauto 2004; Pierguidi 2009.

⁷⁴ Sul primo soggiorno veneziano del Gabbiani, cfr. Balducci [1725-1730c.], ed. 1975, pp. 65-66. La critica ha stabilito l'inizio della permanenza del pittore fiorentino a Venezia intorno al 1674 (Spinelli 2003, p.24, 40), ma egli entrò nell'Accademia a Roma nel 1673, per rimanervi tre anni. Il suo arrivo a Venezia è da collocarsi quindi dopo il 1676. Egli fece

rientro nella capitale del Granducato di Toscana alla fine del febbraio 1681 (Cfr. ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 575, in Alfonsi 2002, p. 275, nota 36).

⁷⁵ Per la dispersione dei disegni di Gabbiani, cfr. Borroni Salvadori 1983; Barbolani di Montauto-Turner 2007.

⁷⁶ Cfr. Petrioli Tofani 2005, pp. 331-332, pp. 386-389. Del Gabbiani apparteneva anche un foglio con la *Presentazione della Vergine al tempio* tratto da Tiziano, non rintracciato, cfr. Barbolani di Montauto-Turner 2007, p. 63, n. 165.

⁷⁷ Hugford 1762, p. 8, cit. da Barbolani di Montauto-Turner 2007, p. 39. Sui rapporti intercorsi tra Mehus e Gabbiani a Firenze, cfr. Barbolani di Montauto 2004.

⁷⁸ ASFi, *Mediceo del Principato*, 5907, c. 555r-556v; cfr. Epe 1990, p. 92, p. 158, doc. 118. Alcuni dipinti del Mehus sono citati nell'Inventario dei quadri del Real Palazzo Pitti [1697-1708], in ASFi, *Guardaroba*, 1185, cc. 10-13, e quello *post-mortem* di Ferdinando del 1713 (cfr. Chiarini 1975, 303, p. 73, 95) e sono ancora oggi conservati a palazzo Pitti, cfr. N. Barbolani di Montauto in *Mehus* 2000, p. 98-99, nn. 27-29; p. 121, n. 49. Dal Borro, che fu governatore di Livorno, era stato un collezionista colto e raffinato. L'inventario della sua raccolta registra un numero esiguo di dipinti, ma la maggior parte di essi erano già stati venduti dopo la sua morte. Non più disponibile era una natura morta di fiori da ascrivere alla coppia Pietro Dandini e Andrea Scacciati, assiduamente ricercata dal Granduca, mentre non più presenti erano i numerosi dipinti eseguiti dello stesso Dandini come ricorda Giovanni Targioni Tozzetti nella biografia del pittore, quattro dei quali realizzati nel 1678 e raffiguranti *Alessandro Magno e la famiglia di Dario*, *Alessandro che sposa la schiava*, *Cleopatra e Marc'Antonio* e la *Magnanimità di Scipione* (cfr. Bellesi 1991, p. 181 e note 314-317). Tuttavia oltre i dipinti di Mehus la collezione contava ancora una *Prospettiva* di Viviano Codazzi e una *Venere* di Luca Giordano. Sulla figura di Del Borro, il cui monumento funebre oggi nel Duomo di Livorno fu eseguito da Giovanni Battista Foggini, cfr. Freddolini 2007b, pp. 53-54.

⁷⁹ *Serie degli uomini i più illustri 1773-1779*, VI [1773], p. 201. Così il testo: «*Di questi studi [da Michelangelo] del Tintoretto ne fu cortesemente donata una porzione da un di lui proponipote ad Antonio Domenico Gabbiani celebre pittor fiorentino l'anno 1677, essendovi portato per la stima che aveva di sì grande artefice nella di lui casa a veder la stanza, ove dipingeva, che in quel tempo era tal quale si trovava, mentre il Tintoretto era in vita. Di detti studj ve n'era in una cassa un numero incredibile; ma molti erano imporrati e guasti da un stillicidio d'acqua cadutavi dal tetto. Uno degli studi della Testa di Giuliano de' Medici, ma veramente stupendo e conservatissimo si vede sotto il cristallo nella raccolta di eccellenti Pitture del Dott. Francesco Viligiardi medico di gran nome, e adorno di varia letteratura, ed altri son conservati dal più lodato signor Ignazio Hugford nella sua immensa raccolta di eccellenti disegni*». Per le copie grafiche del Gabbiani, cfr. Barbolani di Montauto-Turner 2007, p. 42. Sui disegni del Robusti derivati Michelangelo (GDSU, inv. 13048F; inv. 1840F) cfr. S. Marinelli, in *Jacopo Tintoretto* 1994, pp. 98-101, nn. 37-38, con bibliografia precedente, ma senza indicazioni sulla loro provenienza e più in generale nel contesto figurativo cinquecentesco, Furlan 1996.

⁸⁰ Cfr. Alfonsi 2002, pp. 274-275 e qui capitolo seguente. Lettera di Del Teglia ad Apollonio Bassetti da Venezia, 9 settembre 1679: «[...] *Quando si sentirà l'inclinazione si darà misura, macchia e prezzo. Se si stimasse costì abile il signor Gabbiani che è qui a farne la cognizione si potrebbe sparmiare la briga e la spesa di altro soggetto di costì*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 1079, in Alfonsi 2002, p. 275, nota 34).

⁸¹ Cfr. Alfonsi 2002, pp. 275-276 e la lettera di Del Teglia al segretario Bassetti, 5 aprile 1681 in ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 602, in Alfonsi 2002, p. 275 (qui Appendice doc. I, n. 22); *id.*, c. 711r./v (Alfonsi 2002, p. 276, nota 38); *id.*, cc. 729-730 (Alfonsi 2002, pp. 276-277).

Sul dipinto, cfr. Wethey 1969, p. 112-113, n. 71; G. Fossaluzza in Lucco 1998, II, pp. 647-651; G. Tagliaferro in Mazza 2007, pp. 49-65; Svalduz 2007.

⁸² Baldinucci [1725-1730c.], ed. 1975, p. 72. Il biografo [p.71] riferisce di un precedente viaggio compiuto dal Gabbiani intorno al 1696 «*Per la Lombardia, per impadronirsi sempre più di quella maniera, fu mandato colà dal Serenissimo Gran Principe Ferdinando: non solo perché soddisfacesse a questo buon suo genio, ma eziandio perché procurasse di fare acquisto d'un qualche bel quadro per la raccolta che andava facendo. Il che non sortì; onde dopo la dimora di sei mesi, lasciati più quadri e ritratti fatti di sua mano, per servizio di alcuni signori di quelle città, si portò a Verona, dove trattenesi gli ultimi tre giorni di Carnevale [...]*».

⁸³ Hugford 1762, pp. 45-47; Tiziano 1978, p. 96, p. 283.

⁸⁴ Gabburri ms. [1739c.], IV, c. 137v.

⁸⁵ Gabbiani intervenne «rassettando» la *Madonna della Gatta* di Federico Barocci, chiamato a completare il restauro dei quadri dell'eredità di Vittoria Della Rovere, tutti ritenuti capolavori. Per tali incombenze egli ricevette un compenso di 250 scudi per i trentaquattro quadri ritoccati, cfr. Incerpi 2011, p. 23.

⁸⁶ ASFi, *Guardaroba medico*, 932 [Inv. 1687-1696] c. 59v: «*Un simile [quadro in tela] alto b. 1 0/2 largo b. 1 1/4, dipintovi in mezza figura una femmina vestita di bianco che figura la Vergine vestale con crivello in mano, e con il volto guardante la terra, di mano di Pier Maria Baldi, con adornamento simile alli suddetti*» (cfr. anche Fileti Mazza 1997, p. 176, n. 2767). Nel 1668 egli aveva inviato da Roma un *Ritratto del cardinale Leopoldo de' Medici* (Fileti Mazza 1998, p. 94, nota 2; Barocchi-Bertelà 2011, I, p. 41). Entrambe le opere non sono state rintracciate. Per l'affresco di Palazzo Giraldi raffigurante la *Quiete*, cfr. Baldinucci 1681-1728, V, pp. 170-171; Ewald 1973, p. 276, nota 14.

⁸⁷ Baldinucci 1681-1728, V, p. 279; Prinz 1971, p. 132.

⁸⁸ Un edizione integrale del viaggio in Spagna e Portogallo della Relazione Ufficiale di Cosimo è stata pubblicata da Sanchez y Rivero-Mariutti 1933, corredato da cartelle di stampe che riproducono gli acquarelli del viaggio attribuiti al Baldi (cfr. anche Villani 2004, p. 177).

⁸⁹ Fu lui a consigliare il Granduca di far tornare in patria Antonio Domenico Gabbiani nel 1676 da Roma col fine di favorire l'accesso all'Accademia di Giuseppe Nicola e di Tommaso Nasini. Nel 1681 ebbe anche la carica di soprintendente delle fabbriche e fortezze di Livorno e Pisa, esteso nel 1685 a quelle di Portoferraio e dell'isola del Giglio. Fu anche collezionista specie di paesaggi, alcuni dei quali attribuiti a Carlo Antonio Tavella (per queste informazioni, cfr. Crinò 1959, pp. 151-157; Visonà 1990, pp. 11-12, p. 15, nota 26). Per un parziale e incompleto resoconto sulla sua attività, cfr. Chiarelli 1963; Visonà 2001, p. 166.

⁹⁰ Il Baldi era un interlocutore fidato del Granduca come perito ed esperto d'arte. Anni più tardi nel 1689 sarà chiamato a fornire un parere su due ritratti attribuiti al Carracci e a Guido Reni (Lettera da Livorno in data 24 ottobre 1689, in Gualandi 1856, III, pp. 276-277, n. 436).

⁹¹ Cfr. Gualandi 1845, II, pp. 318-319, n. 291; Alfonsi 2002, pp. 273-274. Del resoconto della visita veneziana del Baldi ne sono testimonianza le lettere scambiate dal funzionario medico con il Bassetti, in ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, cc. 539-561 e pubblicate da Gualandi 1845, II, pp. 324-340, nn. 294-300. Sulle pessime condizioni conservative della pala il Baldi fornisce un dettagliata descrizione nella lettera del 4 agosto 1677 (ASFi,

Mediceo del Principato, 1574, cc. 545-546; Gualandi 1845, II, pp. 327-330, n. 296). Per la ricognizione dell'opera di Tiziano segnalata da Del Teglia in una lettera del 7 luglio 1677, il ministro di poste doveva assistere il Baldi e «darli tutti i lumi che ella tiene di questa pratica perché egli possa ben condursi all'ultimazione della medesima», lettera del Bassetti a Del Teglia del luglio dello stesso anno. Sul dipinto, cfr. Pallucchini 1969, I, pp. 115-116; Wethey 1969, p. 112, n. 70; Pedrocco 2000, p. 202, n. 149.

⁹² Cfr. Fileti Mazza 1987, I, p. 36, pp. 327-328.

⁹³ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 790, lettera di Del Teglia al Bassetti, in data 21 agosto 1677 citata da Alfonsi 2002, p. 274, nota 33. Sulla visita delle collezioni veneziane, cfr. *id.* c. 551 e cc. 559-560 lettere del Baldi al Bassetti del 14 agosto e del 18 agosto citati da Alfonsi 2002, p. 274, note 31-32.

⁹⁴ Cfr. Gualandi 1845, II, pp. 337-340, n. 300.

⁹⁵ Sulla collezione Donà, cfr. R. Lauber in Borean-Mason 2007, p. 268.

⁹⁶ Sulla collezione di Angelo Morosini, cfr. M. Frank in Borean-Mason 2007, pp. 290-291.

⁹⁷ Sulla collezione Contarini, cfr. F. Pitacco in Borean-Mason 2007, p. 250.

⁹⁸ Sulla collezione dei Grimani Calergi, cfr. I. Cecchini in Borean-Mason 2007, pp. 278-279.

⁹⁹ Cfr. F. Pitacco in Borean-Mason 2007, p. 281.

¹⁰⁰ Sulla collezione di Ottavio Tassis, cfr. Bordignon Favero 1984; I. Cecchini in Borean-Mason 2007, p. 319. Il «*modello in piccolo della tavola di S. Pier Martire di Tiziano*» al quale fa riferimento il Baldi è da mettere in relazione alla celeberrima pala con il Martirio di San Pietro Martire di Tiziano della chiesa veneziana dei santi Giovanni e Paolo, che venne distrutta nel 1867 a causa dell'incendio dell'edificio. Non è dato di sapere se fosse stata un'opera autografa o una copia poiché il soggetto fu molto copiato dai pittori seicenteschi come detto diffusamente nel testo.

¹⁰¹ ASFi, *Mediceo del Principato*, 5903, c. 308, c. 596, cfr. Epe 1990, p. 178, nn. 231-232.

¹⁰² Sui rapporti intercorsi tra Ferri e Nasini, cfr. Davis 1983; Pacini 1997.

¹⁰³ Cfr. Cipriani-Valeriani 1989, I, p. 71, 80, 82, 102, 105, 112, 116-117.

¹⁰⁴ Il Nasini era giunto a Venezia il 2 novembre 1686 come attesta una lettera di Del Teglia a Bassetti: «[...] il giovane pittore è arrivato con suo fratello ambi garbati figlioli [...]. Io gli ho fin hora introdotti alla cognizione di varij de più stimati professori» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1576, c. 812). Il 7 novembre scriveva: «avendo il sig.r Nasini bisogno d'una stanza di buon lume per dipingere, poi che in una casa mia non è questo comodo, s'accasò adesso nella casa vacante d'una donna morta poco fa, molto a proposito per esso [...]», *id.* c. 827. L'intensa corrispondenza tra Nasini e Bassetti si trova in ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, 1576, 1577, 1578 ad *voce*. Le notizie principali sono state riassunte da Nasini 1872, pp. pp. 21-35. Sul pittore cfr. Romagnoli ante 1835, XI, cc. 367-454 e M. Ciampolini in *Bernardino Mei* 1987, pp. 211-222 e *id.* 2010, II, pp. 472-549, informazioni che per quanto riguarda l'attività veneziana del senese riferite da Ciampolini, sono state verificate e controllate dallo scrivente attraverso i documenti originali.

¹⁰⁵ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1633, in data 1 ottobre 1687; «[...] comincia il Nasini a studiare solidamente la maniera di Pavolo havendolo io ottenuta la licenza per mezzo del fratello del S.e Abbate di S. Giorgio Maggiore», lettera di Del Teglia a Bassetti, 29 marzo 1687 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1383).

¹⁰⁶ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1655, lettera di Nasini a Bassetti, in data 21 agosto 1689.

¹⁰⁷In una lettera del 18 dicembre 1688 il Bassetti si rallegrava con il Nasini per il gradimento delle due teste copiate da Tiziano e per la visita nel suo studio veneziano di Gian Gastone, che si era complimentato per il lavoro svolto (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1674; Nasini, 1872, pp. 32-33). A proposito della copia del bozzetto del San Pietro Martire di Tiziano, il Nasini riferiva che è «*tutto diverso dal quadro, ma bello quanto quello, certo è anche già spiritoso*» (id. c. 1658).

¹⁰⁸Mm. 296x197, penna, inchiostro bruno, acquarello grigio e arancio scuro su carta bianca, cfr. Fileti Mazza-Gaeta Bertelà 2005, p. 320, n. 62. Sull'appartenenza del disegno al Nasini si è espresso Marco Ciampolini (comunicazione orale).

¹⁰⁹Rispettivamente S.III, c. 18r; 20v., matita nera, acquarello policromo mm. 152x294; mm. 150x277. Entrambi i disegni sono inediti.

¹¹⁰ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1614 ; id. c. 1398, in data 26 aprile 1687; c. 1657 in data 6 novembre 1688 e c. 1658 in data 13 novembre; Nasini, 1872, p. 30, 33, cfr. Ciampolini 2010, II, p. 478, 538.

¹¹¹*Id.*, cc. 1423-1424, c. 1617, in data 19 luglio 1687; Nasini 1872, p. 23,27. L'opera non è stata rintracciata, cfr. Ciampolini 2010, II, p. 594.

¹¹²*Id.*, c. 1387; Nasini 1872, p. 27.

¹¹³*Id.*, c. 1489, in data 10 dicembre 1687.

¹¹⁴*Id.*, c. 1640 in data 27 marzo 1688.

¹¹⁵Si veda le considerazioni espresse dal Malvasia a proposito di alcune pale di Annibale Carracci, citate da Sparti 2008, p. 401: «*perchè l'imitare un solo è un farsi di lui seguace, e 'l secondo, che il tor da tutti e sceglier dagli altri, è un farsi di essi giudice e caporione*».

¹¹⁶*Id.*, c. 1492r.e v., in data 3 gennaio 1688.

¹¹⁷E' il caso di un ritratto raffigurante il Giambologna eseguito per mano di «Bonifazio» e che avendolo visto il Nasini lo approvava per buono e originale, «*quanto alla cognizione dell'autore si farebbe costì*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1488), cfr. Prinz 1971, p. 111.

¹¹⁸*Id.*, cc. 1618-1618v., in data 25 luglio 1687.

¹¹⁹Boschini 1660, p. 332; Martinioni 1663, p. 376.

¹²⁰Il 16 agosto il pittore stava eseguendo il bozzetto che completato il 23 giunse a Firenze il 30 dello stesso mese (*id.* c. 1432, c.1434).

¹²¹*Id.*, c. 1630, in data 16 agosto 1687.

¹²²ASF, *Mediceo del Principato*, 1577, cc. 1434-1435, in data 30 agosto 1687. La lettera prosegue poi con la richiesta di sapere se l'opera fosse svincolata da obblighi che ne impedivano l'esportazione fuori dai territori veneti, e dopo aver consultato «un professore che ha piena notizia del quadro visto bene da lui qualche tempo fa» (c. 1435) la cifra richiesta era stata ritenuta «vigorosissima» e che forse il prezzo più adeguato sarebbe stato di mille doppie. Del Teglia rispose fornendo ampie rassicurazioni sul fatto che la tela era da tempo nella casa privata della famiglia e che il divieto di esportazione riguardava solo le «opere pittoresche esposte al pubblico ornamento della città» ed essendo perciò il dipinto in mano privata «ne può il pubblico impedirne la disposizione» alla vendita (*id.* c. 1445). Sulla vicenda, cfr. anche Nasini 1872, pp. 23-26.

¹²³ Cfr. Marini 1968, p. 94, n. 47; von Hadeln 1978, pp. 125-126, n. 65 (come copia); Pignatti-Pedrocco 1991, p. 68, n. 29; *Id.* 1995, I, p. 80, n. 50, con bibliografia precedente.

¹²⁴ Il 5 marzo 1689 Del Teglia informava Bassetti del successo del Nasini «con l'esperre in pubblico il giorno dell'ingresso del Procuratore Marcello, alcuni pezzi dei suoi studi» (ASF, *Mediceo del Principato*, 1578; Nasini, 1872, p. 33). Prima di partire per Padova il pittore spedirà a Firenze dodici colli con lavori suoi e del cugino Tommaso (Lettera del 17 settembre 1689, ASF, *Mediceo del Principato*, 1578; Nasini 1872, p. 35; Casale 1981-1982, p. 51 nota 10) e una volta rientrato nella capitale toscana eseguirà nel 1691 un dipinto con San Luigi realizzato al posto del *Martirio di santa Caterina* di Francesco Bassano, prelevato dal Gran Principe Ferdinando dalla chiesa di San Giovannino dei Gesuiti (poi degli Scolopi) oggi conservata a Palazzo Pitti (inv. 1912, n.11; cfr. Strocchi 1982, p. 46; Epe 1990, p. 51, S. Padovani in *Galleria Palatina* 2003, II, p. 71, n. 84). Per l'incisione di Portio su disegno del Nasini, cfr. Ciampolini 2010, II, p.478, 535.

¹²⁵ Per l'intensa attività pittorica svolta a Firenze dal Nasini, spesso coadiuvato dal cugino Tommaso, al suo rientro da Venezia, cfr. Di Salvo 1998b; *Id.*, 2001; Pagni 2003; Monaci Moran 2004; Gregori 2007, *passim*. Nel 1691 viene registrato un pagamento «di lire 60 pagati a Sig.ri Nasini di comandamento di S.A. per la valsuta d'un Quadro dipintovi una S. Anna portò il sig.re Gio. Guerrino Guerrini» (ASF, *Depositeria generale*, 438, c. 40r. in data 25 marzo 1691).

¹²⁶ Cfr. Korthals Altes 2003, p.207, fig. 96, p. 217.

¹²⁷ Sulla fortuna delle opere del Dolci, incentrate soprattutto sulle immagini delle madonne, assai apprezzate da Del Sera e dai collezionisti veneziani, cfr. Goldberg 1983; Epe 1990, pp. 83-85.

¹²⁸ Ad esempio nella vasta e cosmopolita collezione d'arte di Niccolò Sagredo che fu ambasciatore della Repubblica di Venezia a Roma negli anni 1651-1656 e nel 1660-1661 che comprendeva artisti di tutte le nazionalità, ma per la maggior parte pittori veneziani, come è ovvio, è registrato solo un disegno con il *Martirio di Santa Lucia* attribuito al Volterrano (cfr. Gottardo 2005, p. 249, n. 29). Il Baldinucci (1681-1728, V, p. 178) riferisce che l'Auditore del Granduca Valentino Farinola «ha un quadro [del Volterrano] dove è figurata la Speranza che nutrice amore, simile ad un altro che fece Baldassarre ad un nobile veneziano». Sulla fortuna (e sfortuna) del Dolci a Venezia, cfr. Goldberg 1983, pp. 61-63; Epe 1990, pp. 83-85. Nella collezione veneziana di Egidio Martini depositata presso la Ca' Rezzonico si conserva un' *Annunciazione* del Mehus (olio su tela, cm. 50x65; inv. 254), ma la sua acquisizione non giustifica di per sé una provenienza locale (cfr. Martini 2002, p. 204, n. 163).

¹²⁹ Pomian 1989, p. 141.

¹³⁰ Pio 1718-1724, ed. 1977, p. 155: «[...] et in Venezia fece il quadro sopra la porta del refettorio di San Giorgio Maggiore, rappresentante S. Pietro in carcere e nella monache dell'Umiltà dipinse la cappella dove è il quadro del Siringa», informazione ripetuta da Romagnoli ante 1835, XI, c. 380. Come ha riferito Ciampolini (in *Bernardino Mei* 1987, p. 212) la chiesa dell'Umiltà dopo le soppressioni napoleoniche fu demolita, mentre non vi è traccia del dipinto del Nasini in San Giorgio Maggiore.

¹³¹ ASFi, *Carteggio d'Artisti*, VI, c. 510, lettera di Del Sera a Leopoldo de' Medici, in data 9 luglio 1667, in Fileti Mazza 1987, I, pp. 433-434, n. XVIII: «[...] atteso che della maniera di codesti pittori toscani qui, dove poche cose si vedono, non se ne può fare così facilmente la pratica»; *id.* c. 521v. in data 27 agosto 1667, in Fileti Mazza 1987, I, pp. 435-436, n. XIX: «[...] Ma la verità è, che qua, cose di romani e di toscani, se ne vedono rarissime volte, onde non è da meravigliarsi e sottosopra quando i disegni non sono di pittori veneziani, qui poco ne sappiamo, essendovi pochissime cose, e nessun dilettante; et io non mi metto in tal numero perché sebene me ne diletto, conosco che pesco poco a fondo, e vorrei pure che mi capitassi qualcosa da poterla servire di buon proposito, ma chissà [...]».

¹³² Significative sono a tale proposito le parole di risposta di Ciro Ferri a Lorenzo Magalotti che gli chiedeva quanto tempo si fosse fermato in Lombardia: «[...] un anno voglio stare a Venezia e studiare per vedere se posso fare schizzare gli occhi a chi mi vuol male, mentre dicono questi miei malevoli che io non so quello che io mi faccia in quanto al colorito», lettera del 17 febbraio 1666 in Bottari-Ticozzi II, 1822, p. 51, n. XIX.

Consulenti e informatori

Matteo Del Teglia

«io stesso che non so manco di Cimabue»
Matteo Del Teglia, 1681

Dopo la morte di Paolo Del Sera, Matteo Del Teglia svolse un ruolo di primo piano all'interno del commercio artistico veneziano al servizio dei Medici, adoperandosi quasi quotidianamente e nell'arco di più di trent'anni per far acquisire alle collezioni fiorentine opere di valore che rispondevano a nomi prestigiosi o ritenuti degni di qualità. Nato a Firenze nel 1630 da Agamennone Del Teglia e appartenente a una famiglia presto inserita nei ranghi dell'amministrazione granducale¹, Matteo già segretario di Legazione fu inviato a Venezia, con tale qualifica dei residenti medicei Giovanni Poggi Cellesi e Marcantonio Altoviti e poi dal 1673 come ministro delle poste in sostituzione di Bartolo Mandelli². Le sue mansioni saranno le stesse specificate nella lettera d'incarico a Varisco Castelli che sostituirà Del Teglia nel 1704, dopo la sua morte:

«Sarà sua cura d'incamminare con tutta sicurezza, e fedeltà tutto i pieghi che da questa segreteria di stato le verranno indirizzati per l'alta e bassa Germania, Fiandra e altri luoghi, e similmente doverà ella ritirare i dispacci dei medesimi luoghi diretti all' istessa Segreteria alla quale poi VS. li manderà coll'accompagnamento d'una sua lettera perché il sig. Matteo [Del Teglia] preaccennato scriveva ancora le Nuove sì pubbliche, come particolari che correvano in codesta città»³.

Responsabile di tutta la corrispondenza toscana che attraverso Venezia giungeva l'Europa del Nord, dalla Germania all'Olanda, dalla Polonia alla Moscovia, il ruolo svolto dal ministro di poste fiorentino era per certi versi paragonabile a quello di un ambasciatore, sebbene non ufficiale, con compiti informativi e diplomatici⁴. Le numerose funzioni legate al suo incarico erano quelle di soddisfare le continue richieste che, come fedele suddito e «umile servitore» del Serenissimo Granduca, gli giungevano dalla corte fiorentina sulla reperibilità di oggetti della più svariata natura, dalle carte geografiche⁵, ai libri e preziosi manoscritti⁶, compreso i dipinti posti in vendita in Venezia e nei territori della Repubblica.



62. *Ultima cena*, intaglio in eliotropio, Firenze, Museo degli Argenti

Come dirigente incaricato del servizio postale, Del Teglia gestiva un ufficio attraverso il quale transitavano oltre alla corrispondenza ordinaria e dispacci, anche casse e cassette, pacchi e plichi di ogni genere e forma di mercanzia inviati dai cortigiani medicei verso l'Europa, come nel caso della famiglia Gerini⁷, compreso i dipinti e viceversa⁸. Nel 1673 egli inviava al cardinale Leopoldo de' Medici un intaglio in eliotropio pagato quindici scudi, raffigurante l' *Ultima cena*

che si accompagnava ad un disegno, oggi conservato al Museo degli Argenti di Firenze (Fig. 62)⁹.

Per le sue numerose mansioni, Del Teglia, che si serviva di personale toscano¹⁰, divenne uno dei più stretti e fidati corrispondenti di Cosimo, con una intensa attività nota grazie alla corrispondenza privata tenuta con il segretario del Granduca, Apollonio Bassetti, conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze¹¹. Come funzionario pubblico, egli stabilì immediatamente contatti con Paolo Del Sera, da lui nominato per la prima volta in una lettera inviata al Granduca nel 1669:

*«Con la mia humilissima de 29 di giugno prossimamente passato diedi conto a V.A Ser.ma della ricevuta della sua benigniss.ma data in Londra, e come mi era stata presentata solo all'ora per mano di questo Sig.r Matteo Teglia con molto mio stupore perché dovrebbe essermi capitata un mese innanzi [...]»*¹².

Tale contatto e frequentazione permise al futuro agente medico di avvicinarsi al mondo dell'arte e del collezionismo, di cui divenne, malgrado la sua scarsa preparazione in materia, uno dei protagonisti. In questo contesto commerciale i dipendenti medicei giocarono un ruolo importante compreso il residente Giovanni Poggio Cellesi che già nel 1665 in una lettera inviata da Venezia al cardinal Leopoldo segnalava al principe fiorentino di essere stato avvisato della presenza di un dipinto raffigurante il *Transito di San Giuseppe* di Guido Cagnacci¹³.

Fino al momento della scomparsa avvenuta nel 1669 al Cellesi erano state rivolte tutte le istanze di carattere diplomatico indirizzate a Venezia dalla corte medicea, al fine di occuparsi di qualsiasi pratica fosse essa di natura civile o economica. Nel 1666 su ordine di Ferdinando II dovette occuparsi della vicenda riguardante i debiti lasciati dal cardinale Carlo de' Medici in una causa intentata dall'abate di Padova, Roberto Papafava¹⁴.

Sebbene si definisse incompetente in materia artistica («io stesso che non so manco di Cimabue» affermerà nel 1681¹⁵), Del Teglia, fu un instancabile ricercatore di dipinti allora conservati in un numero impressionante presso le dimore private, un intermediario fornito di una certa sensibilità e gusto estetico. Il suo occhio attento, pronto a cogliere ogni occasione propizia per soddisfare gli interessi della corte fiorentina, si limitava a segnalare quelle opere che secondo la sua opinione erano degne di essere acquistate a prezzi vantaggiosi, opere che avrebbero fatto la loro bella figura in una ricca e prestigiosa galleria come quella medicea, ma sul cui giudizio attributivo egli demandava ai ben più preparati, esperti «professori» e intenditori d'arte. I primi contatti di Del Teglia con il mondo artistico si hanno a partire dal 1676 quando ebbe l'incarico di pagare in Venezia il pittore scozzese David Paton (1650c-1710c) «quali sono per sette ritratti di miniatura serviti per S.A.Ser.ma e per il fu Ser.mo Principe Card.e Leopoldo de' Medici di felice memoria» (Appendice doc. I, 9)¹⁶. Un artista, lo scozzese, che fu amato anche dai cortigiani medicei come il marchese Pier Antonio Gerini che nel 1679 acquistò due suoi ritrattini¹⁷.

Sin dall'inizio Del Teglia affiancò e assistette i pittori-periti fiorentini che soggiornavano in laguna come nel 1677 quando accompagnò nella visita delle collezioni veneziane e padovane Pier Maria Baldi inviato dalla corte toscana, come abbiamo riferito, in qualità di esperto, per valutare opere messe in vendita sul mercato locale compreso un dipinto di Tiziano raffigurante la *Madonna in gloria con bambino e i santi Pietro e Andrea* conservato nel Duomo di Serravalle, mettendolo subito in contatto con il Boschini (Appendice doc. I, 1).

Nel reperimento di dipinti collezionati presso i privati, il ministro di poste poteva contare su una fitta rete di amicizie composta di nobili, amatori, mercanti e pittori, avvalendosi in una prima fase dell'aiuto insostituibile del Boschini, fino al momento della sua scomparsa avvenuta il 1 gennaio 1681¹⁸, ma si affidava anche alle informazioni fornite dalla letteratura periegetica locale, la *Vita di Tintoretto* (Venezia, 1642), quella di *Paolo Veronese* (Venezia, 1646), le *Maraviglie dell'arte* (Venezia, 1648) di Carlo Ridolfi o i diversi testi dell'amico e confidente Boschini, opere che costituivano uno strumento prezioso per conoscere la collocazione e la precisa ubicazione soprattutto delle opere pubbliche, di pertinenza ecclesiastica eseguite dai più importanti maestri veneziani¹⁹. A partire dalla seconda metà del Seicento tali testi diverranno non soltanto guide indispensabili per chi voleva conoscere la consistenza del patrimonio artistico presente nelle chiese disseminate nei territori della Serenissima, ma anche documenti degni di fede, ai quali ci si affidava per un «corretto» o quanto meno attendibile riferimento attributivo delle opere²⁰. Di queste fonti faranno largo uso, come vedremo, anche Niccolò Cassana e il Gran Principe Ferdinando de' Medici nel loro più che ventennale scambio epistolare.

Grande fu l'impegno profuso da Del Teglia alla ricerca di opere prestigiose e nonostante la sua modestia (non avendo egli «*bastante cognizione di maniere*»), era tuttavia pronto con una certa dose di orgoglio a far sentire la propria opinione anche criticando gli intendenti nel caso in cui a Firenze avessero bocciato o respinto le sue proposte identificative specie per le tele con gli autoritratti dei pittori, come si evince da una lettera inviata al Bassetti il 21 novembre 1682 (Appendice, doc. I, 36). In prossimità dell'acquisto di un'opera ritenuta importante, a conferma dell'attribuzione quasi sempre avanzata dai proprietari, Del Teglia visionava l'opera facendosi accompagnare da qualche esperto «*non potendo fidarmi di me stesso*»²¹ chiedendo poi il parere dei pittori, che meglio di lui erano in grado di valutarne il valore e confermarne l'importanza. Tra gli esperti veneziani ai quali il fiorentino si affidava per le valutazioni, ricorrente è il nome di Sebastiano Bombelli, ritenuto dal Del Teglia come da altri il massimo conoscitore della pittura di Veronese²² e fino al momento della scomparsa di Pietro della Vecchia (1678) e di Boschini (1681), due dei principali competenti e stimatori dell'arte veneziana, specie antica, con i quali Del Teglia aveva stabilito una profonda amicizia²³. Continui saranno i rapporti con gli artisti fiorentini che rivestivano un ruolo di primo piano all'interno della corte medicea, molti dei quali avevano soggiornato a Venezia e di cui il Del Teglia aveva fatto la loro conoscenza come

Ciro Ferri, Livio Mehus, Anton Domenico Gabbiani²⁴, Giuseppe Nicola Nasini a cui va aggiunto il napoletano Luca Giordano²⁵.

La preparazione e la conoscenza artistica del funzionario medico si limitava alla segnalazione di opere viste in Venezia e nei territori²⁶ che gli venivano segnalate da amici, conoscenti e amatori d'arte, tra i quali spiccava un personaggio quasi del tutto ignoto nel panorama del collezionismo veneziano della fine del Seicento, il mercante Alessandro Guasconi, di cui parleremo più avanti.

Nel 1679 Del Teglia informava la corte fiorentina circa la possibilità di comprare per l'esorbitante costo di seimila ducati una pala d'altare allora attribuita al Veronese



63. Benedetto Caliari o Alvise Benfatto del Friso, *Martirio di San Giovanni Battista*, Dossena (Bergamo), chiesa Parrocchiale



64. Andrea Celesti, *Martirio di San Giovanni Battista*, ASFi

raffigurante il *Martirio di San Giovanni Battista* conservata nella chiesa parrocchiale di Dossena (Bergamo) (Fig. 63), opera che gli era stata proposta dall'amico pittore Andrea Celesti, il quale eseguì lo schizzo della composizione che fu inviato a Firenze e oggi conservato alla carta 439r. della *Miscellanea medicea* dell'Archivio di Stato (Fig. 64). L'opera però non fu ritenuta degna di acquisto perché ritenuta non autografa²⁷.

Analoga sorte fu riservata per due dipinti che si conservavano a Conegliano Veneto. In una lettera al Bassetti del 15 novembre 1681 l'informatore fiorentino avvisava di aver



65. Anonimo, *Madonna in trono col bambino, Sant'Anna e i santi Rocco e Sebastiano*, ASFi.



66. Sebastiano Florigerio, *Madonna in trono col bambino, Sant'Anna e i santi Rocco e Sebastiano*, Venezia, Gallerie dell'Accademia

inviato due disegni «delle miglior tavole in Conegliano, una del Pordenone e l'altra del Palma il vecchio, la prima nella chiesa de PP. Conventuali e la seconda in quella de' Reformati, ambedue viste bellissime» e aggiungeva «di quelle che vi sono in tavola o a fresco non se ne parla perché già non si possono asportare» (Appendice doc. I, 32). I disegni di autore ignoto, conservati alle carte 453r. e 469v. della *Miscellanea Medicea*, entrambi eseguiti a matita rossa, raffigurano il primo la *Madonna con il bambino, S. Anna con due santi e Tre santi* (Fig. 65). Si tratta della tavola (esclusa la lunetta) con la *Madonna col bambino, Sant'Anna tra i santi Rocco e Sebastiano* della pala denominata della *Beata Concezione* (cm. 240x181) attualmente conservata nei depositi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 157) eseguita da Sebastiano Florigerio, un allievo del Pordenone, ubicata originariamente nella chiesa di San Francesco a Conegliano Veneto, giunta al museo nel 1829 dalla Scuola della Immacolata Concezione della stessa città (Fig.66)²⁸, mentre il secondo, della stessa mano del precedente, si riferisce a una pala attribuita a Palma il Vecchio con i santi Francesco, Jacopo e Antonio Abate ricordata da Carlo Ridolfi nel 1648 e ancora da Giacomo Barri nel 1671, non più in loco (Fig. 67)²⁹. La carta 460r. del fondo mediceo illustra lo schizzo sempre di autore ignoto, reso noto dall'Alfonsi raffigurante il lunettone su tela con le *Nozze di Cana* (Fig.68), opera allora

riferita al Veronese ricordata da Raffaello Borghini nel 1584 e da Ridolfi nel 1648 nel convento di San Teonisto a Treviso (oggi a Roma, Palazzo Montecitorio; Fig.69) e che Del Teglia provvide ad inviare il 20 giugno 1682³⁰. Il dipinto, dopo che il Granduca aveva visto la «macchia», non fu comprato e le ragioni del rifiuto sono dettagliatamente spiegate in una lettera inviata da Bassetti a



67. Anonimo, *San Francesco, San Jacopo e Sant'Antonio Abate*, ASFi



68. Anonimo, *Nozze di Cana*, ASFi

Del Teglia il 27 giugno dello stesso anno (Appendice doc. I, 71).

A parte le difettose condizioni conservative, un aspetto determinante che si opponeva all'acquisto era costituito dalla qualità non essendo «della migliore maniera di Paolo», tant'è che oggi l'opera è attribuita a Benedetto Caliari, fratello minore del Veronese. In ogni caso



69. Benedetto Caliari, *Nozze di Cana*, Roma, Palazzo Montecitorio

il dipinto era disponibile per la vendita e si spiegherebbe forse così i motivi della realizzazione della copia eseguita da Giovanni Antonio Fumiani nel 1692 quando l'opera fu spostata dal refettorio del convento nella chiesa³¹.

Poichè il principale intento di Cosimo era quello di acquistare quadri «*di tutta perfezione ed eccellenza*» a tale *impasse* si aggiungeva un altro fattore negativo rappresentato dalla preoccupazione, che risulterà ricorrente nella strategia degli acquisti condotta da Cosimo, dovuta all'«*estrazione*» di un'opera proveniente da un ente religioso, dal suo luogo di origine tramite regolari autorizzazioni, per le quali era difficile ottenere permessi senza dover incorrere in accuse di commercio clandestino e traffico illecito.

Il pensiero di avere una imponente tela con le *Cena* del Veronese costituì uno dei grandi desideri del Granduca, nella cui galleria poteva solo accontentarsi dell' incisione tratta dalle *Nozze di Cana* conservata allora nel refettorio del convento in San Giorgio Maggiore a Venezia, stampa realizzata su due fogli più di trent'anni prima da Giovanni Battista Vanni e che l'artista fiorentino aveva dedicato con una certa enfasi al padre Ferdinando II nel 1637³².

Alle trattative segrete per l'approvvigionamento di opere ricorse anche Del Teglia. In una lettera al Bassetti del 30 gennaio 1683 egli accenna a simili usanze definendo con il termine toscano di «*sciocchino*» (equivalente di ingenuo, sprovveduto, superficiale) colui che rivelava pubblicamente le trattative in corso, facendo così sfumare l'affare:

«*ho bene la licenzia del quadro delle Monache, di cui è disperata la compra e l'acquisto, poiché avendone voluto avere il consenso d'un Senatore amico, gliel'ha proibito, onde lo sciocchino di proprio l'ha fatto pubblico, me ne dispiace*» (Appendice doc. I, 37).



70a. Anonimo, *Madonna in trono col bambino e i santi Martino e Antonio*, ASFi



70b. Jacopo Bassano, *Madonna in trono tra i santi Martino e Antonio abate*, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

Un caso che si inserisce bene in questo contesto è costituito da un disegno (matita nera, mm. 290x200), ancora conservato nella *Miscellanea medicea* 368 (c. 467v.) raffigurante la *Madonna in trono con il bambino e due santi*, inviato da Del Teglia in una data imprecisata, accompagnato da una scritta apposta sul retro che specifica: «*Lo promettono del Bassano certissimamente*» e con una grafia di altra mano: «[...] *son le misure da tavola e di giusta grandezza esistente in casa privata di Bassano*» (**Fig.70a**). In effetti la tela era opera di Jacopo Bassano trattandosi della pala (cm. 190x121) con la *Madonna in trono tra i santi Martino e Antonio abate* eseguita da Jacopo tra il giugno 1542 e febbraio 1543 per la chiesa di san Martino a Rasai vicino Feltre, oggi alla Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco di Baviera (inv. 917; **Fig.70b**). E' noto che il Giambattista Volpato, pittore e restauratore, autore di un trattato dal titolo, *Modo da tener nel dipinger* (1670c.) chiamato dalla comunità parrocchiale a restaurare l'opera intorno al 1673 circa, era riuscito con un inganno a sostituirla con una copia dipinta da lui stesso insieme ad un'altra tela situata nella parrocchiale di Tomo anch'essa opera del Bassano (Monaco di Baviera) e a custodirle entrambe presso lo studio del mercante d'arte

e sensale, un certo «zuan Zannoni». Per ben dodici anni nessuno si era accorto dello scambio, ma nel 1686 il pittore Carlo Osti rivelò il furto e l'imbroglio denunciando pubblicamente l'accaduto a seguito del quale si aprì il processo contro Volpato. Il pittore, processato e ritenuto colpevole del reato, fu bandito per dieci anni da Feltre, ma nonostante la condanna, entrambe le opere non vennero riscattate, né restituite ai parrocchiani³³. Al momento dello svelamento del furto le opere si trovavano in deposito presso il Monte di Pietà di Bassano come rivelano i testimoni al processo, ma solo dopo che lo Zannoni «guardiano alla sanità» aveva tentato di vendere le opere fuori dai confini della Repubblica. Intorno al 1681 Del Teglia era venuto in contatto con lo Zannoni procuratore di Volpato sottoponendo in offerta a Firenze la tela della parrocchiale Rasai. Le trattative non ebbero seguito poichè si trattava di un'opera trafugata da un edificio religioso e anche se non sappiamo se del fatto ne fosse stato a conoscenza il Granduca, la proposta di acquisto non fu presa in considerazione.

Infruttuose si mostrarono le trattative incorse nel 1681 per l'acquisto del già citato *Trittico di Roganzuolo* di Tiziano, ma in realtà opera di bottega, conservato oggi nel Museo Diocesano di Arte Sacra di Vittorio Veneto, per la quale si chiedevano quattromila doppie³⁴ e più tardi nel 1688 per un'*Assunta con quattro santi* «di 7 braccia veneziane e 3 ½ larga», «benissimo conservata» e «senza un neo di imperfezione» attribuita a Jacopo Tintoretto proveniente dal Duomo di Candia, opera, che, dopo la caduta dell'isola in mano ai turchi nel 1669, era giunta in possesso di privati e segnalata dal Nasini, come già riferito (Appendice doc. I, 59)³⁵. Si trattava della grande pala che ornava l'altare maggiore della chiesa metropolitana cretese dedicata a San Tito e Miro, che compare nella lista delle opere ricondotte a Venezia da monsignor Angelo Venier nel 1669 e che in precedenza era stata citata nella visita apostolica di Luca Stella nel 1625 riferita al Tintoretto «vecchio», tela che sarebbe stata commissionata dal vicario Pietro Modico³⁶.

Meno problematico era ricorrere al collezionismo privato, anche se il tentativo di accaparrarsi opere di proprietà ecclesiastica non venne mai meno. Al posto del lunettone trevigiano Cosimo stesso aveva suggerito a Del Teglia di accertarsi se la famiglia Pisani era disposta a cedere un dipinto allora famoso di Paolo Veronese, raffigurante la *Presentazione della famiglia di Dario ad Alessandro*³⁷. Si trattava dell'imponente tela (cm. 236x 475) del Caliarì citata da tutte le fonti veneziane, opera ambitissima, tanto che alcune dei principali collezionisti locali possedevano una copia del capolavoro (**Fig.71**)³⁸. Sin dagli anni trenta del secolo l'opera era stata posta in vendita dalla famiglia veneziana come si evince da una lettera inviata il 10 luglio 1632 dal segretario del nunzio apostolico a Venezia, Giovanni Antonio Massani al cardinale Francesco Barberini, per la quale i proprietari chiedevano già allora la considerevole cifra di tremila scudi, testimoniando al contempo la precoce ascesa del valore delle opere del pittore, la cui fama andava a offuscare quella di Tiziano³⁹.



71. Paolo Caliari, *Presentazione della famiglia di Dario ad Alessandro*, Londra, National Gallery

Anche in questo caso l'acquisto richiese lunghe trattative, ma alla fine il dipinto non fu comprato per via dell'alta cifra richiesta dai proprietari e sulla cui opera, come sull'intera collezione, vigeva il *fidecommisso* imposto da Alvise Pisani alla sua morte⁴⁰. Come riferiva Del Teglia il dipinto restò in casa Pisani e vi rimase per molto tempo, sino al 1856 quando verrà acquistato l'anno seguente dalla National Gallery di Londra⁴¹.

Miglior fortuna ebbe una tela con la *Conversione di San Paolo* allora attribuita al Pordenone che era stata lasciata presso Del Teglia in pegno, in cambio di un prestito in denaro per un costo di 450 ducati, opera per la quale il fiorentino non poteva inviare il disegno «*perché non so farlo*», ma che avrebbe provveduto alla sua esecuzione affidandola ad un suo amico pittore. L'opera apparteneva al Procuratore Angelo Morosini che l'avrebbe voluta donare al marchese Riccardi «per servire S.A.»⁴². In lunga lettera di Del Teglia al Bassetti del 19 aprile 1681 l'agente medico spiegava i pregi dell'opera (Appendice doc. I, 24). La tela («la historia») «*per la grandezza del quadro e per la molteplicità delle figure*» per la quale seguirono le trattative (Appendice doc. I, 25-26) è da identificare con il dipinto (cm.124x265) conservato nella Galleria degli Uffizi (inv. 1890, n. 936), registrato nell'inventario di Palazzo Pitti del 1697-1708 e poi in seguito sotto il nome del Pordenone, ma oggi assegnato all'ambito di Bonifacio de' Pitati (Fig. 72)⁴³.

Il 13 novembre 1683 Del Teglia comunicava di essere venuto a conoscenza di un quadro grande riferito a Giorgione (Appendice, I, 43, 44) e l'11 gennaio dell'anno seguente, avuta la possibilità di esaminarlo direttamente, inviava a Firenze una breve descrizione dell'opera (Appendice, I, 48). Nelle lettere successive veniva specificato che il soggetto raffigurava *Giacobbe e Aronne* [in realtà Rachele] e pochi giorni dopo, il 22 gennaio, inviava



74. Palma il vecchio, *Incontro di Giacobbe e Rachele*, Dresda, Staatliche Gemäldegalerie

1750 come opera di Giorgione ma oggi riferita a Palma il vecchio, proveniente da casa Malipiero come riferisce l'inventario redatto da Pietro Maria Guarienti. L'informazione ci svela dunque quale fu la famiglia veneziana in possesso dell'opera che ebbe i contatti con Del Teglia⁴⁴.

Il corrispondente fiorentino propose anche l'acquisto di opere di artisti cinquecenteschi non veneti, ma quasi sempre le sue proposte, dopo la verifica e il controllo sull'autografia da parte dei periti fiorentini e toscani⁴⁵, implicò vari rifiuti dettati da diversi motivi, alcuni veramente particolari, come per una versione della *Danae* del Correggio di «tre braccia e un terzo misura di Firenze per un verso, e due e mezzo per l'altro» [cm. 219x163c.], accompagnata dalle stime di Pietro Liberi e Gaspare Della Vecchia, che la ritenevano originale (Appendice doc.I, n. 7,13,14)⁴⁶. L'opera (oggi non individuata) scatenò una vera e propria rincorsa all'acquisto tra i vari collezionisti europei messi in concorrenza tra loro, presentandosi come un'occasione unica in quanto allora a Venezia non si conservava alcuna opera certa dell'Allegri⁴⁷. Il dipinto era appartenuto al padre di Gaspare, Pietro e intorno all'acquisto della tela che lo stesso Gaspare tentò di vendere personalmente nel 1679 a Cosimo III facendo leva sull'attribuzione al Correggio sostenuta dal Liberi, si accesero forti dispute attributive in relazione a un altro esemplare di dimensioni simili allora di proprietà della Regina Cristina di Svezia, oggi conservato alla Galleria Borghese e concordemente ritenuto autografo (Fig.75), appartenente alla serie degli *Amori di Giove* assieme al suo *pendant* costituito dalla *Leda e il cigno* oggi alla Gemäldegalerie di Berlino. Discussioni nelle quali furono coinvolti oltre al Liberi, Sebastiano Bombelli, chiamato in causa da Del Teglia in



75. Correggio, *Danae*, Roma, Galleria Borghese

quanto unico artista in Venezia a conoscere «*la vera maniera di quest'autore*»⁴⁸. Una vicenda che fu seguita da vicino da altri acquirenti come l'Imperatore Leopoldo I, Arciduca d'Austria e Re di Boemia attraverso il suo corrispondente l'abate Federici, il Re di Polonia Giovanni Sobieski, ma in special modo Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio, ambasciatore a Roma della corona spagnola, che attraverso i propri agenti veneziani, Antonio Saurer e

Vicente Colens, mostrò grande interesse per l'opera, le cui trattative di acquisto si protrassero dal 1678 sino al 1681. Dalle fonti spagnole siamo a conoscenza che la *Danae* era pervenuta nelle mani di Pietro Della Vecchia dal suocero Nicolas Régnier che lo aveva a sua volta comprato dagli eredi del pittore emiliano. Gaspare Della Vecchia non nutriva dunque alcun dubbio che si trattasse di un originale del Correggio e per tale motivo chiedeva una somma assai elevata, mille doppie⁴⁹. Anche Saurer e Colens chiesero pareri sull'autografia agli stessi pittori ai quali si era rivolto Del Teglia con giudizi peraltro discordanti come quello del Liberi, Johann Carl Loth e Sebastiano Bombelli, il quale riteneva il dipinto non essere autografo e non possiamo certo dargli torto se pensiamo che la *Danae* ebbe una straordinaria fortuna iconografica, essendo stata oggetto di copie da parte di Carlo Maratta⁵⁰. In ogni caso i corrispondenti spagnoli consigliavano il marchese l'utilità dell'acquisto, analogamente a quanto chiesto da Del Teglia alla corte fiorentina⁵¹, ma dopo vari consulti giunse da Firenze il parere negativo⁵².

Il giudizio sfavorevole era dettato da motivi di natura diplomatica non volendo procedere il Granduca all'acquisto di un'opera che avrebbe recato con sé strascichi polemici di carattere attributivo, facendo così un servizio poco cortese alla regina Cristina di Svezia, il cui esemplare da essa posseduto era invece ritenuto «*in tanta stima e riputazione*». La valutazione non era tanto basata su giudizi di carattere stilistico e qualitativo, quanto cedeva il passo ai maneggi politici e agli interessi relazionali. Non sappiamo quale fu il destino occorso alla contesa e problematica *Danae*, di certo non fu comprata neppure dal marchese del Carpio. Alla fine del Seicento, del capolavoro del Correggio circoleranno numerose copie soprattutto a Roma tra le quali si ricorda quella eseguita nel 1692 dal pittore Carlo de' Foresta o quella di Niccolò Berrettone in possesso dell'abate Giuseppe Paolucci (1695)⁵³, ma tra esse merita una menzione particolare quella appartenuta a Jean

Udny console generale di sua maestà britannica a Livorno, opera che sarà fatta oggetto di una incisione a bulino di Luigi Cunego nel 1786. Rispetto all'originale la tela presentava alcune varianti, la principale delle quali era data dalla presenza di un vello o di una parrucca posato sul davanzale della finestra che non compare nella tela della Borghese⁵⁴.

Analoga sorte riguardò due dipinti attribuiti entrambi a Raffaello, le cui vicende sulla loro acquisizione si protrassero per più di un anno. A partire dal 30 gennaio 1683 Del Teglia aveva proposto l'acquisto di una *Madonna* di «grandezza d'un braccio e $\frac{1}{4}$ in circa» che era stata proposta anche da Marco Antonio Agazzi, vescovo di Ceneda e conte di Tarso⁵⁵, e un altro di soggetto sconosciuto: «*Altro pezzo di Raffaello mi propone un cavaliere nobile veneziano, di perfetta maniera*» (Appendice doc. I, 37). Le trattative proseguirono sino all'agosto (Appendice doc. I, 39, 40, 42). Nel frattempo Del Teglia aveva provveduto a inviare un disegno della composizione, eseguito da un certo Andrea Bergamini, informazione nota attraverso un appunto presente tra le carte della *Miscellanea medicea*⁵⁶. Nel novembre 1683, dopo lunghe ed estenuanti trattative, la corte rifiutò l'acquisto della *Madonna* poichè a Firenze era stata giudicata non essere autografa (Appendice doc. I, 43) e a screditare il quadro agli occhi della corte medicea pare avesse contribuito anche un noto mercante d'arte e collezionista veneziano, Pietro Paolo Retano cugino di Ludovico e Giovanni Widmann (Appendice doc. I, 44)⁵⁷.

Non soddisfatto delle scelte prese a Firenze, Del Teglia, nel voler confermare il valore dell'opera, il 22 luglio dell'anno seguente, riferiva che il dipinto era ambito anche dal marchese Del Carpio (Appendice I, 53). Nonostante le insistenze, l'opera non fu comprata (dell'altra ascritta a Raffaello si perdono le tracce), così come per un altro dipinto di soggetto sconosciuto appartenente ad «un gentiluomo raguseo» assegnato a Michelangelo Buonarroti per un prezzo di mille doppie e per il quale con un atteggiamento di sufficienza, Del Teglia aveva deprezzato l'opera (Appendice doc. I, 41).

Nella strategia di acquisizione dei pezzi Del Teglia si trovò a concorrere con la spietata bramosia di altri abili collezionisti, uno dei quali era certamente don Gaspar de Haro y Guzman, meglio noto come il marchese del Carpio. La contesa, condotta senza esclusione di colpi, per l'aggiudicazione di opere alquanto note e disponibili sulla piazza veneziana non riguardò solo quadri come la *Presentazione della famiglia di Dario* e il *Ratto d'Europa* del Veronese, la *Danae* del Correggio o la presunta *Madonna* di Raffaello. In una lettera del 30 ottobre 1683 il Maestro di poste fiorentino accennava a una proposta di acquisto per un dipinto ascritto a Giulio Romano (Appendice doc. I, 42). L'opera fu rifiutata come conferma lo stesso Del Teglia in una lettera del 13 novembre 1683 («*Proposi quella maniera di Giulio perché m'è stata più volte lodata da Professori*», Appendice doc. I, 43) e vi è ragione di credere che si trattasse di una copia della *Battaglia di Cesare* di Giulio Romano, opera che cinque anni prima, nel 1678, era stata offerta dal conte Listio per una somma di milletrecento doppie al marchese del Carpio⁵⁸.



76. Tiberio Tinelli, *Ritratto di Giulio Strozzi*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Le proposte avanzate dal maestro di poste non riguardarono unicamente i maestri del Cinquecento, ma compresero anche artisti seicenteschi come Joseph Heintz o Jacques Courtois, detto il Borgognone. Del primo, nell'agosto del 1683, Del Teglia propose una *Battaglia di pugni* di «circa braccia quattro per un verso e 2 ½ braccia per l'altro» [cm. 272x170c.] appartenente alla famiglia Giorgi (Appendice doc. I, 38), tipico soggetto di tradizione popolare veneziana che raffigurava la lotta che si svolgeva sul ponte di San Barnaba tra Castellani e Nicolotti o su quello di Santa Fosca, di cui l'artista tedesco eseguì varie versioni⁵⁹. Del secondo erano due tele, dal soggetto non specificato, appartenenti alla nobildonna Pia Contarini e proposti per l'acquisto molto più tardi nel 1696 (Appendice doc. I, 76)⁶⁰.

Nel 1691 sarà la volta di due dipinti fiamminghi, di cui uno ascritto a Martin de Vos, dai soggetti rimasti ignoti⁶¹ e nel 1693 segnalava, anche grazie ad alcune perizie rilasciate da vari «professori» veneziani, di cui allegava gli attestati, altri dipinti riferiti al Veronese, ma le sue proposte caddero nel vuoto⁶².



77. Jacopo Palma il giovane, *Ritratto di Paolo Veronese (?)*, Firenze, Galleria degli Uffizi



78. ASFi, *Miscellanea Medicea*, 368, c. 446r.



79. *Ritratto di Paolo Caliari*, da *Le meraviglie dell'Arte* di C. Ridolfi, Venezia 1648

Maggior fortuna Del Teglia la ottenne con gli autoritratti dei pittori. L'idea scaturita dal cardinal Leopoldo e proseguita dal nipote Cosimo di corredare la galleria degli Uffizi con gli autoritratti di famosi pittori, troverà nel maestro di poste fiorentino un valido



80. Jacopo Palma il giovane, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi



81. Sebastiano Bombelli, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi



82. Jacques Callot (?), *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi



83. Giovanni Battista Moroni, *Autoritratto* (?), Firenze, Galleria degli Uffizi

collaboratore soprattutto nel reperimento delle effigi degli artisti veneziani o ritenuti tali⁶³. Egli riuscì a far acquistare numerosi esemplari: il *Ritratto del Poeta Giulio Strozzi* di Tiberio Tinelli (**Fig.76**; inv. 1890, n. 962)⁶⁴, quello ritenuto l'effigie di Paolo Caliari eseguito da Palma il giovane (inv. 1890, n. 1808; **Fig.77**) per il quale Del Tegli invì nel 1681 a Firenze il disegno di presentazione (ASFi, *Miscellanea Medicea*, 368, c 446r.; **Fig.78**), la cui identità trovava fondamento nell'immagine che Ridolfi aveva inserito nella biografia del pittore nelle sue *Meraviglie dell'Arte* del 1648 (**Fig.79**)⁶⁵; l'effigie di uomo forse l'autoritratto sempre del Palma, acquistato invece come autoritratto di Jacopo Bassano (inv. 1890, n. 1789; **Fig.80**)⁶⁶, *Giovanni Contarini* (inv. 1890, n. 1634), *Giovanni Battista Maganza* (inv. 1890, n. 1741)⁶⁷, *Sebastiano Bombelli* (inv. 1890, n. 1834, **Fig.81**)⁶⁸; il presunto autoritratto di *Jacques Callot* (inv. 1890, n. 1809; **Fig.82**)⁶⁹, quello ritenuto di *Giovan Battista Moroni* (**Fig.83**; inv. 1890, n. 898), di *Guido Reni* (inv. 1890, n. 1827), di *Willem Drost* (inv. 1890, n. 1880), oltre a quello di *Niccolò Cassana*, inviato direttamente dall'autore, di cui diremo più avanti.

Molte delle tele proposte non furono però acquistate («col patto che possino rimandarsi costà quando non soddisfacino») per la non assoluta certezza che l'effigiato fosse il pittore di cui si proponeva l'identità oppure perché la qualità era ritenuta scadente. Falliti andarono i tentativi di acquisizione di un autoritratto di Pietro Liberi, di cui un esemplare fu tuttavia comprato dagli Uffizi nel 1794 (inv.1890, n.1798)⁷¹. Nel fondo della *Miscellanea Medicea* 368 si conservano quattro disegni di autore ignoto relativi a questo genere di quadri: il foglio 441v. (**Fig.84a**) inviato a Firenze il 15 marzo 1681 (cfr. Appendice doc. I, 18) raffigura l'effigie ritenuto il ritratto di Jacopo Tintoretto, ancor oggi conservato nella Scuola Grande di S. Rocco a Venezia (**Fig.84b**), opera che non fu acquistata perché come riferiva Del Tegli in una lettera del 29 marzo si trovava in un edificio ecclesiastico e:

«il farne acquisto non saprei se non col risico alla furberia di qualche prete della stessa chiesa per mente di qualche valoroso cabalista» (Appendice doc. I, 19)⁷².



84a. Anonimo, *Ritratto di Jacopo Tintoretto (?)*, ASFi



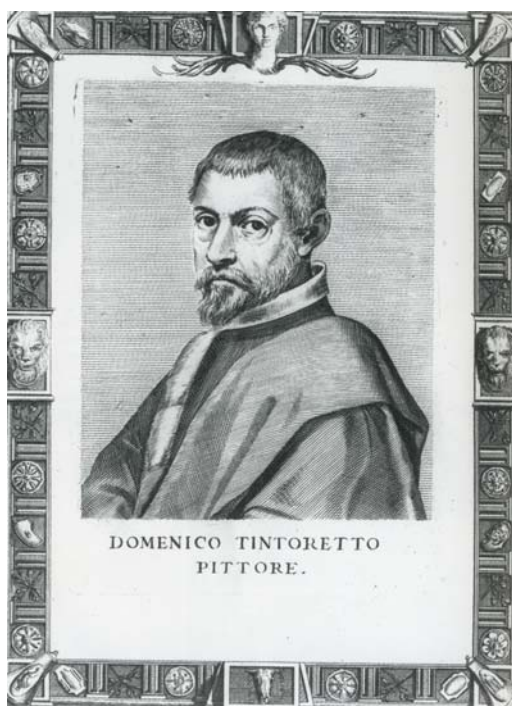
84b. Jacopo Palma il giovane, *Ritratto di Jacopo Tintoretto (?)*, Venezia, Scuola Grande di San Rocco



85a. Anonimo, *Ritratto di Domenico Tintoretto* ASFi

Il disegno alla carta 450v., inviato il 19 aprile (Appendice doc. I, 24) che una scritta a penna lo identifica come ritratto di Domenico Tintoretto, figlio di Jacopo effigiato all'età di settantacinque anni (Fig.85a) non fu comprato perché non ritenuto attendibile il suo riconoscimento come riferisce Del Teglia nella lettera del 3 maggio 1681 (Appendice doc. I, 26)⁷³. Si trattava di un'immagine in ogni caso celebre tant'è che era stata utilizzata da Carlo Ridolfi per effigiare le fattezze del pittore attraverso un'incisione probabilmente eseguita da Giacomo Piccini (Fig.86b).

I ritratti di Tintoretto e del Veronese appartenevano a Giovanni Battista Vacchini, frequentatore della bottega di Alessandro Varotari e conoscente dei suoi figli, il quale di fronte alla scarsità di successo nel campo pittorico aveva dirottato la sua attività nella più redditizia professione di sensale e



85b. Giacomo Piccini (attr.) *Ritratto di Domenico Tintoretto* da C. Ridolfi, *Le meraviglie...* incisione

mercante d'arte⁷⁴.

Il Vacchini possedeva una piccola, ma interessante raccolta di quadri che, attraverso Del Teglia, cercò di vendere alla corte fiorentina nel corso del 1681, opere che furono sottoposte al vaglio degli esperti fiorentini e soprattutto a Pier Dandini (Appendice doc. I, 31). Al Vacchini appartenevano il ritratto del Palma e del Moroni che saranno comprati da Cosimo III⁷⁵. Altre tele di sua proprietà, che si trovavano a quell'epoca depositate presso l'abitazione di Alessandro Guasconi, furono proposte in vendita: un *Ecce Homo* e un *Cristo alla colonna* attribuiti a Paolo Veronese (Appendice doc. I, 22) e come riferisce lo stesso Vacchini in una lettera inviata direttamente a Cosimo III il 19 luglio 1681 alcuni dipinti dei Bassano con «*historie sacre*», tra le quali un' *Arca di Noè* (Appendice doc. I, 86).

In una missiva del 2 agosto dello stesso anno, a proposito dei quadri «grandi» di Veronese, il Vacchini informava la corte fiorentina di essere in possesso di una tela di «4 braccia alto e lungo 5» raffigurante il *Giudizio di Paride*, ma era indeciso se proporla perchè forse a Firenze il dipinto sarebbe stato giudicato «*troppo nudo per le sue femmine spogliate*» (Appendice doc. I, 87). La lettera seguiva di qualche mese un'altra inviata da Del Teglia il 5 aprile 1681 nella quale si informava la corte sulla presenza di un dipinto con il *Giudizio di Paride* «di braccia 3 in 4, braccia 2 ½» riferito a Francesco Salviati (Appendice doc. I, 22), ma non certo che fosse la stessa opera di proprietà del Vacchini. Il fiorentino fece realizzare un «disegno di presentazione» del dipinto da un artista rimasto anonimo che provvide a inviare a Firenze (*Micellanea Medicea* 368, c.452r.) (Fig.86). Fosse o meno l'opera ascrivibile al Salviati o alla sua scuola oppure ad un artista nordico vicino ai modi di Hans Rottenhammer che imita gli stilemi veronesiani come farebbero pensare i caratteri compositivi, certo è che l'opera non fu comprata da Cosimo ed essa non viene mai menzionata negli inventari medicei.

Analoga sorte toccò al ritratto in tondo impresso alla c. 443r. che ritrae un *Uomo con tavolozza in mano e una scultura* (Fig.87) che Wolfgang Prinz ha ricondotto a un dipinto appartenuto al vicentino Coriolano Piovene, il quale, in una lettera inviata da questi a Del Teglia il 28 agosto 1687 riteneva essere opera di Leandro Bassano, mentre incerto era il personaggio raffigurato forse identificabile nello scultore vicentino Francesco Albanese⁷⁶. Senza sosta e con una dedizione encomiabile, per quasi trent'anni Del Teglia si prodigò nell'oneroso intento di far acquisire opere ritenute importanti per le raccolte medicee. In



86. Anonimo, *Giudizio di Paride*, ASFi



87. Anonimo, *Uomo con tavolozza in mano e una scultura*, ASFi

questo difficile compito egli coinvolse un numero imprecisato, ma assai elevato di collezionisti e amatori d'arte locali⁷⁷, tenendo continui contatti con i maggiori periti e conoscitori d'arte veneziana, da Paolo Del Sera a Marco Boschini, da Pietro Della Vecchia a Pietro Liberi e Sebastiano Bombelli, ma tenne anche uno stretto legame con i figli dei primi grandi conoscitori della pittura veneziana del Seicento, che collaborarono in più di un' occasione con lui alla ricerca di dipinti fornendo *expertise* e valutazioni: Gaspare Della Vecchia, figlio di Pietro, Andrea Celesti, figlio di Stefano, Ferdinando Cosimo e Tommaso Del Sera figli di Paolo, Giovanni Battista Boschini, figlio di

Marco, i quali, sfruttando la fama che i loro padri si erano circondati in vita, continuarono a svolgere seppur con toni dimessi e defilati e con successi meno eclatanti, il mestiere

svolto dai genitori⁷⁸. Matteo Del Teglia rappresentò una sorta di cerniera e *trait d'union* tra la prima e la seconda generazione di *connoisseur* d'arte veneziani e con quest'ultimi egli stabilì una proficua collaborazione cercando di avvantaggiarli nelle trattative di acquisto di quadri destinati ai regnanti toscani o di metterli in buona luce davanti agli occhi dei principi medicei come nel caso di Giovanni Battista Boschini. In una lettera ad Apollonio Bassetti il 3 maggio 1681, Del Teglia annunciava che questi aveva intenzione di donare ad uno dei principi medicei un'operetta («*bagatella*») scritta in lingua veneziana da Marco sulle opere conservate nella sua quadreria definita «*Galerietta*» (Appendice doc. I, 26)⁷⁹.

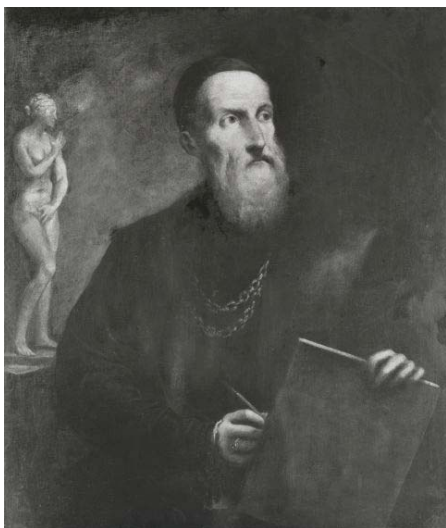
Personaggi come Boschini, Ferdinando Cosimo e Tommaso Del Sera ebbero un ruolo non secondario nella vendita di quelle opere che a distanza di anni si trovavano ancora nelle abitazioni di famiglia, per le quali Del Teglia si operò attivamente nel tentativo di farle giungere a Firenze⁸⁰. Da quello che rimaneva della collezione appartenuta a Paolo Del Sera, Ferdinando Cosimo, in accordo con i fratelli Emilio e Pietro Paolo Piatti, che avevano riscattato parte della raccolta, cercò di vendere come abbiamo già riferito il *Ratto d'Europa* della bottega del Veronese, ma anche un altro *Autoritratto* di Tintoretto⁸¹ e così per altri⁸². Nel 1702 Tommaso proporrà al Gran Principe Ferdinando l'acquisto di un dipinto raffigurante la *Conversione di San Paolo* ascrivito al Palma (Appendice doc. I, 97), ma che non fu comprata dall'erede al trono⁸³. La sua morte avvenuta nei primi giorni di gennaio 1708 sarà amaramente comunicata al principe mediceo dal fratello Ferdinando Cosimo, il quale nell'occasione chiese benigna protezione per sé e per la sua famiglia⁸⁴.

In questo inarrestabile esercizio il maestro di poste si mostrò più di una volta amareggiato nel sentire che un «affare» gli era stato respinto. Essendo mal disposto a digerire i dinieghi, come si trattasse di un attacco personale al suo operato e soprattutto al suo onesto e fedele servizio verso il Granduca, egli reagì giustificando sempre la sua azione non ritenendo di procurare danni al Serenissimo Padrone. Al rifiuto opposto nel 1683 per l'acquisto del dipinto di Giulio Romano egli replicava dicendo che era «*stimato da tutti originale certo*» e se aveva avuto l'ardire di proporlo era perché «*m'è stata più volte lodata da professori*» (Appendice doc. I, 43), ma in altri casi non si esimeva dall'entrare in aperta polemica con i pittori fiorentini, giudicati a suo dire incapaci di valutare correttamente le opere, oppure di esaltare dipinti come l'*Europa* del Veronese di casa Piatti che a suo parere non aveva paragone per la bellezza con altre opere dello stesso artista e anche per la cifra chiesta «*ad un prezzo che si può dire di fango*» come riferisce in una lettera del 26 luglio 1687 (Appendice doc. I, 57).

Nella spasmodica ricerca di dipinti Del Teglia fornì precise informazioni sulla collocazione delle opere presso le collezioni private, come nel 1681, quando in una lettera del 21 giugno informava sulla presenza di un ritratto del Veronese in casa del conte Widmann che avrebbe potuto ottenere «*col baratto d'un quadretto dell'autore medesimo escito di quella stessa casa, e mandato costì qualche tempo fa*» (Appendice doc. I, 30) e di un altro attribuito a Tiziano



88. Bottega di Tiziano, *Autoritratto con la Venere Medici*, già Berlino, collezione Kaufmann



89. Pietro Della Vecchia, *Autoritratto con la Venere Medici*, Washington, National Gallery of Art

di forma «ovata» acquistato dieci anni prima dalla collezione di Nicolas Régnier da Giovanni Giuseppe (ma in realtà Giuseppe Maria) Durazzo a Genova (lettera del 21 giugno 1681; Appendice doc. I, 30). Si trattava quest'ultimo dell'*Autoritratto in tondo con la Venere dei Medici* di Tiziano forse proveniente originariamente dalla collezione di Gabriele Vendramin e che giunto nelle mani del Régnier era stato posto in vendita da quest'ultimo nel dicembre 1666, opera oggi dispersa, ma che potrebbe essere identificabile con l'esemplare segnalato nel 1917

nella collezione Kaufmann a Berlino (**Fig.88**)⁸⁵.

L'autoritratto «del grande vecchio visionario» con collana d'oro e berretta nera con lo sguardo

rivolto oltre il quadro costituirà l'immagine canonica sempre variata con la quale l'effigie dell'anziano Tiziano verrà tramandata ai posteri, fatto oggetto di copie e varianti compreso la versione fornita da Pietro Della Vecchia alla National Gallery di Washington (inv. 1960.6.39; **Fig. 89**).

I pezzi che attrassero maggior interesse da parte di Del Teglia erano costituiti da due ritratti ritenuti entrambi di Giorgione che si trovavano rispettivamente in casa della famiglia Giustinian Lolin⁸⁶, «*istoriato rappresenta un David*», opera che avrebbe potuto ottenere attraverso la mediazione del Procuratore Morosini (lettera del 12 aprile 1681, Appendice doc. I, 23) e un secondo («*il più bel ritratto che si trovi di Giorgione*») che gli era stato segnalato dal pittore Pietro Liberi (lettera del 31 maggio 1681, Appendice doc. I, 28).

L'effigie di Giorgione ritratto nelle vesti di David ci riconduce all'esemplare citato nel 1568 dal Vasari «nello studio del reverendissimo Grimani patriarca di Aquileia», opera che è stata messa in relazione alla dibattuta e controversa tela conservata all'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunschweig ritenuta da molti studiosi un frammento del dipinto appartenuto nel 1650 a Johann e Jacob van Veerle, di cui l'ungherese Wenceslaus Hollar ne trasse un'incisione, indicando come proprietà i due mercanti di Anversa (**Fig.90**)⁸⁷. Il riferimento di Del Teglia al dipinto conservato nel 1681 presso i Giustinian Lollin fa

pensare che si trattasse di un' altra versione, sebbene non sappiamo se fosse stata autografa o meno. Come è noto intorno al soggetto con l' autoritratto di Giorgione in veste di David circolarono in Venezia numerosi esemplari, alcuni dei quali eseguiti dallo stesso maestro di Castelfranco, ma per la maggior parte frutto di copie tratte dalle sue invenzioni (l'esemplare oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. n.21) proveniente dalla collezione del marchese Hamilton) o andate in seguito disperse come la versione già appartenuta ad Andrea Vendramin (1628-1685) citata da Ridolfi e testimoniata da un disegno seicentesco conservato alla British Library di Londra⁸⁸.

Il secondo presunto autoritratto di Giorgione segnalato al Del Teglia dal Liberi è da identificare in una tela allora in possesso della famiglia Orsetti, di cui i proprietari Giovanni Battista e Salvatore, seguendo le disposizioni testamentarie lasciate dal padre Cristoforo scomparso nel 1664, non avevano intenzione di alienare se non in blocco, unitamente all'intera raccolta. L'intero affare era gestito da Giovanni Battista, il quale provvide a far pervenire nelle mani di Del Teglia una lista di ventiquattro dipinti corrispondenti a più della metà delle opere di sua proprietà e a lui spettanti dopo la divisione dei beni del patrimonio familiare avvenuta nel 1680 con il fratello Salvatore, la cui collezione fu stimata da Marco Boschini e Giovanni Battista Rossi⁸⁹. L'elenco, che comprendeva le opere scelte dei più importanti maestri veneti del Cinquecento («*tutta la serie di pitture rare che ha in casa propria de' migliori autori di questo paese*») era stata anche calibrata in base agli interessi di Cosimo III e fu immediatamente inviata da Del Teglia a Firenze il 31 maggio 1681 (cfr. Appendice doc. I, 29)⁹⁰. La raccolta era certamente una delle più importanti della città. Originata dal venditore di vini di origine bergamasca Cristoforo Orsetti (1608-1664) grazie agli acquisti operati da quest'ultimo di parte della collezione costituita da Gabriele Vendramin, alienata da Andrea detto di Zamballotta (1628-1685) in date non accertate, ma comprese tra il 1648 e il 1657, poi incrementata dai figli, nel 1680 vantava opere di eccezionale qualità, come la *Vecchia* di Giorgione (Venezia, Gallerie dell'Accademia), *Marte e Venere* del Veronese (Torino, Galleria Sabauda), il *Frate con teschio* di Jacopo Bassano (Forth Worth, Kimbell Art Museum, come Pordenone), il *Ritratto di giovane donna* alla National Gallery di Washington (come Giorgione), *Susanna e i vecchioni* della Pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo riferibile all'ambito di Leandro Bassano, dipinti che appaiono nella lista fiorentina inviata da Del Teglia⁹¹. L'autoritratto di Giorgione proposto dal fiorentino alla



VERO RITRATTO DE GIORGIONE DE CASTEL FRANCO da luy fatto .come lo celebra il libro del VASARI.

W. Hollar fecit in Martino Schomae & hinc in Vind. 1725. F. van der Stuyck sculpsit.

90. Wenceslaus Hollar, *Autoritratto di Giorgione in veste di David con la testa di Golia*, incisione

corte medicea è da identificare con «*il ritratto di Giorgione con una testa di cavallo*» citato tra i dipinti appartenuti a Giovanni Battista Orsetti nel 1680, corrispondente al «*ritratto di Giorgione di sua mano al natural con un cranio di cavallo*» ricordato nella lista di Del Teglia del 1681, pezzo descritto in entrambi gli elenchi subito prima e dopo la *Vecchia*. Il dipinto andrebbe a sua volta identificato con il «*Ritratto del medesimo Zorzon di mano dell' istesso*» menzionato nell' inventario di Cristoforo Orsetti del 1664 redatto da Pietro Della Vecchia. Nonostante la preziosità della collezione, Cosimo non fu interessato all' acquisto, poichè impegnato nel reperire opere raffiguranti ritratti di pittori e dal momento che la tela con l'effigie di Giorgione non poteva essere venduta disgiuntamente dall'intera collezione, l'affare non fu preso in considerazione. L'autoritratto di Giorgione con il cranio di cavallo rimase presso la famiglia Orsetti per essere poi venduto insieme all'intera collezione nel 1804 dall'ultimo degli eredi, l'avvocato Salvatore Orsetti, all'Accademia Carrara di Bergamo, istituita dal conte Giacomo Carrara, conoscente e amico dell'Orsetti⁹². Il dipinto sarà venduto nel 1825, ma non si è certi se sia da identificare con la tela oggi nella collezione di Giuseppe Alessandra presso la Fondazione Giacomini Meo Fiorot dei Musei civici Mazzucchelli a Civiverghe Mazzano (Brescia), attribuita a Pietro Della Vecchia (**Fig. 91**)



91. Pietro Della Vecchia, *Ritratto di uomo con cranio di cavallo*, Civiverghe di Mezzano (BS), Fondazione Giacomini Meo Fiorot, Musei Mazzucchelli

a causa della diversa impostazione iconografica⁹³.

Se queste opere non furono comprate dai Medici nasce però il sospetto che la corte medicea abbia potuto comprare altri dipinti appartenuti alla collezione Orsetti successivamente alle date in cui fu preso in considerazione il presunto autoritratto di Giorgione. Nell'inventario della villa di Poggio Imperiale allora residenza stabile della Granduchessa Vittoria Della Rovere, madre di Cosimo III, redatto a partire dal 1691 dal Guardarobiere Francesco Maria Del Nobolo, sono citati come è ormai noto due piccoli quadretti di identiche misure (cm. 89x72) con figure e paesaggi oggi conservati agli Uffizi (inv. 1890, nn. 945, 947; **Figg. 92-93**), che la critica ha riconosciuto nella *Prova del fuoco di Mosè* e il *Giudizio di Salomone*, rari esempi dell'attività giovanile di Giorgione, forse realizzati per le figure e alcune parti con l'aiuto di un pittore di cultura ferrarese

prossimo a Ercole de' Roberti e la cui datazione è stata presumibilmente fissata tra il 1496 e il 1498⁹⁴. Le due tavolette non provengono dall'eredità urbinata del patrimonio familiare di Vittoria, la quale nel 1631 aveva portato con sè a Firenze parte della collezione ricevuta dallo zio, il Duca Francesco Maria II Della Rovere⁹⁵, nè sono mai citate nei precedenti inventari della villa di Poggio Imperiale, di cui la granduchessa madre entrerà in possesso



92. Giorgione, *La prova del fuoco di Mosè*, Firenze, Galleria degli Uffizi



93. Giorgione, *Giudizio di Salomone*, Firenze, Galleria degli Uffizi

nel 1659, nè tanto meno appartennero alla sua collezione personale se non dal 1691, data che costituisce il termine *ante quem* del loro ingresso nelle gallerie fiorentine.

Rosella Lauber ha avanzato l'ipotesi che le due tavolette siano da riconoscere rispettivamente nel «*quadrino in tavola con un turco in trono e una donna li porge un bambino ignudo et altre figure*» (Prova del fuoco) e nel «*quadro in tavola con un vecchio in trono et una donnina inginocchiata davanti con altre figure*» (Giudizio di Salomone) citati di seguito nella lista dei dipinti spettanti a Salvatore Orsetti nel 1680⁹⁶. A parte certi errori dovuti alla frettolosa e imprecisa descrizione dei soggetti, uno è definito «quadrino» e l'altro «quadro», nel primo la donna non porge il bambino che è comunque nudo, ma è voltata di schiena, è però innegabile che le due opere si adattano bene alla descrizione delle tavolette fiorentine. In tutti e due i casi vengono infatti citati personaggi seduti sul trono, il primo definito come un «turco» ed egli ha in effetti un turbante di color bianco che gli cinge il capo che rinvia alla tipica foggia orientale e il secondo definito «vecchio», aspetto che corrisponde alla figura dipinta che presenta una lunga barba bianca, mentre la «donnina» è in effetti inginocchiata davanti a lui alla presenza di «altre figure». Se pare attendibile l'identificazione delle due tavolette di Giorgione con i quadri posseduti da Giovanni Battista Orsetti, il loro ingresso nella collezione di Vittoria dovette dunque avvenire tra il 1680 e il 1692, ma attraverso strade che non appaiono essere state percorse da Matteo Del

Teglia che agiva soprattutto dietro la volontà di Cosimo e difatti di queste opere non vi è traccia alcuna nella corrispondenza tenuta con il Granduca. C'è però da chiedersi che se Vittoria fu l'acquirente delle due tavole giorgionesche, ella avrebbe potuto comprare altre opere di provenienza Orsetti, ma tale ipotesi non trova conferme dal confronto delle due liste del 1680 e quella inviata da Del Teglia nel 1681 con i dipinti appartenuti alla sua collezione. Nell'inventario della collezione di Vittoria non sono presenti quadri in qualche modo riconducibili alla raccolta dei due mercanti veneziani. La madre di Cosimo tuttavia non solo godette delle opere degli artisti veneziani, specie dei capolavori di Tiziano, avuti in eredità dal lascito urbinato, ma nel corso della sua vita continuò a subire il fascino della pittura veneziana, non solo in virtù delle esperienze culturali maturate alla corte di Urbino, ma anche grazie all'impulso ricevuto dalla smania collezionistica di Leopoldo in continuo contatto con Venezia e con Paolo Del Sera. Anche Vittoria sfruttò i servizi offerti dal corrispondente prediletto del cardinale mediceo.

Nel 1670 risale un pagamento al Del Sera per l'acquisto di una non meglio precisata tela con una *Madonna* riferita a Tiziano⁹⁷ e tra i dipinti menzionati nel 1691 della sua collezione conservata a Poggio Imperiale, escludendo le opere di antica provenienza urbinata e quelle avute a seguito della morte di Leopoldo (come la *Ninfa e satiro* di Dosso Dossi, entrata nella collezione leopoldina con l'iscrizione allo Schiavone e a Giorgione poi) sono citate due tele riferite al Veronese e al Palma che non sono state identificate e di cui non è nota la provenienza⁹⁸. Da dove provenissero le due tavolette di Giorgione rimane dunque ancora un problema aperto, ma certo si inserivano pienamente all'interno di quel gusto prediletto per il pittore di Castelfranco di cui fu partecipe anche il gran Principe Ferdinando⁹⁹.

Per tornare al Del Teglia, il corrispondente veneziano tenne aggiornata la corte anche su movimenti di opere di passaggio da Venezia come nel 1683 quando, ubbidendo agli ordini granducali, rispondeva:

«Al Sig.r Ambasciatore di Spagna farò vedere la distinzione de favori del Ser.mo Granduca per il passaggio de suoi quadri di Napoli»¹⁰⁰.

Negli anni novanta la sua attività di consulente mediceo verrà sempre più riducendosi rispetto ai due decenni precedenti che lo avevano visto uno dei protagonisti della scena veneziana, anche a causa del peggioramento delle condizioni di salute che a partire dal 1693 avevano dato segnali preoccupanti, essendo spesso costretto a far scrivere le lettere da altri¹⁰¹. Ciò avveniva in concomitanza con la sempre maggiore difficoltà di reperire opere d'arte di grande valore sulla piazza veneziana a prezzi adeguati. Sin dal 1687 egli ricordava che:

«Se bene scorgo che la Ser.ma corte non applica, come Ill.ma dice, ad investire denaro in soli dipinti, ad ogni modo quando mi si porga occasione di ricordare qualche cosa, non lascerò per caso di mio

rispettoso dovere, d'avvisarlo. Se poi si pensa d'aspettare che l'opere de grand' huomini e singolari venghino a buon mercato, dubito che si falli nel supposto»¹⁰².

E' in questa fase che Del Teglia fu per un certo periodo anche consulente del gran Principe Ferdinando, attraverso la corrispondenza con il maestro di camera, Pier Antonio Gerini, ma i rapporti che l'informatore fiorentino ebbe con l'erede al trono furono a volte tesi in quanto i suoi pareri attributivi trovarono la ferma opposizione da parte di Niccolò Cassana, il pittore veneziano, al quale Ferdinando si affiderà sempre più spesso per il reperimento e la valutazione dei dipinti posti in vendita. Il principe era andato progressivamente sostituendo il padre Cosimo quale maggiore collezionista della famiglia ed è attraverso lui che le collezioni medicee si andranno ad arricchire di un grandissimo numero di opere.

Nel 1696 Del Teglia proponeva l'acquisto di una *Natività* riferita a Tintoretto per il quale aveva chiesto il parere di Cassana, ma tra i due si accesero sin da subito forti contrasti, come risulta dalla lettera inviata da Del Teglia al Gerini, il 28 luglio di quell'anno (Appendice doc. I, 73)¹⁰³. Passata l'estate, nell'ottobre Del Teglia continuò nelle sue trattative di acquisto del dipinto (Appendice doc. I, 74) e in attesa dell'arrivo di Cassana qualche mese più tardi, il 27 ottobre, avvisava nel frattempo il rinvenimento di un dipinto ascrivito a Giulio Romano raffigurante *Adamo ed Eva* «in piedi al naturale», invitando ancora il pittore veneziano a vederlo, sostenendo che l'opera «fu già nella Galleria della Regina di Svezia» (Appendice doc. I, 75). Il giudizio del pittore fu senza appello bocciando entrambi i quadri come riferisce Del Teglia in due lettere del 10 e del 24 novembre, suscitando in lui forti risentimenti (Appendice doc. I, 76-77). Tuttavia non fidandosi dell'opinione del pittore per il quale Del Teglia non aveva mai avuto una grande stima sin dall'inizio della loro conoscenza, il corrispondente mediceo chiedeva nel marzo dell'anno seguente l'intervento del Gabbiani che aveva visto il dipinto del Tintoretto (Appendice doc. I, 78). La vicenda finì lì perché il giudizio espresso da Cassana fu inoppugnabile.

Lentamente, ma inesorabilmente, il ruolo occupato da Del Teglia verrà sempre più emarginandosi nel contesto della strategia collezionistica medicea, anche se continuerà a inviare alla corte fiorentina oggetti di qualche curiosità¹⁰⁴. Due anni prima della morte, avvenuta l'11 maggio 1704 «per accidente apoplettico»¹⁰⁵, egli aveva preso già da tempo atto che il suo ruolo di conoscitore alla ricerca di opere d'arte era stato definitivamente soppiantato da Cassana, divenendone subalterno alle sue decisioni, cedendo dunque alle capacità professionali del più giovane ed esperto consulente, come attesta con una nota di rammarico una sua lettera inviata al Gerini il 18 marzo 1702, nella quale a proposito di un «quadro istoriato del Palma» egli lasciava al Cassana la decisione di valutare a pieno l'opportunità dell'acquisto (Appendice doc. I, 79).

Negli ultimi anni di vita gli impegni di Del Teglia saranno sempre più assorbiti da incarichi riguardanti informative da inviare alla corte sulle vicende politiche e diplomatiche del momento, come per la lunga guerra in Morea (1684-1688; 1691-1699) che vide impegnati gli eserciti e la flotta veneziana, ma anche un contingente toscano, di cui sia Del Teglia che Guasconi invieranno al Granduca dettagliate relazioni¹⁰⁶ e con la morte di Bassetti avvenuta il 23 aprile 1699 il ruolo di procacciatore di opere d'arte e informatore a Venezia, sarà sempre più marginale rispetto a quello assunto da Cassana, che, divenuto il principale consulente artistico di Ferdinando, ebbe il privilegio di intrattenere con lui una corrispondenza riservata e diretta.

Nonostante gli sforzi compiuti, Del Teglia era riuscito a procurare alla corte medicea, complice anche le intenzioni di Cosimo III, solo dipinti con i ritratti di pittori, mancando di opere significative e di grande respiro di Veronese, Tintoretto o Tiziano che avrebbero dato maggior lustro e prestigio alla già famosa quadreria fiorentina, aspetto che, come vedremo, fu colmato dal più intraprendente e smalzato Cassana. La figura del dilettante-conoscitore che aveva contrassegnato la carriera prima di Del Sera e poi in misura minore di Del Teglia lasciava ora il posto al più esperto pittore-perito con risultati assai diversi.

¹ Cfr. BRFi *Carte Palagi*, 40, ins, 2-3 citato da Alfonsi 2002, p. 272, nota 22. Non è dato di sapere il grado di parentela di Matteo con Vincenzo di Giovanni Battista Del Teglia celebre antiquario già ministro dell'archivio delle Riformagioni, nonché compositore di prosa, come ricorda Cinelli-Bocchi 1677, p. 236: «E già che dell'antichità si favella molt'altre notizie in questa materia raccolse messer Vincenzio di Gio. Battista del Teglia anch'esso celebre antiquario de' suoi tempi, e delle memorie antiche diligente investigatore, e potè comodamente farlo essendo stato per lo spazio di vent'anni uno de' Ministri dell'Archivio delle Riformagioni, e sempre in questa professione esercitatosi: diletto ancora nel comporre sì in versi come in prosa, e messe insieme gran num. non solamente di manoscritti appartenenti a belle lettere delle quali vivendo fu studioso cultore, ma d'Istorie, e d'Alberi di famiglie, i quali studj continua messer Giuseppe Buonaventura suo degno figliuolo, non inferiore nella virtù, e nella stima al padre», cfr. anche Gamurrini 1668-1685, II, p. 507.

² Su queste nomine, cfr. Alfonsi 2002, p. 272, nota 22. Nel 1681 egli darà alle stampe un testo dal titolo: *Il Chirone/ Itinerante,/ Overo/ Istruzione/ Per un Aio destinato ad assistere/ a' viaggi/ Di Giovine Principe/ Consecrato a S.E. il Sig./ Giovanni Morosini, da Matteo Del Teglia, di cui s'aggiunge infine un Esemplare spettante alla carica del segretario.*, Venezia, appresso Andrea Poletti, 1681.

³ ASFi, *Mediceo del Principato*, 3051, c. 982.

⁴ Durante i governi di Cosimo III e di Gian Gastone, a Venezia i Medici non tennero più rappresentanti accreditati, ma vi supplivano i maestri di posta. Ai residenti Giovanni Poggi Cellesi (1662-1669) sostituito da Marcantonio Altoviti (1669-1673), di cui Del Teglia fu segretario insieme a Giovanni Francesco Caramelli subentrò lo stesso Del Teglia fino al 1704. Suo successore fu Varisco Castelli (1704-1723) e infine Giovanni Domenico Cottini (1723-1737), cfr. Del Piazzo 1953, p. 52.

⁵ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1572, c. 1239, lettera di Apollonio Bassetti a Del Teglia, da Firenze 2 luglio 1667: «vuole il Principe Ser.mo che V.S. vegga con diligenza se costì si trovasse

qualche esatta, e moderna carta da navigare per il Mediterraneo Arcipelago et Adriatico, o stampata o manufatta». Poco tempo dopo Del Teglia inviava «la meglio che si sia trovata fin'ora frescamente posta in luce (*Ibid.*, c. 1241).

⁶ASFi, *Miscellanea medicea*, 367, cc. 163-165, lettera di Del Teglia a Domenico Cappugi in data 19 marzo 1666 con allegata copia di un atto notarile nel quale quest'ultimo dichiara di aver effettuato il carico di una balla di libri destinati al Granduca. Nell'ottobre dell'anno seguente Del Teglia informava la corte sulla consistenza della biblioteca del procuratore Cornaro, inviando anche una lista «di bone scritture che stanno in mano d'amico» compreso «due manoscritti che si trovano in Venetia da esitare degni d'ogni Gran Principe e necessari ad un huomo di Stato» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1572, cc. 1274-1276, in data 8 ottobre 1667).

⁷ASFi, *Gerini*, 3932 [Libro di Entrate e Uscite di Francesco e Giuseppe figlioli et eredi del sig. marchese Carlo di Ottavio Gerini, 1673-1686], c. 252v. in data 27 marzo 1682: «s. 7 lire 1 pagati al sig.r Jacopo Ciuti con ordine del Sig.r Matteo del Teglia per rimborso del d.o Teglia di spese fatte in porto di una cassetta tabacco, e due libri di P. Segneri mandati a Vienna, sc. 7.1»; c. 253, in data 29 agosto 1682: «sc.1 lire 5.2.8 spesi in dogana e poeto di un oriole mandato a Venezia al Sig.r Matteo del Teglia, s. 1.5.2.8».

⁸ASFi, *Gerini*, 3932, c. 268v. in data 6 agosto 1683: «sc. uno lire 3.4. per porto a Venezia, dogana e invoglie di una cassetta entrovi quadri per il cav. di Spaus diretta al Teglia». Nel 1697 Del Teglia inviava: «Una cassetta entrovi due ritratti de Ser.mi Elettori ed Elettrice d'Hannover a lui spediti dal sig. Abbate Guidi per ordine di suo fratello defunto» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1581, c. 909 in data 30 marzo 1697); *Ibid.* c. 872, in data 1 dicembre 1696: «[...] io porto a V.S.Ill.ma quella d'una cassetta con certi ritratti trasmessasi da Zel per servizio del Ser.mo Gran Duca, la quale consegno questa sera sotto la direzione del di lei nome al procaccio che torna costà»; *ibid.*, c. 949 in data 3 agosto 1697: «L'Ecc.mo Barbarigo nipote del fu Sig.re Cardinale mi ha oggi personalmente consegnata una cassetta con l'ingiunta lettera per il Ser.mo Gran Duca, entro della quale si contiene l'effigie di S.Francesco di Sales che teneva S.Em.a sempre in casa propria et io la consegno al procaccio che torna questa sera».

⁹Cfr. Casarosa 1976, p. 60, fig.22; Barocchi-Bertelà 2011, I, p. 144.

¹⁰In una accusa di pratiche eretiche e sortilegi rivolta dal Sant'Uffizio contro il prete Francesco Colli da Lucca il 13 gennaio 1688 viene chiamato a testimoniare un certo Domenico da Siena «che serve hora il S.r Matteo Teglia, maestro della posta di Fiorenza» (ASVe, *Fondo Uffizio*, 125, n. 5).

¹¹Prinz 1971, pp. 96-113; Epe 1990, *ad vocem*; Alfonsi 2002. Prive di rilievo sono le informazioni su Del Teglia riferite nel libro-romanzo di Melania Mazzucco 2009, pp. 804-809. Basti solo citare la frase che «di quadri del Teglia non capiva niente» (p. 805). La corrispondenza Del Teglia con Apollonio Bassetti, si conserva in ASFi, *Mediceo del Principato* e consta di 10 filze (nn. 1572-1581) che si scalano dal 1664 al 1699, anno della morte del segretario granducale. I dispacci e lettere inviate alla segreteria di Corte sono in numero di 13 pezzi (nn. 3038-3050) scalate dal 5 luglio 1673 al 29 dicembre 1703. Le lettere erano note al Gualandi che nel 1856 ne pubblicò ventidue per gli anni 1682-1684, senza riferimenti archivistici e riassumendone brevemente i contenuti (Gualandi 1856, III, pp. 166-194, nn. 379-401). A queste vanno aggiunte le lettere inviate da Del Teglia al marchese Pier Antonio Gerini, maestro di camera del Gran Principe Ferdinando e allo stesso erede al trono granducale e di cui daremo ragguagli nel corso del testo.

¹²ASFi, *Mediceo del Principato*, 1572, c. 766, lettera di Del Sera al Granduca da Venezia, in data 24 agosto 1669.

¹³ASFi, *Mediceo del Principato*, 5547, c. 592, in data 25 aprile 1665, in Barocchi-Gaeta Bertelà 2007, p. 276, nota 987, p. 826, n. 201. In precedenza egli aveva fatto da intermediario all'acquisto di un dipinto del Guercino, cfr. la lettera di Lorenzo Guicciardini a Mattias de' Medici, 22 giugno 1647 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5438, c. 368v.; id. p. 141, nota 496): «Ho parlato al Signor Giovanni Cellesi per conto del quadro fatto dal Guercino da Cento e mi dice che mentre Vostra Altezza invii qui a lui 60 piastre, che si piglierà la cura di pagar il Guercino e far venire il quadro [...]».

¹⁴ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1572, c. 931, minuta della lettera del Granduca Ferdinando II al Cellesi in data 21 dicembre 1666: «Giachè il sig.r Abate Papafava mostra poca disposizione di voler aggiustarsi meco senza forma di giudizio, sopra i debiti che vi corrono con l'eredità del defunto S.re Principe Card. mio zio risolvo di mandare costà Zanobi Acciaiuoli [già ministro dello scrittoio di Carlo de' Medici] come pienamente informato di queste pendenze ad affetto ch'egli presti assistenza alla causa e supplisca a gli atti del foro». La vertenza riguardava i beni della Badia di Carrara posta nei territori padovani che il Papafava aveva dato in affitto al Medici. Nella causa era stato coinvolto anche Alessandro Guasconi, il quale si definisce «devotissimo suo servitore e vassallo» in questo affare (cfr. ASFi, *Mediceo del Principato*, 1572, c. 908, 910, 930).

¹⁵ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 623.

¹⁶ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 631. Il Paton soggiornò poi a Firenze protetto da Cosimo III e dove lascerà un suo *Autoritratto* su carta oggi al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi 2455F datato 1683 (cfr. Crinò in Webster 1971, pp. 116-117, n. 116).

¹⁷ASFi, *Gerini*, 3927, c. 80v. : in data 1 giugno 1679 «per costo di due ritrattini del S.r Marchese pagati a Monsù Patton, s. 30».

¹⁸ Per i consulti offerti dal Boschini a Del Teglia documentati dal 1676 a proposito delle sculture, cfr. Alfonsi 2002, pp. 272-273, nota 25. In una lettera del 4 luglio 1676 così scriveva Del Teglia al Bassetti: «E chi mi fa il servizio è il signor Marco Boschini quel virtuoso che serviva in simili cognizioni la gloriosa memoria del fu signor Principe Cardinale», ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 632v., cit. da Alfonsi 2002, pp. 272-273, nota 25. In una successiva missiva del 17 luglio 1677: «Intanto per farne la cognizione ricordo io a Vostra Signoria Illustrissima la virtù e intelligenza del Signor Marco Boschini, e Signor Pietro della Vecchia che sono i due Poli che sostengono il cielo di questa Professione oggi di a Venezia [...]», ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 773r., cit. da Alfonsi 2002, p. 274, nota 28.

¹⁹ Come ha sottolineato anche recentemente De Fuccia (2007, p. 126) tali testi «diventano agli occhi dei collezionisti una sorta di catalogo ragionato cui attingere e allo stesso tempo le "autorità" in materia artistica. Le loro valutazioni contribuiscono al consolidamento di modelli estetici, sono testimoni del propagarsi dell'interesse per la pittura a livello internazionale e sono anche direttamente o indirettamente coinvolte, come il caso di Boschini stesso dimostra, nella dispersione della produzione artistica».

²⁰ Così in una lettera di Paolo del Sera al cardinal Leopoldo del gennaio 1671: «Havendo fatto diligenza sull'indice delle Pitture Pubbliche di questa città, fatto con grandissima accuratezza da Marco Boschini, mi sono con esso ridotto a memoria essere un bel quadro di mano di Paolo Veronese rappresentante l'Apparizione de' Magi al Santo Spirito nella chiesa di S. Silvestro [...]» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1573, c. 102, cit. da Alfonsi 2002, p. 268).

²¹ *Id.* 1575, c. 603r, in data 5 aprile 1681, cit. da Alfonsi 2002, p. 275.

²² La conoscenza tra Del Teglia e Bombelli risaliva almeno dal 1673, quando in una lettera datata 20 maggio di quell'anno il maestro di poste scriveva al segretario di Cosimo III: «Dimani parte per la posta il Bombelli pittore per *Inspruch* à far un ritratto dell'Arciduchessa» e

ancora in data 19 gennaio 1675: «Mando questa sera un bel ritratto di Vincenzo Musico di Sua Altezza Serenissima al suo zio, fatto dal Bombelli ora a Vienna», ASFi, *Mediceo del Principato*, 1573, c. 1102, c. 1374, cit. da Alfonsi 2002, p. 272, nota 24, opera non rintracciata. Anche Marco Boschini riconosceva le grandi dote conoscitive del Bombelli per l'arte del Caliarì: «Il suo studio fu da Paolo Veronese e certo per copiare le opere del detto Paolo non vi è alcuno che se gli possi avvicinare; e ne sono state portate delle dette opere a Parigi per cose rare» (lettera di Boschini a Leopoldo de' Medici, s.d. in Procacci 1965, p. 101, lettera XXIX (XXIV)).

²³ Le doti attributive di Della Vecchia erano riconosciute a livello europeo e in particolare dagli agenti spagnoli del marchese del Carpio, Antonio Saurer e Vincente Colens (cfr. De Frutos Sastre 2004, p. 58). Per un'analisi della sua attività pittorica si rimanda ad Aikema 1990.

²⁴ Per il Gabbiani, cfr. capitolo precedente, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 602 lettera del 5 aprile 1682: «[...] Del quadro di cui ha parlato il sig.r Gabbiani al Ser.mo Granduca me ne fece fatta la proposizione da un giovane che fu già paggio del sig.r Resid.e Cellesi che non ha nessuna cognizione di pittura»; *id.*, 5908, c. 359 in data 30 marzo 1697«[...] Sarà tornato costì all'arrivo di questa mia il Sig.r Ant.o Dom.co Gabbiani, Pittore celebre del Ser.mo Principe suo, e mio Sig.re Clement.mo, il quale veduto il quadro di Tintoretto proposto a S.A.S., potrà dire con sincerità se la med.ma era bene, o mal servita nel proporne l'acquisto con mia somma consolazione. La supplico di farsene far la relazione, ed onorar me delle riverite grazie, alle quali profondamente si raccomanda».

²⁵ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 833, in data 22 agosto 1682: «l'incomodo dell'aggiunta macchia d'un quadro che si asserisce del Tintoretto, e riproduce l'autorità del sig.r Luca Giordano, il quale vedendo il modello, si ricorderà forse d'haverlo visto, e della sua rarità, questo è stato a casa mia qualche giorno e per dire il vero da un pittore di questo paese valentuomo mi disse da buon amico non lo credere di quello, ma di questo autore, cioè di Gio. Contarini più tosto».

²⁶ Lettera di Del Teglia a Bassetti, 5 agosto 1683 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1151): «[...] Aggiunta troverà una lista di buoni quadri esistenti a Verona; la facci passare sotto l'occhio al Ser.mo Granduca e vegga se v'è cosa ch'aggrada, che del modo si parlerà poi e sarà facile perché si vuol vendere».

²⁷ Reso noto da Alfonsi 2002, p. 275, nota 34, fig. 1. Sul foglio (a c. 439, matita rossa, mm. 226x165) sono tracciate le misure («alto braza tre e mezzo alta») e il prezzo con la scritta a firma del Celesti (c. 440): «Molto Ill.mo Sig.r. Mando a V.S.Ill.ma il schizeto de la pala di Paolo come mi sono venuto di fora e questo V.S. lo invii fora il suo prezo son di ducati 6 mila ora parlera poi lor V.S. occorrendo et dedicandomi al suo comando baciandoli le mani. Il cavalier Andrea Celesti». Ad esso si accompagnava la lettera di Del Teglia: «Ecco a Vostra Signoria Illustrissima nova briga col schizzo del quadro proposto [...]. La tavola si trova in Venezia condotta in mano di chi la propone (dice a negozio vergine) e questi è il Cavalier Celesti Pittore di qualche grido fra i moderni di questo luogo» (ASFi, *Mediceo del Principato* 1574, c. 1096, in data 7 ottobre 1679, in Alfonsi 2002, p. 275, nota 34). La tela fu visionata dal Gabbiani (cfr. capitolo precedente) ed è stata ritenuta opera di Benedetto Caliarì da Pignatti (1976, I, p. 178, A64, fig. 779) e di Alvisè Benfatto del Friso da Larcher Crosato (1990, p. 260).

²⁸ Mm. 30x26, in basso a penna: «Del Pordenon in Coneg.no in Chiesa de Conv.li»; sul dipinto, cfr. Molajoli 1939, p. 134; Moschini Marconi 1962, pp. 114-115; Cavalcaselle-Bergamini 1974, p. 147, nota 291, fig. 138; Nepi Scirè 1998, p. 250. L'opera è da riconoscere nella pala di proprietà della Scuola dell'Immacolata Concezione di Conegliano che reca sulla lunetta *San Giovanni Evangelista tra i santi Antonio da Padova e Francesco*, trasferita poi nel deposito dell'ex commenda a Venezia citata da Francesco Maria Malvolti, (cfr. Malvolti [1773c, p. 8]).

²⁹ Mm. 212x300, in basso a penna: «Del Palma vecchio ne riformati di Coneg.no». C. Ridolfi (1648, ed. 1914, I, p. 140 riferiva che in «Conegliano evvi ancora ne' Riformati la tavola de' Santi Iacopo e Antonio Abbate» (cfr. Rylands 1988, p. 22, nota 20), la stessa citata da Barri 1671: «Conegliano. Chiesa de' Riformati. Dov'è una tavola del Palma il Vecchio». Il dipinto non è menzionato da Francesco Maria Malvolti [1773c], nella chiesa di S. Maria a Monte dei monaci benedettini. Il disegno non si riferisce al dipinto attualmente conservato nella chiesa di San Barnaba a Venezia assegnata a Giovanni e Bernardino da Asola proveniente dalla chiesa dei Riformati di Conegliano Veneto citata da Ridolfi (1648, ed. 1914, I, p. 140), ma che recava un'antica iscrizione al Palma, cfr. Rylands 1988, p. 22, nota 20; Salerni 1994, p. 115.

³⁰ Cfr. Alfonsi 2002, p. 277 e nota 44, fig. 2. Lapis, mm. 280x 390. In basso a penna: «La larg.za di questo quadro sarà 12 br.a in circa di Firenze ò piu tosto piu alto otto in c.a con 37 figure al naturale». Per le vicende del dipinto, cfr. Pignatti 1976, I, p. 205, A276; G. Fossalunga in Brera 1990, pp. 261-264, n. 148; Rivosecchi 1994, p. 6, n.7; Pignatti-Pedrocco 1991, p. 334, 65A. Per la Larcher Crosato (1990, p. 258) si tratterebbe di un'opera di Benedetto Caliari.

³¹ Cfr. Pignatti 1976, I, p. 205.

³² Cfr. Ticozzi 1978, pp. 37-38, n. 22.

³³ Sull'intera vicenda, cfr. Verci 1775, pp. 251-255; Bordignon Favero 1978-1979. Sul dipinto cfr. G. Ericani in Brown-Marini 1992, pp. 22-24, n. 8 con bibliografia precedente.

³⁴ Sulla vicenda, cfr. Alfonsi 2002, pp. 275-276 e capitolo precedente. Anche in questo caso la pala era stata visionata dal Gabbiani.

³⁵ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1492r./v., in data 3 gennaio 1688.

³⁶ Cfr. rispettivamente, *Inventario delle palle degli altari, quadri, suppellettili sacre. argenti et altre robbe diverse della cattedral chiesa di S. Tito di Candia, portate in questa città da mons. don Angelo Venier, canonico et vicario et d'altri canonici di quella*, 16 febbraio 1669: «palla di S. Tito con l'immagine dell'Assontion della Vergine, S. Miro, S. Catterina, S. Barbara et altra figura, in tela» (Gerola 1903, p. 18); Archivio Segreto del Vaticano, *Sacra Congregazione, Visite e Collegi*, vol. 5, cc. 270v-271r: «Ecclesia metropolitana Divi Titi [...] l'altare maggiore sodetto è intitolato San Tito et San Miro e di mano del Tintoretto vecchio; fu fatta per monsignor Pietro Modico vicario, che 'l detto altare sia stato consecrato da monsignor illustrissimo Grimani, arcivescovo beatae memoriae» (Panagiotakes 2009, p. 98, nota 83; p. 121).

³⁷ Lettera di Apollonio Bassetti a Matteo Del Teglia da Firenze, 27 giugno 1682, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 819-820, in Gualandi 1856, III, pp. 174-175, n. 386; (Appendice doc. I, 71): «[...] sia vero ciò che all'A.S viene supposto, che codesti signori Pisani potessero adesso forse inclinare a disfarsi del bellissimo quadro di Paolo che è in casa loro rappresentante l'istoria di Alessandro Magno colle figliuole di Dario, poichè di questo il G.Duca avendo piena contezza, non si curerebbe altrimenti di conoscerlo sotto l'occhio, e lo pagherebbe di buona voglia il suo giusto valore perchè fusse a cura del venditore a cavarlo a suo rischio di codesto Dominio, e darne in questo liberamente la consegna [...]».

³⁸ «Un quadro grande copia di Paulo Veronese le donne di Dario davanti ad Alessandro» è citato nella raccolta della famiglia Sagredo secondo l'inventario redatto da Agostino Lama tra il 1685 e il 1698 (Mazza 1997, p. 96; *id.* 2004, p. 113, n.50) dal valore di 120 ducati, mentre un quadro simile è menzionato nell'inventario di Alessandro Savorgnan del 1699 (n. 582). Per la fortuna del tema di Alessandro Magno nella pittura del Veronese, cfr. Gould 1975, pp. 320-322; Guerrini 1990; Banzato 1990, p. 54. Anche Sebastiano Ricci eseguirà, in una data

imprecisata, una copia del dipinto ritenuta tuttavia opera di bottega, oggi a Londra Royal collection, Hampton Court (cfr. Scarpa 2006, pp. 226-227, n. 235).

³⁹ Barcham-Puglisi 2001, p. 86, Appendice I : «*Le opere di questo maestro non erano qui un tempo fa in molta stima, ma hoggi è salito a segno il credito di esse, che chi hà alcuna cosa di lui, ne tiene assai più conto, che se fosse Tiziano stesso che è stato sempre tenuto il nume de Pittori di questo paese [...]*».

⁴⁰ Ridolfi 1648, I, pp. 337-338; Boschini 1660, p. 333; Martinioni 1663, p. 375, Scannelli 1657, p. 24. Per la cifra richiesta di seimila scudi, cfr. ASFi, *Carteggio d'Artisti*, V, c. 219. In una lettera di risposta del 18 luglio 1682 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 824) Del Teglia faceva intendere che l'acquisto del dipinto del Veronese era alquanto difficoltoso perchè il Pisani «è giovane bizzarro e volubile, onde non può farsi gran capitale di sua parola, come ha più volte deluso i compratori del suo bel quadro. Poco fa glie n'è stata offerta la somma di 10 mila scudi e rispose se fussero 20 mila scudi veneziani forse mi lascerei andare [...]», Appendice doc. I, 33, pubblicato da Gualandi 1856, III, pp. 176-178, n. 387; Alfonsi 2002, p. 277, nota 45; cfr. anche la lettera del 15 luglio 1684 in Gualandi 1856, III, pp. 189-191, n. 397. Il giovane citato dovrebbe essere stato il nipote di Alvise Pisani. Sulla collezione della famiglia, cfr. Gottardo 2002; F. Pitacco, in Borean-Mason 2007, p. 300. I motivi del mancato acquisto sono così spiegate da Del Teglia al Bassetti: «[il Padrone] s'è tanto sognato perché non se gli sia fatta profferta d'alcun valore, mostrando poca stima di essa opera la più bella dell'autore, che per non haverne mai più a trattare, lo mura in una camera con ornamento di marmo dorato, facendolo fidecommesso della casa in perpetuo vincolato a pregiudizio di successori che ne disponessimo, e parmi anche con proibizione di lasciarlo così. E' dunque finita la speranza di farne per alcuna opera l'acquisto» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1424, in data 19 luglio 1687; qui Appendice doc. I, 56).

⁴¹ Sulla tela, Pignatti 1976, I, p. 132, n. 163; Hadeln (von) ed. 1978, p. 144, n. 141; Guerrini 1990; Pignatti-Pedrocco 1991, p. 191, n. 107; *Id.* 1995, I, pp. 283-284, n. 187.

⁴² ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 606v-607r. in data 19 aprile 1681 cit. da Alfonsi 2002, p. 278. Sulla collezione di Angelo Morosini, cfr. M. Frank, in Borean-Mason 2007, pp. 290-291.

⁴³ Inv. 1697-1708 (ASFi, *Guardaroba Mediceo*, 1185, c. 735, n. 401); del 1713 [c. 13v.] (Chiarini 1975, 301, p. 71; tav. 43a) e in quello del 1716-1723, [cc. 36-37] con la sigla «S.P.F» che identifica le opere appartenute a Ferdinando. Sul dipinto, cfr. Westphal 1931, p. 62, fig. 31 che lo ritiene opera certa del periodo tardo di Bonifacio; *Uffizi* 1979, p. 169, P225.

⁴⁴ Matita rossa, mm. 347x520, In basso a penna: «*Rachel con diversi animali*». A c. 452v: «*Altezza braccia tre e più di misure venetiana, larghezza braccia quattro e più di misure venetiane*». Sul dipinto, cfr. Posse 1929, p. 94, n. 192; Mariacher 1968, pp. 67-68, n. 40; *id.* 1980, p. 209, n. 21; A. Walther in Bialostocki 1968, pp. 76-77, n. 70; Rylands 1988, p. 240, n. 74; L. Attardi, in *Le siècle de Titien* 1993, pp. 433-434, n. 60. Per un'errata interpretazione delle lettere di Del Teglia la critica ha ritenuto che l'opera provenisse da un monastero di Treviso. Per l'inventario Guarienti, cfr. anche Riedmatten-Rüfenacht-Weddigen 2004 e sulla sua attività di consulente e agente, Magrini 1993.

⁴⁵ Tra i pittori periti e stimatori toscani di cui la corte medicea si avvale per le competenze vi era anche Antonio Franchi (1634c.-1709). Come ha rilevato F. Nannelli 1977, p. 351, nota 54, Ferdinando chiederà spesso al pittore lucchese il parere sui quadri che acquistava come nel 1694 per un dipinto riferito a Correggio (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5879, cc. 383r.-v.). Una lettera inviata da Lucca il 13 luglio 1707 dal Franchi al Gran Principe conferma che il Medici già da molti anni si serviva del pittore come consulente ed esperto. In questo caso era stato richiesto il parere su una *Madonna* attribuita a Leonardo (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5903, cc. 308r. e v.; Appendice doc. I, 102).

⁴⁶ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, cc. 281-282, a partire dal 29 marzo 1679. L'episodio è ripercorso da Alfonsi 2002, pp. 285-286, pp. 299-300, Appendice documenti, nn. 12-14.

⁴⁷ Cfr. Spagnolo 2005, p. 44.

⁴⁸ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 1014, c. 1018 (Alfonsi 2002, p. 285, nota 73) il Bombelli si rifiutò di esaminarlo per non far torto agli altri possibili acquirenti. Per la perizia del Liberi, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 1018 (Alfonsi 2002, p. 285 e nota 74). Sulla *Danae* appartenuta a Cristina di Svezia, cfr. Gould 1976, p. 130, pp. 270-271; K.Hermann Fiore, in *Cristina di Svezia* 2003, pp. 166-170, n. 50; Spagnolo 2005, pp. 67-71; *Eadem*, in Coliva 2008, pp. 134-135; D. Ekserdjian in Fornari Schianchi 2008, p.321, n. III. 32. Non rintracciati sono i disegni del pittore tratti dalle opere di Tiziano, Veronese e Tintoretto segnalati da G. De Rinaldis (1798, p. 83) nella collezione del conte Carlo Pace a Udine. Se per Del Teglia il Bombelli era il miglior conoscitore a Venezia del Correggio, il Boschini (1674, p. 704) lo riteneva « *che per imitare il carattere di Paolo [Veronese] non ha pari*».

⁴⁹ L'appartenenza del dipinto al Régnier non costituiva di per sé un attestato di autenticità. Il pittore francese, al momento della vendita della sua collezione intorno al 1664, possedeva alcuni dipinti attribuiti al Correggio, come la tela con *Gesù in una gloria di angeli* e una *Erodiade con la testa di san Giovanni Battista*, ma giudicate entrambe poco attendibili da parte di Paolo Del Sera (cfr. Lemoine 2007, pp. 358-359).

⁵⁰ L'intera vicenda è stata ripercorsa attraverso i documenti spagnoli conservati all'Archivio Generale di Simancas, da de Frutos Sastre 2004, pp. 59-60, pp. 67-68, note 38-49. Sull'opinione del Bombelli, cfr. de Frutos Sastre 2004, p. 68, nota 48. Sull'opera fu interpellato anche il collezionista Giacomo Recanati (*id.*, p. 59).

⁵¹ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 293, in Alfonsi 2002, pp. 299-300, doc. n. 12: «*se vi fussi veramente riconosciuto per originale di quell'autore, non stimerei bene il perdere l'occasione di farne l'acquisto poiché in caso tale che ogni denaro sarebbe ben speso, oltre che ne spero aggiustamento vantaggioso [...]*».

⁵² ASFi, *Mediceo del Principato*, 1525, *Diversi*, c.n.n. minuta del 10 giugno 1679 in Alfonsi 2002, p. 286: «*Ho riferito al Serenissimo Gran Duca mio Signore quanto Vostra Signoria esibisce di mettere il suo quadro al confronto di quello di Roma per ché tanto meglio resti provata la sua qualità e Sua Altezza riconosce anche ciò per una larghezza molto cortese, ma riflettendo alle sequele che potrebbe portar il cimento del confronto con un'opera posseduta da personaggio sì grande che la tiene in tanta stima e riputazione non si risolve ad accettare questo partito*».

⁵³ Cfr. *Getty Provenance Index. Databases*, reg. I-929; reg. I-744.

⁵⁴ Cfr. Mussini 1996, p. 216, n. 444.

⁵⁵ Gualandi 1856, III, pp. 198-199, n. 402, lettera di Agazzi da Venezia alla corte fiorentina in data 15 gennaio 1683.

⁵⁶ ASFi, *Miscellanea Medicea*, 368, parte III, c. 465: «*L'aggiunto disegno d'originale di mano di And.a Bergand.o [o Bergamini?] in tavola con le sue misure d'alt.a e lung.a si manda sotto l'occhio perche sentirà solo se applica a farne l'acquisto perche in tal caso si manderà l'originale stesso a piacimento e si dirà il prezzo. Chi fusse l'autore si stima superfluo il dirlo a chi può meglio saperlo; la mano è di Raffaello bellissima, finita fresca, e morbida quanto si possa fare sopra tutto si suppl.ca di rimandare questo il modelletto*». «*l'ornamento è bello e l'opera è in tavola*». Di altra mano la scritta: «*rimandato*».

⁵⁷ Sulla figura di collezionista di Retano, cfr. M.Favilla-R.Rugolo, in Borean-Mason 2009, pp. 295-296.

⁵⁸ Cfr. de Frutos Sastre 2004, p. 62.

⁵⁹ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1009, in data 7 agosto 1683; Gualandi 1856, III, p. 187, n. 394. Per le dimensioni riportate, il dipinto non corrisponde ad alcun esemplare noto dell'artista, cfr. D'Anza 2005; id. 2007. L'opera non piacque come si evince dalla risposta della corte: «Rendo oggi a Ill.ma della risposta sopra il quadro dei pugni tanto bastando per la soddisfazione del nobilhuomo», Id. c. 1019 in data 21 agosto.

⁶⁰ ASFi, *Mediceo del Principato*, 5908, c. 357v, cit. in Epe 1990, p. 144, n. 38.

⁶¹ ASFi, *Mediceo del Principato* 1579, c. 1146, in data 3 febbraio 1691, cfr. anche la lettera del 12 agosto 1690 (Appendice doc. I, 66).

⁶² Lettere del 30 ottobre e 13 novembre 1683, in ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1048, c. 1051; *Ibid.*, 1580, c. 830, c. 843: «un quadro grande di Pavolo veronese, che fu già fatta prima divisione di mobili ed affetti, cred'io fra parenti. Hora si trova in vendita, ma in buona mano, e sono pregato dal proprietario a farne la proposizione a S.A.S per sentire se applica di farne l'acquisto. Il quadro è bello, benissimo conservato, della grandezza che s'esprime nella carta degli attestati; misura di Venezia bislungo, figure al naturale, rappresentando un Ballo in campagna per le nozze di una sposa. L'autore che balla in piedi è così vivo che esce dal quadro. Il prezzo non s'esprime stando su la stima, ma se vi fusse l'interesse del S.mo esso si negozieria o farlo rivisitare da periti»; «un quadro di chiaro scuro di Paolo Veronese, Cristo che resuscita Lazzaro con molte figure al naturale. Alto brazza quattro largo tre e tre quarte».

⁶³ Sugli autoritratti dei pittori comprati dalla corte medicea tramite Del Teglia, cfr. l'elenco con la relativa documentazione archivistica in Prinz 1971, pp. 96-113, pp. 184-187, docc. 66-74; Alfonsi in particolare pp. 279-291 e Uffizi 1979, *ad vocem*.

⁶⁴ Del Teglia invierà il *Ritratto di Giulio Strozzi* del Tinelli lasciato in eredità da Del Sera a Leopoldo come ricorda il testamento del fiorentino redatto il 21 settembre 1672 (Savini Branca 1964, pp. 111-112, doc. II e una lettera del fratello Luca Antonio da Venezia indirizzata due giorni dopo al cardinale (ASFi, *Carteggio d' Artisti*, VII, c. 702, in Fileti Mazza 1987, I, p. 315; Alfonsi 2002, pp. 293-294, doc. 3). La tela è registrata nell'inventario di Leopoldo nel 1675 (cfr. Fileti Mazza 1997, n. 2464) ma essa dovette rimanere a Venezia fino al 1684. Il 27 luglio 1681 Matteo Del Teglia informava Apollonio Bassetti, segretario di Cosimo III del «ritratto del fu Giulio Strozzi famoso poeta fatto dallo Tinelli pittore di grido, se piacerà si manderà» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 709), ancora più tardi il 22 aprile 1684 avvisava dell'invio di una cassa ben accomodata, entro la quale vi erano diversi ritratti, tra cui quello «di Giulio Strozzi famoso poeta e cavaliere fiorentino per mano del cav. Tinelli pittore di stima». (*id.*, c. 111v.), cfr. Alfonsi 2002, pp. 286-287 e note 79-82. Sull'opera pervenuta nelle mani di Cosimo, cfr. Uffizi 1979, p. 542, P1699.

⁶⁵ Probabile copia del Palma da un autoritratto del Veronese di proprietà degli eredi Caliarì e inviato in Galleria il 27 ottobre 1682 come autoritratto del Veronese (ASFi, *Guardaroba*, 870, c. 158r) cfr. Prinz 1971, p. 102; Uffizi 1979, p. 949, A661; P. Rossi in Puppi 1980, p. 246, n. 395, con bibl. precedente; Mason Rinaldi 1984, p. 169, A26; Alfonsi 2002, p. 279, nota 54. L'opera fu pagata dieci doppie, ovvero 25 zecchini e la somma fu elargita a Del Teglia da Alessandro Guasconi, cfr. Appendice I (Appendice doc. I, 18, 19,21-23). Alla trattativa per l'acquisto prese parte il marchese Girolamo Carlotti (cfr. Gualandi 1856, III, pp. 103-111. nn. 344-348). Il disegno (matita nera, lapis, mm. 143x109; con in alto a sinistra la scritta: «Paolo». è stato reso noto da Alfonsi 2002, pp. 279-280, nota 54, fig. 3. Per l'incisione, cfr. Tietze-Conrat 1959-1960, p. 98, fig. 123.

⁶⁶ Originariamente più piccolo (cm.40x27) fu in seguito ampliato. Il restauro ha anche eliminato la pelliccia e la catena d'oro visibile nell'incisione del Museo fiorentino (I, 45). Cosimo III nel 1681 era in trattative per l'acquisto come appare in una lettera di Filippo Baldinucci (Prinz 1971, doc. 61), cfr. anche ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 617 (Alfonsi 2002, pp. 281-282). Sul dipinto, *Uffizi* 1979, p. 780, A66; Mason Rinaldi 1984, p. 85, n. 98; *Eadem* 1990, pp. 236-237, n. 103; S. Marinelli, in *Jacopo Tintoretto* 1994, p. 48, n. 4, con bibliografia precedente.

⁶⁷ Cfr. Prinz 1971, p. 110; Alfonsi 2002, pp. 283-284, nota 65.

⁶⁸ Gualandi 1856, III, pp. 191-192, n. 398 (Appendice doc. I, 53); Prinz 1971, p. 108; Alfonsi 2002, p. 290. Un autoritratto del Bombelli entrò in Galleria il 9 maggio 1683 (ASFi, *Guardaroba*, 871, c. 139) ma la descrizione non corrisponde a quest'altro autoritratto che entra invece il 3 agosto 1685 (*id.*, 904, c. 15v) in cambio del primo, cfr. *Uffizi* 1979, p. 815, A127.

⁶⁹ Acquistato nel 1684 per dieci doppie non fu essere ritenuto il ritratto dell'incisore lorenese, cfr. Gualandi 1856, III, pp. 189-191, nn. 396-397; Chiarini 1969, p. 21, n.20, fig. 17; Prinz 1971, p. 108; Rosenberg 1977, p. 87, n. 1; *Uffizi* 1979, p. 824, A164; Alfonsi 2002, p. 289, nota 89.

⁷⁰ Lettera della corte medicea a Del Teglia del 28 marzo 1682, in Gualandi 1856, III, p. 167.

⁷¹ Gualandi 1856, III, pp. 188-189, n. 395; Prinz 1971, p. 108, p. 110, p. 113; *Uffizi* 1979, p. 917, A533; Ruggeri 1996, p. 112, n. P3. Alfonsi 2002, p. 290.

⁷² Matita rossa, mm. 148x105, reso noto da Prinz 1971, p. 98, p. 239, fig. 35. Sul dipinto, ritenuto per molto tempo il presunto autoritratto del pittore, cfr. Tietze 1948, p. 377, fig. 179; De Vecchi 1970, p. 114, n. 202; Rossi 1973, p. 127, fig. 170 con bibl. precedente.

⁷³ Penna, mm. 240x176, a destra in alto a penna di altra grafia: «*Il ritratto si mantiene originale di Domenico Tintoretto fatto di sua mano il prezzo sia doble sedici al meno*», pubblicato da Prinz 1971, p. 239, fig. 37; Mazzucco 2009, a p. 807. Il dipinto apparteneva a Giovanni Battista Vacchini, il quale, in una lettera inviata alla corte medicea il 2 agosto 1681 smentiva si trattasse dell'autentica effigie del Tintoretto (cfr. Alfonsi 2002, p. 281 e qui Appendice doc. I, 87). Sulle vicende del dipinto, cfr. Mazzucco 2009, pp. 807-810.

⁷⁴ Mazzucco 2009, p. 804.

⁷⁵ La Alfonsi (2002, p. 281, nota 57) ha sostenuto che il dipinto apparteneva a un ignoto amico del Vacchini, ma come informa Del Teglia nella lettera del 28 giugno 1681 (Appendice doc. I, 31) il proprietario risulta essere proprio lui. Del Teglia applicò a tergo del dipinto una fede sulla quale veniva specificata l'attribuzione e la provenienza. Il Vacchini dal canto suo si affrettò a comunicare che il «*Ritratto poi del Morone è venuto fuori dalla casa del Galasso di Trento e appresso esso fu. [Questo fu già] nella Galleria di Mantova quando dall'Imperiali fu dato il sacco e di dietro se ne vede la vecchia iscrizione e da tutti che l'hanno veduto fu ritenuto tale*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 646r/v.cit. in Alfonsi 2002, p. 281, nota 57).

⁷⁶ Matita nera, tondo, Ø mm. 168; Prinz 1971, p. 111, fig. 34; p. 187, doc. 72 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1443).

⁷⁷ Oltre ai personaggi citati nel testo, in una lettera 3 maggio 1681 Del Teglia dichiarava: «[...] Questo medesimo amico mi propone un mercante che ha il buon ritratto del Palma e molti disegni del medesimo, essendo egli stato l'unico erede di questo gran pittore [...]» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 613 r./v; Appendice doc. I, 26).

⁷⁸ Sui rapporti tra Del Teglia Giovanni Battista Boschini, Gasparo Della Vecchia e Ferdinando Cosimo Del Sera, cfr. Alfonsi 2002, pp. 284-288.

⁷⁹ *Ibid.* p. 284.

⁸⁰ Nel 1681 Giovanni Battista Boschini aveva offerto a Del Teglia «quattro ritratti fatti a penna con grandissima diligenza fatti al naturale da gl'originali di Pavolo, Tiziano, Tintoretto e Bassano» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 744 in data 13 dicembre 1681) che con ogni probabilità sono da identificare con quelli eseguiti dieci anni prima dal padre Marco come attesta una lettera di Del Sera al cardinal Leopoldo del 9 maggio 1671: «Il signor Marco Boschini [...] ha fatto in grande in raso bianco i ritratti di Tiziano, di Paolo, del Bassano Vecchio, e del Tintoretto disegnati a penna cioè teste e busto senza mani, cavati dai veri Ritratti, onde somigliano molto bene et sono anco molto ben fatti essendo tutti di tratti rinforzati e non attraversati» (ASFi, *Carteggio d'Artisti*, VII, c. 259 cfr. Fileti Mazza-Gaeta Bertelà 1987, I, p. 80; II, p. 506; Alfonsi 2002, pp. 284-285).

⁸¹ Prinz 1971, p. 104; Alfonsi 2002, p. 288. Il dipinto non è individuabile. Nell'inventario *post-mortem* dei dipinti di Paolo Del Sera del 1674 compaiono alcuni ritratti ascritti a Tintoretto, tra cui «un ritratto di un vecchio di mano del Tintoretto» (Borean-Mason 2007, p. 353 (c. 13r). Già nel 1671 Paolo Del Sera aveva fatto pervenire «un ritrattino di mano del Tintoretto vecchio, rappresentante se medesimo» proveniente da casa Crasso (Fileti Mazza 1987, I, p. 42; pp. 318-319), mentre nel 1675 attraverso Marco Boschini, Leopoldo acquisterà per 60 ducati la tela con il *Ritratto di uomo con libro* entrato anch'esso in galleria come l'autoritratto da vecchio del pittore proveniente dalla collezione Fontana (inv. 1890, n. 1795), cfr. Procacci 1965, pp. 97-98; Barocchi-Baldinucci 1975, VI, p. 307, p. 315; Fileti Mazza 1987, I, pp. 319-320; Uffizi 1979, p. 1019, A938; S. Meloni Trkulia in *Tintoretto 1995-1996*, pp.96-97, n. 36. In seguito Domenico Tempesti eseguirà una copia a pastello anch'essa conservata agli Uffizi (inv. 1890, n. 4385; Uffizi 1979, p. 1016, A928).

⁸² Lettera di Del Teglia a Bassetti, 6 settembre 1681:«Intanto ne propongo altro pur del Morone che ha più sombianza di pittore il quale fu già del Signor Pavolo del Sera e chi lo tiene ha quello ancora bellissimo del Guercino da Cento e gli manderà a piacimento con la mia sicurtà di subita risoluzione» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 689v., Alfonsi 2002, p. 286, nota 79); lettera del 27 settembre: «Il Padrone de' Ritratti proposti del Morone Guercino da Cento e [...] che furono già del signor Pavolo del Sera me gli manderà qui per mandarli sotto l'occhio del Serenissimo Granduca [...]» (*id.*, c. 708v., Alfonsi 2002, *cit.*), cfr. anche Prinz 1971, p. 102. L'autoritratto del Guercino era già stato proposto da Paolo al cardinale Leopoldo che lo restituì lasciandolo nelle mani dell'agente (ASFi, *Carteggio d'Artisti*, VII, cc. 253, 256; Fileti Mazza 1987, I, p. 42, pp. 203-204; Alfonsi 2002, p. 287, nota 83) ed è ancora ricordato nell'inventario *post-mortem* del 1674 (cfr. Borean-Mason 2007, p. 348 (c.1v).

⁸³ ASFi, *Mediceo del Principato*, 5887, c. 508; c. 514, del 27 maggio 1702 (cfr. Epe 1990, p. 163, n. 149). Questa la risposta di Ferdinando: «Al Sig.r Tommaso del Sera. E' vero che qualche anno fa fui in trattato per il quadro del Palma, ma in questo tempo essendome capitato altro del med.mo Autore che più s'adatta all'accomodamento che ho fatto nelle mie stanze, non ho occasione d'applicare a quello che da V.S mi viene proposto, mentre per la sua grandezza m'obbligherebbe a guastare ogni cosa [...]» (*id.*, c. 629, 19 maggio 1702; Epe 1990, p. 164, n. 151).

⁸⁴ ASFi, *Mediceo del Principato*, 5897, c. 174 lettera inviata da Venezia il 7 gennaio 1704.

⁸⁵ Sulle vicende del dipinto che fino agli inizi del XIX secolo si conservava a Palazzo Rosso a Genova (cfr. Fileti Mazza 1987, I, pp. 339-340; Lemoine 2007, p. 366). Per l'identificazione del tondo con il dipinto appartenuto a Vendramin, cfr. Gronau 1936-37, pp. 291-292.

⁸⁶ I Lolin si estinsero nella prima metà XVII secolo probabilmente nel 1632. Erede dei beni di famiglia, in particolare del palazzo che i Lolin possedevano in San Vidal fu la famiglia Giustinian nella persona di Giovanni Giustinian Lolin (capostipite dell'omonimo ramo del casato Giustinian), figlio di Francesco e di Francesca Lolin, ultima discendente di questo casato.

⁸⁷ Sul dipinto e sull'incisione cfr. Anderson 1996, pp. 306-307; S. Ferino Pagden e F. Del Torre Scheuch in Ferino Pagden- Nepi Scirè 2004 pp. 234-237, nn. 18-19; F. Cocchiara, in Dal Pozzolo-Puppi 2009, pp. 403-404; Dal Pozzolo in *ivi*, pp. 207-208.

⁸⁸ Ridolfi (1648, ed. 1913, I, p. 101) :*«si ritrasse [Giorgione] in forma di Davide con braccia ignude e corsaletto in dosso, che teneva il testone di Golia, Haveva da una parte un cavaliere con giubba e berretta all'antica e dall'altra un soldato, qual pittura cadè doppo vari giri in mano del signor Andrea Vendramino»*. Sull'opera oggi perduta, ma nota attraverso un disegno conservato alla British Library di Londra (Sloane, mss. 4004) cfr. Borenius 1923, pp. 22-24, tav. 3; Anderson 1996, p. 319. Per le numerose versioni del presunto autoritratto del pittore come David, cfr. E.M. Dal Pozzolo in Dal Pozzolo-Puppi 2009, pp. 207-224. Recentemente alla vendita Dorotheum, Vienna, 18 aprile 2012, lotto 776 è passato un dipinto come scuola veneta del XVI secolo (olio su tela, cm. 72,5x57) raffigurante *David con la testa di Golia*, di cui un cartiglio in alto a destra reca la scritta: *«In David se ritrasse il gran Giorgione per seguir il suo ben in Castelfranco emulo di valor non fece manco se pingendo l'insigne Pordenone»*.

⁸⁹ Le vicende della collezione Orsetti sono state ripercorse da Borean-Mason 2002, pp. 119-157.

⁹⁰ Nel documento il nome dell'Orsetti non viene mai menzionato ma solo un generico «mercante» e con tale anonimato è citato da Prinz 1971, 101-102; Anderson 1996, p. 78, p. 351, nota 42; Alfonsi 2002, p. 280, nota 56. L'identificazione con Giovanni Battista Orsetti spetta, seppur in forma dubitativa («verosimilmente») a S. Mason in Borean-Mason 2002, p. 142, p. 152, ma è confermata dalla «Nota de quadri toccanti al Signor Giovan Battista [Orsetti]» risalente al 1680 (cfr. Borean-Mason 2002, pp. 152-153), dove compaiono gli stessi dipinti e con identico ordine dell'elenco inviato da Matteo Del Teglia alla corte medicea. La lista, conservata in ASFi, *Miscellanea Medicea*, 368, parte terza, cc. 456-456v, era stata pubblicata da Gualandi 1856, III, pp. 268-269, n. XII, seguito da Anderson 1996, p. 378 e Alfonsi 2002, pp. 298-299, doc. 11. A differenza dell' inventario della spartizione ereditaria tra i due fratelli Orsetti del 1680, la lista fiorentina specifica tutti gli autori dei dipinti.

⁹¹ La consistenza della collezione Orsetti è ricostruibile grazie a tre inventari, il primo steso nel 1664 alla morte di Cristoforo periziato da Pietro Della Vecchia, il secondo del 1680 redatto, come riferito, al momento dello scioglimento della fraterna con la conseguente spartizione dei beni di famiglia sottoscritto da Marco Boschini e Giovanni Battista Rossi entrambi pubblicati da Borean-Mason 2002, pp. 148-157, le quali forniscono un primo tentativo d'individuazione delle opere appartenute alla raccolta (pp. 119-147) e infine un terzo del 1803 al momento della vendita al conte Giacomo Carrara di Bergamo. Per l'identificazione dei dipinti nelle sedi attuali, cfr. anche Anderson 1996, pp. 78-79; Borean 2005, p. 328. Per un profilo sulla formazione della collezione di Cristoforo, cfr. anche L. Borean in Borean-Mason 2007, p. 297.

⁹² Cfr. Borean-Mason 2002, p. 152, nota 126.

⁹³ Cfr. E. M. Dal Pozzolo in Capella-Fontanarossa-Villa 2007, pp. 134-136, n. 47. Come ha notato E. M. Dal Pozzolo, in Dal Pozzolo-Puppi 2009, p. 210, p. 223, nota 24, nell'inventario dei quadri della collezione Orsetti passati all'Accademia Carrara di Bergamo nel 1804 viene citato la tela con «*Giorgione di Castelfranco. Ritratto di lui stesso fatto da se medesimo, in mezza figura con teschio di cavallo, e compasso in mano larg. p.2.6, alto p.2.10*», particolare quest'ultimo che non è presente nella versione Alessandra. Dipinti con questo soggetto ne circolarono parecchi a Venezia. In una lettera del Boschini al cardinale Leopoldo de' Medici del 1675 si proponeva l'acquisto di «*Un quadro di mano di Giorgio da Castelfranco, cioè il suo proprio ritratto, fatto da lui medesimo, mezza figura quanto a vivo, il quale tiene nelle mani uno scheletro di una testa, alto quarti 5 1/2 e largo 4 1/2*» appartenuto al collezionista Francesco Fontana (cfr. Filetti Mazza 1987, I, p. 187 e qui più avanti nel testo).

⁹⁴ ASFi, *Guardaroba mediceo*, 992, c. 11 v. [n.5]: «*Un quadro in tavola alto br.1 largo br.1 1/5 dipintovi di maniera antica di mano...il Giudizio di Salomone sopra le due donne, che contendevano il figlio, con più e diverse figure attorno e veduta di paese in lontananza con adornamento tutto intagliato e dorato alto con d.o adornamento br. 2 1/6 largo 1 7/8 con galeno simile al sud.o*»; c. 11 v. [n. 9]: «*Un quadro in tavola alto br. 1 1/2 largo br. 1 1/5 dipintovi di maniera antica... una storia e credesi del Vecchio Testamento con n. 14 figure piccole che una donna la quale regge con ambi le mani un putto in atto di prendere frutta è altro, che sia da coppa portalj da uno di due uomini che tengano una coppa per ciascuno, e veduta di paese con adornamento tutto intagliato strafornato e dorato alto con detto adornamento br. 2 1/5 largo 1 7/8 con galano simile*». Le due tavolette sin dal loro riconoscimento come opera di Giorgione da parte di Crowe e Cavalcaselle nel 1871 vantano una bibliografia quasi sterminata. Per i contributi più recenti, cfr. Anderson 1996, p. 291; Pignatti-Pedrocco 1999, pp. 112-115, nn. 9-10; E.M. Dal Pozzolo, in Dal Pozzolo-Puppi 2009, pp. 415-416, nn. 36-37; Lucco 2010, pp. 32-36.

⁹⁵ Cfr. Gronau 1936; Sangiorgi Fert 1976.

⁹⁶ Lauber 2002, p. 111, nota 54.

⁹⁷ ASFi, *Mediceo del Principato*, 6251, filza seconda in data 24 aprile 1670, scudi 104 a Paolo Del Sera a Venezia «*per valuta di un quadretto ove è dipinta una Madonna di mano di Tiziano, fatto venire da Venezia medesima*», citato da Spinelli 2006, p. 148, nota 19.

⁹⁸ Si tratta di un *Ritratto di una bambina*, di un probabile *Cristo in casa di Marta e Maria* riferiti al Veronese e di un *Sant'Antonio da Padova* al Palma; si veda la descrizione in ASFi, *Guardaroba Mediceo*, 992, c. 48v., 94r., 95v. Per le opere non rintracciate del Caliari, cfr. Chiarini 1988, p. 102, nota 5.

⁹⁹ Sia nell'inventario del 1697-1708 [ASFi, *Guardaroba Mediceo*, 1185, c. 820, n. 366] che in quello di Ferdinando del 1713 (Chiarini 1975, 303, p. 92) è registrato sotto il Giorgione una tavoletta alta s. 9 larga br. 12, oggi dispersa, raffigurante la *Favola di Piramo e Tisbe*.

¹⁰⁰ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1061 in data 14 novembre 1683.

¹⁰¹ Sui primi segnali dell'infermità, manifestatasi nel 1693, cfr. ASFi, *Mediceo del Principato*, 1579, c. 801. A partire dagli anni novanta, nella corrispondenza con il Bassetti e il Gerini, le informazioni sui dipinti da acquistare sulla piazza veneziana divengono sempre più rare. Nel giugno 1692 egli inviava «*un disegno d'una medaglia di rara considerazione di un tale che ha con altri due medaglioni e se si interessa si faranno riconoscere qua dall'insigne antiquario sig. Dott. Bono mio buon amico e da chi S.A.S. comanderà proprietario delle medaglie, il sig. Falconi*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1579, c. 1285).

¹⁰² ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1420, lettera a Bassetti, 24 giugno 1687. La progressiva difficoltà di reperire sul mercato opere originali era un fenomeno già avviato da tempo e noto in ambienti collezionistici, come evidenziano le parole di un altro agente,

lo spagnolo Vincente Colens, in una lettera inviata da Venezia al marchese del Carpio il 30 maggio 1682 (cfr. De Frutos Sastre 2004, p. 67, nota 31).

¹⁰³ Le lettere di Del Teglia al Gerini sono citate per la prima volta da Zava Boccazzi 1978-1979, p. 617, nota 17 e pubblicate in forma incompleta e riassuntiva da Epe, 1990, pp. 143-144, n. 33, 37, 38, 39.

¹⁰⁴ In una lettera inviata da Ferdinando a Matteo Del Teglia il 29 agosto 1699 egli lo ringraziava del libro che «*ella mi invia delle Famiglie Veneziane, il quale riesce molto gradito per la materia che contiene per sè stessa curiosa*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5884, c. 617).

¹⁰⁵ ASFi, *Mediceo del Principato*, 3051, c. 177, lettera di Antonio Del Teglia che comunica alla corte la morte dello zio.

¹⁰⁶ Cfr. Paton 1934. A tal proposito è interessante qui riportare una lettera di Ferdinando de' Medici al generale Niccolò Dal Borro, generale della Serenissima in Morea del 1 ottobre 1689 il quale nonostante la guerra in corso invitata il militare a reperire oggetti archeologici per la sua collezione: «*Avendo inteso che possa trovarsi con forza considerevole allo stretto di Corinto per accudire alla difesa di quel passo importante, da cui dipende il sostentamento della Morea gli è parso di pregarla di vedere se fra le rovine de luoghi sì famosi restaron ancor qualche avanzo del tempo o in terra piena, o in statue o in busti di nobile artificio che potesse tornar bene il farne acquisto per la Galleria della Casa Ser.ma, già che in quei luoghi fiori sopra modo l'arte statuaria de' Greci, e non può essere, che almeno sotto le rovine, non sia rimasto qualche cosa di bello [...]*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1578, c. 42).

A fianco di Matteo Del Teglia operò Alessandro Guasconi (1634-1699), figlio del fiorentino Carlo, nato dal matrimonio con Lucrezia Franceschi. Mercante di successo, apparteneva a una nobile e antica famiglia toscana¹, di cui altri componenti furono i fratelli Lorenzo (morto a Smirne nel 1683)², Giovacchino (1636-1699), Vincenzo (1639-1703), Francesco (1640-1707) e Ottavio (1644-1707), i quali si dedicarono anch'essi con successo alla mercatura e ai traffici internazionali e come fedeli sudditi del Granduca dettero vita ad un'articolata e fitta rete commerciale di straordinaria ampiezza, durata per decenni, costituendo un punto di riferimento costante per i mercanti e imprenditori toscani attivi sulle principali piazze europee³. Esponenti di spicco degli interessi mercantili toscani nel Nord Europa, i vari componenti della famiglia Guasconi coadiuvarono la corte nel reperimento di opere d'arte richieste da Cosimo III. Se Alessandro dimorò a Venezia, Vincenzo a Madrid, Giovacchino e Lorenzo fecero fortuna ad Amsterdam⁴, Francesco si stabilì per tutta la vita a Mosca, divenendo un corrispondente e un sicuro intermediario nei traffici intercorsi tra la Toscana e la Moscovia a diretto contatto con gli zar Alessio, Ivan V e Pietro I il Grande. Francesco, che divenne anche un punto di riferimento dei cattolici in quella città, procurò a Cosimo III alcuni giovani schiavi tartari per la sua corte e tra i vari negozi russi che egli adempirà vi saranno anche quelli di tenere aggiornato Cosimo sulla politica degli zar, oltre a soddisfare la sua curiosità sulla vita e i costumi delle popolazioni tartare e della Siberia nonché sui viaggi dalla «Moscovia alla Cina». Già nel 1667 da Amsterdam Cosimo si era fatto spedire il volume sulla Cina illustrata dal padre Atanasio Kircher e il fascino e la curiosità per l'esotismo delle genti orientali avrà una forte ripercussione nell'interesse per gli oggetti d'arte di quelle popolazioni trasmesso al figlio Ferdinando come testimonia la collezione di porcellane cinesi ricordate nel suo inventario del 1713⁵.

Ad Amsterdam i Guasconi agivano da intermediari per i mercanti lucchesi che inviavano casse di damasco e di tessuti specie ermisini alla fiera di Arcangelo, via terra sino ad Amsterdam e di là per mare sino a Mosca, agendo anche attivamente sulla piazza di Livorno⁶. Sia Giovacchino da Amsterdam che Alessandro da Venezia furono il tramite attraverso i quali la corte medicea comunicava con Francesco a Mosca curando i rapporti politico-diplomatici tra i due paesi.

I proficui rapporti che i Guasconi strinsero con la corte medicea avevano avuto origine sin dai tempi del cardinal Leopoldo e come avveniva per i corrispondenti e i mercanti toscani sparsi in tutta Europa anche la famiglia fiorentina fu subito coinvolta nel commercio di dipinti. La critica ha già messo in rilievo il ruolo svolto da Giovacchino che da Amsterdam segnalò e procurò opere per Leopoldo e Cosimo III, specie ritratti di pittori olandesi e fiamminghi⁷. Nei viaggi che Cosimo compì in Olanda nel 1667 e nel 1669, egli si fermò nei



94. Frans van Mieris il vecchio, *Il vecchio innamorato*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



95. Frans van Mieris il vecchio, *Il pittore con la sua famiglia*, Firenze, Galleria degli Uffizi

vari *ateliers* di Utrecht, Amsterdam, Anversa, Delft e Leida per comprare quadri accompagnato da un nutrito seguito di amanti d'arte e collezionisti, tra i quali l'editore e libraio Peter Blaeu e il mercante fiorentino Francesco Feroni allora dimorante ad Amsterdam⁸, e tra gli acquisti molti riguardarono ritratti di pittori e ritrattini⁹. Una volta che Feroni rientrò a Firenze nel 1673 dove concluderà la sua vita nel 1696, Guasconi divenne uno dei principali interlocutori medicei per la città olandese. Nel 1675 il segretario Apollonio Bassetti scriveva al Guasconi «negoziante ad Amsterdam» perché si occupasse dell'acquisto di un piccolo autoritratto in rame di forma ovale da portare in tasca di Frans van Mieris il vecchio visto da Cosimo nello studio del pittore e di altri autoritratti di misure più grandi di Gerard Dou e di Gerard Terborch, destinati alla galleria. Cosimo fu particolarmente affascinato dai dipinti del Mieris (**Figg.94-95**), dal quale riuscì ad avere alcuni esemplari attraverso la mediazione di Guasconi¹⁰, il quale ebbe anche l'incarico di prendere contatti con il pittore nell'intento di affidargli una collaborazione italo-olandese, eseguendo un dipinto di devozione, alto un braccio, raffigurante *San Francesco Saverio che predica alle nazioni d'Oriente*, poi mai eseguito, nato da un disegno di Ciro Ferri da inviare in Olanda¹¹.

Stretto parente di Giovacchino, essendo cugino di secondo grado, era il fiorentino Bernardo Guasconi (1614-1687) nato dal matrimonio tra Giovanni Battista e Clemenza Altoviti, un audace e avventuroso soldato che durante la guerra civile inglese combatté a

fianco dei «Cavaliers» e fuggito per puro caso alla fucilazione di Oliver Cromwell al momento della restaurazione della monarchia, per la lealtà dimostrata verso la casa reale, fu nominato nel 1660 baronetto dal Re Carlo II. Con il nome di Bernard Gascoigne fu conosciuto in Inghilterra¹². Chiamato comunemente il «colonnello», nel 1661 divenne socio della Royal Society e un fedele suddito della corte medicea, funzionario e informatore della casa reale inglese a Londra, dalla quale beneficiò di una pensione. Nei primi anni della restaurazione le questioni più spinose vennero infatti affidate dalle autorità fiorentine al Guasconi affiancato da Francesco Terriesi (1635-1715) residente medico a Londra, in qualità di diplomatico e di «addetto culturale» toscano nella capitale inglese¹³. Amico di Lorenzo Magalotti, Bernardo fu uno degli accompagnatori di Cosimo III durante la sua visita in Inghilterra nel 1669, il quale nel suo girovagare per le dimore nobiliari londinesi fu condotto dal Guasconi anche in visita nello studio del pittore Samuel Cooper (1609-1672) dal quale si fece fare un ritratto, aprendo così la strada all'apprezzamento da parte di Cosimo, delle opere del famoso miniaturista, così come di un altro pittore inglese, sir Peter Lely (1618-1680)¹⁴. Da Londra il Guasconi si adoperava per far comprare al Granduca di Toscana piccoli ritratti di questi artisti celebri¹⁵.

Verso la metà degli anni cinquanta Bernardo era stato impegnato nel remunerativo commercio del tabacco e nel 1657 aveva costituito una compagnia commerciale insieme con un inglese residente a Livorno, Edward Beale per la redditizia vendita di perline di vetro, affidandone la produzione a un capomastro fatto venire appositamente da Murano¹⁶. In questa sua attività mercantile -come riferisce Stefano Villani- fu presumibilmente agevolato dalla fittissima rete commerciale che uno dei rami della famiglia aveva da tempo costituito e che, come abbiamo visto, andava da Venezia all'Olanda, dalla Polonia, alla Russia fino ai paesi del Levante.

Accanto a questa intensa attività commerciale il Guasconi aveva ricoperto anche cariche militari in seno allo stato mediceo. Già capitano della compagnia di cavalli di Montevarchi, nel 1657 il Granduca Ferdinando II lo aveva nominato capitano della compagnia di corazze di Montalcino e probabilmente a questi anni risale la sua nomina a coppiere del cardinale Giovanni Carlo de' Medici. Numerosi furono i suoi soggiorni a Firenze dove informava costantemente la corte sulle vicende politiche inglesi e negli ultimi anni della sua vita aveva preso una casa in affitto dal Granduca, a testimonianza della stretta familiarità che egli ebbe con la corte¹⁷. Anche Bernardo si occupò con un certo interesse di dipinti e sebbene non vi siano prove certe, egli dovette rifornirsi anche sulla piazza veneziana, con ogni probabilità a contatto con Alessandro e Giovacchino. Nel 1671 Matteo Del Teglia in una missiva inviata al segretario di stato, Apollonio Bassetti, informava che:

«Il signor Colonnello Guasconi comprò dal signor Scotti Parmigiano, per 100 doppie di quadri di Monsieur Rinieri pittore moderno di qualche stima, se ben non più vive»¹⁸.

I dipinti del Règnier non sono stati rintracciati, ma l'informazione seppur generica testimonia l'interesse del colonnello per la raccolta di dipinti. Nel suo testamento redatto a Firenze il 15 ottobre 1684 egli aveva disposto che l'eredità sarebbe spettata al primo che al momento della sua morte si fosse trovato scapolo e senza figli e con clausole assai complicate nominava Pietro Cattani, Alessandro «negoziante in Venezia», Antonio Francesco e Ottavio Guasconi le persone scelte, ma soltanto uno avrebbe beneficiato dei suoi beni, sui quali aveva istituito il fidecommisso¹⁹. Nel caso in cui al momento della scomparsa nessuno dei personaggi fosse stato nelle condizioni indicate, egli stabiliva che l'intero patrimonio andasse a Giovacchino di Niccolò Guasconi, appartenente ad un ulteriore altro ramo della famiglia. Non è dato di sapere l'entità dei beni lasciati dal colonnello alla sua morte nel 1687, anche a causa dell'inagibilità del fondo Guasconi conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze che non consente di approfondire la questione, ma è assai probabile che i dipinti da lui posseduti dovettero rimanere in ogni caso in mano alla famiglia. Le sue ricchezze lasciate nella residenza londinese al momento del decesso avvenuto il 20 gennaio 1687, attrassero le attenzioni del funzionario granducale Andrea Del Rosso che in una lettera da Roma del 20 marzo 1687 comunicava alla corte fiorentina intorno alle gioie e pietre preziose in possesso del colonnello²⁰.

Forti i furono i legami, ma anche i contrasti intercorsi tra i vari componenti della famiglia Guasconi²¹, ma ciò che li unì particolarmente fu, oltre alla coesione negli affari commerciali e mercantili, il grande interesse riservato al collezionismo di dipinti. Ancora il *Poligrafo Gargani* ci informa che il cavaliere Niccolò di Alessandro Guasconi (1609-1669), nominato senatore fiorentino nel 1657 nel 1660 aveva ricevuto una donazione non meglio specificata di beni da parte del colonnello Bernardino²² e, la cosa più interessante, è che era proprietario di una galleria di dipinti che sarà poi acquistata alla sua morte da Giovanni Battista Vacchini, il noto mercante di quadri che abbiamo trovato già citato in rapporto alla corte fiorentina chiamato in questa occasione con il soprannome assai curioso di «prete buio». Egli pare fosse noto nell'ambiente veneziano «*pei quadri rappezzati perchè il medesimo Vacchini comprava le teste e poi accrendosi la tela faceva far paesi et altro da altre mani*»²³.

Nel suo testamento redatto a Firenze il 3 novembre 1703 Vincenzo lasciava ai fratelli Francesco e Ottavio due dipinti per ciascuno, rispettivamente «*un quadro alto circa braccia tre entrovi dipinto un Crocifisso con suo ornamento di colore di noce e filettato d'oro*» e il compagno di esso cioè un *Sant'Antonio* che si trovavano in quel momento nella sua camera da letto dove giaceva malato, opere che dovevano evidentemente rivestire un certo valore non solo dal punto di vista affettivo²⁴.

Dell'interesse evidenziato dai vari membri della famiglia Guasconi per la pittura e in special modo per gli artisti del Cinque e Seicento è testimone Giovanni Cinelli che descrive sinteticamente la collezione dei dipinti conservata nel 1677 nel palazzo fiorentino di

Giovacchino, il quale ebbe tra l'altro anch'egli rapporti con Vacchini²⁵. Le pareti e le volte della residenza che occupava parte del palazzo Spini posto in Santa Trinita, erano state affrescate, compreso la cappella privata, *ab antiquo* da Bernardino Poccetti, mentre la quadreria vantava un «*Christo alla colonna meraviglioso poco minor del naturale di Rubens, quadro veramente di pregio*»; un *S. Gerolamo* di Pietro Vecchia, e diverse opere del Padovanino: una *Madonna*, alcuni ritratti, una *Venere*, un' *Adone*, una *Danae*, una *Leda* «*tutti quadri assai belli*»; una *Susanna nel bagno* di mano del Tintoretto, lungo «*circa braccia quattro, ed in esso è una bellissima veduta di prospettiva: esprimono i vecchi nell'occhiate nascoste e furtive, lo stimolo disdicevole che gli trafigge, e tutte le figure sono bellissime*» che per la descrizione e le



96. Jacopo Tintoretto, *Susanna e i vecchioni*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



97. Alessandro Varotari detto il Padovanino, Carzago (BS), *Leda e il cigno*, Fondazione Sorlini

misure potrebbe far pensare si trattasse di una copia o di una versione della *Susanna e i vecchioni* oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, opera appartenuta a Règnier poi passata nelle mani del maestro di cappella Giovanni Battista Rovetta (+ 1668) e in seguito in quelle del nipote Giovanni Battista Volpe detto ugualmente Rovetta (Fig. 96)²⁶; una piccola *Madonna* di Palma il Vecchio, una *Madonna con S.Giuseppe e Gesù* di Paolo Veronese; una *Vergine con Gesù*, e *S. Giovanni del Frate* [Strozzi?], ancora una *Vergine con Gesù*, *S.Giovanni Battista e due putti* «*grandi quanto il naturale di mano d'Andrea* [Del Sarto?] *la quale è veramente meravigliosa ed una dell'opere più belle, che di sua mano uscisse*»²⁷. Anche in questo caso non è dato di sapere se quelle opere fossero state autografe o meno, mancando di ulteriori riscontri documentari. Sebbene per i nomi più famosi è legittimo pensare che dovessero

trattarsi di prodotti di bottega o copie, per altre, come le numerose tele di natura profana ascritte al Varotari è da ritenere fossero autografe. La *Leda* rinvia ad esempio al tipo di soggetto con la *Leda e il cigno* affrontato più volte dal pittore, come nella versione della Fondazione Sorlini a Carzago (Fig.97), ma l'assenza di documenti non ci consente di identificare la tela con le opere note del pittore. Il palazzo fiorentino fu venduto nel 1680 ai signori da Bagnano e della collezione non si ha più traccia²⁸.

Trasferitosi giovanissimo da Firenze nella città lagunare, dove lo zio Niccolò svolgeva un'intensa attività commerciale in società con Ascanio Samminiati²⁹, Alessandro Guasconi, tipico esponente di *marchand-amateur*, fece qui la sua fortuna, divenendo titolare insieme a Alessandro da Verrazzano, figlio di Andrea e fratello del senatore Filippo, di un'affermata azienda commerciale che si occupava, grazie anche al sostegno dei fratelli, di traffici internazionali nonché di rifornire qualsiasi prodotto venisse richiesto da Cosimo III e dal figlio Ferdinando, ma che non disdegnava pure di prestare denaro all'occorrenza dei regnati toscani per i loro intesi affari in laguna, costituendo nei fatti un vero e proprio banco di cambio. Nel 1689 venivano destinate:

«lire 1646 e quattro pagati a credito de S.ri Guasconi e Verrazzani per una di cambio del dì 18 dicembre 1688 in Venezia sono per resto delle lire sette mille trecento ottanta nove pagati da detti Guasconi al sig.r Varisco Castelli per servirsene S.A.»³⁰.

Non sappiamo quale fosse stata la destinazione delle 7389 lire prestate nel 1688 dalla Guasconi & Verrazzani a Varisco Castelli per uso e consumo del Granduca³¹.

Uno dei canali privilegiati per la compravendita di dipinti era quello bancario, su cui si ci affidava per il trasferimento di somme stanziare a tale scopo e per il cambio di valuta. Visto che il principale consulente economico nonché responsabile amministrativo e finanziario dei Medici a Venezia, era Varisco Castelli, di cui diremo, amico di Niccolò Cassana, citato numerose volte nel carteggio tra Ferdinando e lo stesso pittore veneziano, attraverso il quale transiteranno denari destinati agli acquisti dei dipinti, non è da escludere che quella somma fosse riservata anche all'acquisto di quadri, come dimostra ad esempio una ricevuta di pagamento sottoscritta nel 1681 Matteo Del Teglia per la quale egli ebbe:

«dal Sig.r Alessandro da Verrazzano doppie venticinque d'Italia calculate in ragione di lire ventotto e soldi sedici di piccoli, quali sono d'ordine del Sig.r Abbate Bassetti, segretario di camera del Ser.mo G.Duca di Toscana, disse per il pagamento di un ritratto del Bassano»³².

Se come riferiva Francesca De Fuccia «i circuiti finanziari sono probabilmente cruciali per spiegare l'arrivo in Francia di opere d'arte veneziane nel caso, ad esempio, della famiglia di banchieri Lumaga e del finanziere Everhard Jabach»³³, ciò avvenne anche per i Medici attraverso i loro rappresentanti e uomini di fiducia, rapporti che in ogni caso riflettevano una situazione alquanto diffusa e ormai consolidata nel commercio dei dipinti nell'Italia

seicentesca come evidenza il ruolo svolto dal banco della Herrera & Costa per Roma messo in luce da Cristina Terzaghi o quello sempre nella città capitolina del banco di Marcello Sacchetti, con il quale, Taddeo e Antonio Barberini attraverso il loro agente Pietro Paolo Bonelli, nel 1628 avevano comprato alcuni dipinti posti in vendita alla morte del cardinal Francesco Maria Del Monte, tra cui tre capolavori di Caravaggio.

Gli affari della Guasconi & Da Verrazzano, troveranno un sostegno finanziario, disposto a rilasciare crediti nel banco del fiorentino Carlo Torregiani, attraverso il quale transiteranno denari destinati all'acquisto di tutta una serie di generi commerciali più disparati che andavano dalle sete, alle trine ricamate, dai cappelli di castoro agli orologi, mostre d'argento, gioie false, talchi, lastre di vetro³⁴. Attraverso Guasconi e Da Verrazzano venivano pagate le provvisioni destinate a Matteo Del Teglia e per rimborsi di spese da lui sostenute per il vitto del pittore Giuseppe Nicola Nasini³⁵.

Progressivamente a partire dagli anni settanta del Seicento, Alessandro Guasconi era divenuto uno dei principali fornitori di prodotti alimentari reperibili nei territori veneti e destinati alla Toscana, svolgendo intensamente i suoi traffici tra Livorno e la città lagunare, occupandosi di partite di canna da zucchero o di vaniglia, ma anche sorvegliando e controllando mostre di lapislazzuli inviati dalla Toscana a Venezia o casse di vino destinate come dono dal Granduca al cardinale Daniele Dolfin³⁶. Quasi periodicamente i Medici inviavano al Guasconi cassette di «pastiglie, giurletti di cedrata» e cioccolata³⁷, ma il ruolo di Alessandro non si limitò solo allo sbrigo di affari commerciali, ma paragonabilmente a



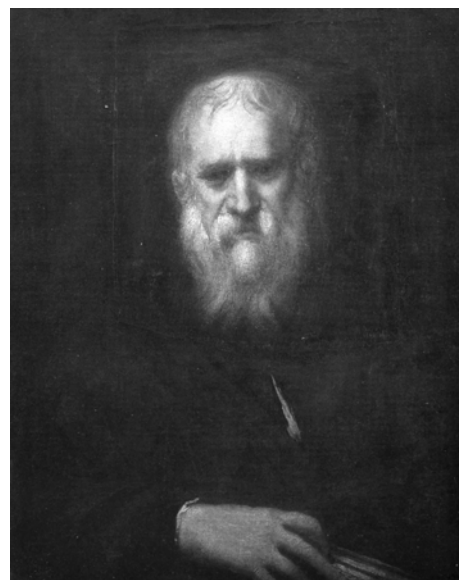
98. Marietta Tintoretto, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Del Teglia assolve alle più svariate richieste che gli giungevano da Firenze: da quelle di più basso livello come il reperimento di calze e calzettoni per il segretario del Granduca³⁸, sino ai più gratificanti impegni diplomatici: riferire ad esempio sulle deliberazioni e la politica del Senato veneziano³⁹, seguire un giovane cantante, Filippo Balatri nella sua trasferta a Mosca presso il principe Pëtr Golicyn, al quale lo zar Pietro il Grande aveva affidato l'incarico di ingaggiare cantanti italiani per la corte di Mosca mediante l'ausilio del fratello Francesco residente nella città russa⁴⁰, informare costantemente la corte, insieme a Del Teglia, sugli sviluppi del conflitto militare contro i turchi in Morea che vedrà tenacemente impegnati gli eserciti veneziani, coadiuvati nel 1687 da un contingente di truppe toscane e via

di seguito⁴¹. Se nel 1678 egli spediva «due flauti insigni di un maestro di Amsterdam» al signor Jacopo Mariani, dieci anni più tardi accompagnerà Sebastiano Bianchi, futuro custode della Galleria degli Uffizi, nel suo viaggio di istruzione nell' Italia del Nord, facendogli conoscere il dottor Nicolò Bon (1635-1712) «antiquario di tutta la nobiltà veneziana» celebre numismatico a livello internazionale⁴². Uomo tutto fare dunque, pronto ad assolvere ad ogni tipo di necessità economica comprendente anche i maneggi e le trattative per la compravendita dei quadri.

Un primo riferimento al Guasconi come personaggio coinvolto nelle trattative di acquisto di dipinti per la corte medicea si ha in una lettera inviata da Marco Boschini a Leopoldo de' Medici il 13 aprile 1675 nella quale l'agente veneziano, ubbidendo agli ordini del cardinale, aveva provveduto all'acquisto di un ritratto di Francesco Bassano, opera che imballata in una «cassetina ben condizionata» e pronta per la spedizione fu consegnata al Guasconi ricevendo in cambio da questi sessantasei ducati⁴³. Lo stesso avvenne nel giugno per un crocifisso in avorio comprato per quarantacinque doppie⁴⁴. Una più importante menzione si ha il 7 settembre di quell'anno, quando in un'altra lettera inviata sempre da Boschini a Leopoldo viene riferito il curioso, quanto ormai noto episodio dello svelamento di un dipinto appartenuto al collezionista trevigiano Francesco Fontana, il quale, affermando di essere in possesso di un ritratto di Giorgione, aveva inviato nell'agosto di quell'anno il dipinto direttamente a

Firenze. La collezione del Fontana, che vantava una piccola, ma preziosa quadreria tra cui *l'Autoritratto di Marietta Tintoretto* che entrerà poi nelle collezioni granducali (inv. 1890, n. 1898; **Fig.98**)⁴⁵, era stata segnalata a Leopoldo da Parma dalla sorella Margherita, sposa di Odoardo Farnese e il cardinale nel febbraio 1675 aveva incaricato Boschini e Della Vecchia di provvedere a una verifica dell'intera collezione al fine di «riconoscere la qualità e conservazione di ciascheduno d'essi quadri e sentire i prezzi che ne vengon pretesi e quelli che da Lei e dal Vecchia venghino veramente stimati». I due pittori confermarono le attribuzioni degli undici quadri che venivano venduti in blocco per un costo complessivo di 2060 ducati (poi



99. Anonimo, *Presunto autoritratto di Jacopo Tintoretto*, Firenze, Galleria degli Uffizi



100. Frans Pourbous, *Autoritratto (?)*, Firenze, Galleria degli Uffizi

ridotti a 1600) e assegnati a Giovanni Bellini (*Circoncisione di Gesù*), Jacopo Bassano (*Storia di Abigail*) Guido Reni (*Cleopatra*), Guercino (*Allegoria della Poesia*), Frans Pourbous (*Ritratto dell'Infanta Margherita di Savoia e un Autoritratto*), Tintoretto (*Autoritratto*), Raffaello (*un ritratto a pastello*), Paul Brill (*Due paesaggi*) ad eccezione di un quadro di Tiziano (*Ritratto*) e due dipinti di Giorgione, un *Cristo deposto con un angelo* e «*il suo proprio ritratto, fatto da lui medesimo, meza figura quanto al vivo, il quale tiene nelle mani uno scheletro d'una testa. Alto quarti 5 ½ e largo 4 ½*» poiché, come dichiarerà in seguito Boschini, entrambi i pittori non ebbero modo di vederlo in quanto posto in Treviso e pronto per essere spedito in Francia⁴⁶. Della raccolta Leopoldo acquisterà solo *l'Autoritratto con il libro* riferito a Tintoretto, ma in realtà opera di un anonimo artista veneto (**Fig. 99**; inv. 1890, n. 1795) e quello di Frans Pourbous (**Fig. 100**; inv. 1890, n. 1877). Dell'autoritratto di Giorgione, una volta che l'opera rientrò a Venezia e fu visionata nell'appartamento del Guasconi dai due pittori, Della Vecchia confessò al Boschini di essere stato lui l'autore, opera «*che lo fece di sua testa senza valersi di alcuna cosa, né meno di copiarlo da Giorgione, ma ben sì per immitare quel singolare auttore*», e che era stata dipinta trentadue anni prima, cioè intorno al 1643, su commissione del cognato Nicolas Règnier. Non c'è bisogno di ricordare come mai in questo caso il disinganno e la stupefazione del «dilettante» mettersero in risalto le virtù dell'artista-perito⁴⁷.

In questa circostanza Guasconi ebbe precisi ordini da parte del Medici poiché incaricato di riferire il parere dei due esperti sulla presunta autografia del dipinto:



101. Paolo Caliari e bottega, *Cena in casa di San Gregorio Magno*, Vicenza, Santuario di Monte Berico

«Di questo particolare il signor Guasconi mi ha interrogato, col dirmi se detto ritratto servirà o no per l'A.V., che così ha ordine d'adimandarmi, per sapere se lo ha da tratenere o rimandarlo; dove che li ho detto quello che segue»⁴⁸.

L'opera alla fine non fu comprata e da quanto si apprende da una minuta di lettera del gentiluomo parmense Girolamo Santasofia inviata al Boschini nel marzo 1675 prese la via della Francia⁵⁹. I contatti che Guasconi ebbe con Della Vecchia e soprattutto con Boschini non si limitarono a questa sola circostanza. Nell'estate del 1675 pochi mesi prima della morte di Leopoldo su mandato del cardinale egli aveva fatto «relacioni» al veneziano, inerenti alla raccomandazione di un figlio nell'interesse di «qualche repiego di servitù» e sempre attraverso di lui, a ricompensa dei servizi resi alla corte medicea, Boschini ricevette in dono dal cardinale una collana d'oro⁵⁰. Ancora in seguito nel settembre 1675, Guasconi riceveva da Leopoldo alcuni disegni per sottoporli al giudizio sempre del Della Vecchia e Boschini, come riferisce quest'ultimo:

«sono capitato dal Sig.r Guasconi per ricever li disegni inuiatimi per farli la considerazione assieme con il sig.r Pietro Vecchia in conformità de comandi dell'A.V., ma il sig.r Guasconi mi ha riferito che li ufficiali di barca li ha levati di mano al corriero e presentati al magistrato a ciò appartenere e da giovedì sera, sino a questo giorno come le dirà parte ancor il sig.r Guasconi non li ho ancora potutti ricuperare [...]»⁵¹.

Agli inizi di dicembre del 1681 Alessandro ricevette direttamente da Cosimo III l'incarico di seguire un' importante trattativa per l' acquisto di un dipinto del Veronese. Gli veniva ordinato di adoperarsi congiuntamente a Del Tegli («averà egli ordini di pigliar da lei gli opportuni concerti per provvedere con più frutto alla felicità dell'evento») con i frati serviti di Monte Berico nei pressi di Vicenza, nel tentativo di ottenere la gigantesca tela (cm. 477x862) raffigurante il *Convito in casa di San Gregorio Magno* di Paolo Veronese conservata nel refettorio di quella chiesa (**Fig. 101**) adducendo come motivo il fatto che il Granduca aveva da sempre avuto il «desiderio di far acquisto per la mia Galleria de quadri d'opera grande d'alcuno de Pittori più rinomati del buon secolo di Lombardia» e se le autorità pubbliche gli avessero concesso le necessarie autorizzazioni l'avrebbe acquistata contando sul fatto che si trattava di un' opera che:

«non fa ornamento alcuno ad una città ne meno ad una chiesa trovandosi in una stanza privata d'una clausura alla campagna, ed affatto celata all'orecchio del pubblico» (Appendice doc. I, 80).

Dopo aver avviato i primi contatti con il Generale dell'Ordine, Cosimo si era rivolto al suo agente perché, confidando sul «credito suo con codesta nobiltà», egli si adoperasse presso le autorità della Repubblica per sapere quali fossero le loro intenzioni al fine di far coronare con successo il negozio «con più frutto alla felicità dell'evento», al quale teneva molto⁵². Lo zelante ed efficiente Guasconi si attivò immediatamente confidando della faccenda ad alcuni autorevoli esponenti del governo veneziano, con Pietro Valier, Savio grande, il

Procuratore Antonio Grimani, che era stato ambasciatore della Repubblica a Roma e infine con il Patriarca, monsignor Daniele Dolfin, i quali, nonostante avessero mostrato una certa benevolenza nel voler accondiscendere alle richieste granducali, erano tuttavia concordi nel ritenere che il negozio non poteva trovare soluzione se non attraverso una deliberazione presa dal Senato, rendendo perciò la cosa di dominio pubblico (Appendice doc. I, 81). Per questo motivo era necessario che al Consiglio giungesse una richiesta ufficiale da parte di un ambasciatore toscano accreditato presso le sedi di Roma, Vienna o di Parigi poichè in Venezia non esistevano figure diplomatiche rappresentative del governo toscano⁵³. Presto la tela del Veronese fu al centro di un «caso» internazionale. Per più di due mesi il Guasconi si impegnò in serrate trattative diplomatiche nelle quali da parte toscana si pensava di ricorrere al cardinale Ottoboni a Roma o al residente di Milano, Vincenti, mentre contemporaneamente fu coinvolto l'ambasciatore veneziano a Vienna, Contarini perché *«essendo questi nepote del sig.r Procuratore Morosini si promette S.E. che opererà con tutta efficacia alle istanze che premurosissimamente è restato di porgliene subito»*⁵⁴ e quando finalmente dopo lunghe negoziazioni la richiesta giunse in Senato⁵⁵, la trattativa sfumò poichè una volta reso di dominio pubblico l'affare gli abitanti di Vicenza si opposero vigorosamente, decisi a impedire ad ogni costo l'alienazione del dipinto. Come ha già sottolineato Krzysztof Pomian le opere d'arte erano l'oggetto d'una certa sorveglianza tanto da parte dei loro proprietari (membri di una confraternita o di un capitolo, notabili di una parrocchia, e via dicendo), quanto dall'insieme degli abitanti della città, ma questa sorveglianza era troppo spesso insufficiente per impedire delle vendite o dei deterioramenti⁵⁶. Non fu però questo il caso.

Una volta svelate pubblicamente le trame della vendita, il Guasconi non fu più in grado di fare pronostici sull'esito del negozio poichè sebbene gli abitanti esagerassero nel ritenere il dipinto *«essere la più cospicua cosa che ci sia, e l'unica delle opere di Paolo»*, d'altra parte non riteneva essere di buon gusto né conveniente amareggiare una comunità e una *«città benemerita che tanto s'interessa in questo affare»*, come spiegherà lo stesso Guasconi in una lettera al Bassetti del 21 febbraio 1682:

«Respondendo adesso alla favoritissima di VS. le dirò come con queste lettere è stato scritto e certo in buona forma in Senato dal Sig.r Ambasciatore Contarini di Vienna in proposito del con saputo quadro e per verità si scorge in questi SS.ri del governo tutta la disposizione di cooperare che resti S.A.S servita, ma dall'altro canto sentendoci una vigorosa opposizione nella città di Vicenza, non so che pronostico poter fare dell'esito di questo negotio esagerano esser la più cospicua cosa che vi sia e l'unica delle opere di Paolo a non essere gusto ne conveniente il privarselo. Ho poi saputo che la città ha mandato positivamente il Collegio il suo Nunzio a far premurose istanze che non sia permessa l'alienazione del quadro, onde si scriverà questa sera a Vienna rimostrando una piena disposizione e altr'è tanto sentimento di non poter incontrare la satisfatione di S.A. per non amareggiare una città benemerita che tanto s'interessa in questo affare a me dispiace nell'anima che non possi il Padrone Ser.mo restar servito, e ben può credere che non ho mancato di far quanto potevo in ordine a miei doveri [...]»(Appendice doc. I, 82)⁵⁷.

La vicenda ebbe anche delle ripercussioni giudiziarie. Grazie ad alcuni documenti reperiti da Loredana Olivato presso l'Archivio di Stato di Venezia, gli Inquisitori di Stato, informati in precedenza della faccenda, convocarono «il padre Bonagiunta del monastero della Santa Madonna del Monte» per avere spiegazioni e il 17 febbraio 1682 fu spiccato contro di lui un ordine di arresto perché non si era presentato all'«obediienza». Il processo pare non si svolse, forse per la fuga dell'imputato⁵⁸. Il dipinto rimase dunque negli ambienti del monastero suscitando in seguito ancora l'ammirazione di Francesco Algarotti⁵⁹.

Con il passare degli anni Guasconi non si limitò soltanto a ubbidire agli ordini della corte o a far vedere agli esperti opere inviate da Firenze, ma prendendo sempre più dimestichezza e confidenza con le opere d'arte propose direttamente ai Medici l'acquisto nell'agosto del 1691 di due dipinti su tavola di Frans Mieris per la somma di cento doppie ciascuno:

«di altezza mezzo braccio, e la quarta parte de la quarta, larghezza mezzo braccio meno la quarta parte della quarta. Primo. Eremita in forma di Santo Francesco in attitudine orando nella grotta con adornamento [...]. Secondo. Rappresenta una cusina, una figlia con un galo di montagna in mano, un vaso d'otton alla fiamenga con diversi erbaghi e radice, un piter di fiori, un fiasco di vetro, un tepedo soto el dialon, sculture di pietra di putti in alto una gabbia, in lontananza tre figure»⁶⁰.

La corte declinava l'offerta rispondendo una settimana dopo che il Granduca non era propenso all'acquisto perché:

«la Galleria è ormai così piena di galanterie simili che alle occasioni si vorrebbe impiegare il denaro più tosto in opere grandi»⁶¹.

In effetti le gallerie fiorentine possedevano già numerosi quadretti di genere e tra i pittori del Nord Frans Mieris il vecchio era uno dei preferiti dai Medici⁶² insieme a Godfried Schalcken, artista al servizio dell'Elettore Palatino Wilhelm von der Pfalz, di cui Cosimo possederà un suo autoritratto (Uffizi, inv. 1890, n. 1878) e in seguito, Ferdinando gli commissionerà nel 1703 la *Musa Clio* o la *Fama* (Uffizi, inv. 1890, n. 1192)⁶³. Alla fine del 1691 la corte medicea si era rivolta al Guasconi inviandogli alcuni disegni al fine di far eseguire un dipinto per soddisfare la richiesta del nobile veneziano Francesco Barbarigo che voleva conoscere la disposizione della «signoria rappresentante la Repubblica fiorentina in occasioni di ricevere gli ambasciatori di Principi»⁶⁴.

All'azione di consulenza e informazione svolta per i Medici, Guasconi affiancò (e c'era da aspettarselo) anche un'intensa e personale pratica collezionistica, grazie anche alla continua frequentazione di Boschini e Della Vecchia. Alessandro ammalato da quindici giorni di «febbre maligna» detterà il suo testamento il 16 settembre 1699 nella propria abitazione sita a Venezia in contrà Marina. Egli disponeva una elemosina di mezzo scudo d'argento all'Opera di Santa Maria del Fiore come spettava a tutti i residenti fiorentini

fuori della patria, lasciava cento ducati a Francesca Rosalbi o Benzerini, sua convivente, cinquanta alla figlia Isabella e «*il residuo poi di tutto quello che tanto al presente ho*» ai nipoti Antonio e Carlo, figli del fratello Gioacchino, affinché «*liberamente ne habbero a disporre a sua voglia*» Nominerà commissari ed esecutori testamentari Tommaso Del Sera «*mio tanto amico*» e la signora Francesca⁶⁵. Morirà il 21 settembre 1699⁶⁶ e il giorno dopo venne stilato l'elenco dei beni mobili della sua casa veneziana, alla presenza di Tommaso Del Sera, secondo genito di Paolo⁶⁷, beni che contavano un elevato numero di dipinti aggiranti, tra piccoli e grandi, intorno a centosettantadue pezzi (Appendice doc. I, 83). La maggior parte dei quadri elencati, senza le indicazioni delle misure o degli autori, annoverava opere a carattere devozionale (Madonne con il bambino anche antiche) santi e sante, temi sacri e religiosi tratti dalla Bibbia (Storie di Elia, Adamo ed Eva, Mosè, David, Caino e Abele) o dal Testamento, soggetti profani (Vulcano e Ciclopi, puttini, Venere e amorini), un elevatissimo numero di ritratti di donne, vescovi, cardinali, Dogi, orientali, nobili, soldati armati, cavalieri e senatori veneziani alcuni «*vestiti all'anticha*», e «*Un detto Ritratto del defonto*», paesaggi, due «*borasca di mare*», ma nessuna natura morta⁶⁸.

La collezione rientrava nei parametri *standard* del collezionismo di media levatura (anche se non dovettero mancare pezzi pregiati) che tradisce una certa predilezione collezionistica essendo una stanza dell'abitazione destinata al «Cameron, o sia Galleria» dove si erano concentrate le opere di maggior pregio che l'inventario tuttavia non rivela. Gli unici riferimenti agli autori riguardano «*sei detti istoriati di due braccia si dice maniera del Cariani tutti compagni senza soaza*», «*N.ro Signor rimostrato al popolo da Pilato con molte figure con soaza dorata a scachi maniera del Bassan*», «*Un detto l'Arca di Noè con molti animali maniera del Bassan con soaze intagliate dorate di 3 braccia e doi in circa di longhezza*» che potrebbe essere identificato con l'opera appartenuta a Giovanni Battista Vacchini ⁶⁹ e infine «*Un quadro con la B.V. il Bambin e S.Gio. soaze nere maniera di Tizian*».

Una parte importante dell'inventario è anche costituita dalla «*Nota di crediti e debiti di ragione et spettante all'eredità del Sig.r Alessandro Guasconi*» che accompagnava spesso le stesure *post-mortem* del defunto e dal quale si apprende che Guasconi era creditore di 524 scudi per la «porzione d'utile» «*lasciata dal sig.r Alessandro da Verrazzano alla Ternaria vecchia dell'olio disse per la quarta parte del partito dell'olio nel quale ebbe interesse*», che conferma come gli affari della Guasconi & Verrazzano si estendessero anche al commercio di altri generi di derrate, mentre il mercante fiorentino era in debito verso i nipoti Antonio e Carlo e con Francesco Guasconi «di Mosco» per una somma di quattromila scudi.

In un secondo inventario reperito sempre presso l'Archivio di Stato di Venezia (Appendice doc. I, 84)⁷⁰, siamo a conoscenza che dopo la morte del Guasconi, i suoi dipinti furono posti in vendita in un incanto separato dalla mobilia e dalle suppellettili di casa e divisi in circa novanta lotti, ma in un numero inferiore a quello dichiarato nell'inventario redatto appena quattro anni prima. Il 31 marzo 1703 veniva specificato che:

«Doppo molti pubblici incanti fatti nelli mesi di dicembre, gennaio, febbraio passato et marzo cadente, quali sono [...] stati venduti sopra il Pubblico incanto liberi, e franchi à diversi compratori di quadri»

Il ricavato della vendita si aggirò intorno alle 3675 lire e in certi casi le non basse stime dei periti (di cui non sono noti i nomi, anche se non è da escludere che tra essi vi fosse Tommaso Del Sera, già presente alla stesura dell'inventario del 1699) confermano che alcuni quadri dovevano aver avuto un certo valore come per *l'Arca di Noè* riferita alla maniera dei Bassano nell'inventario del 1699 venduta per 155 lire, un *Cristo all'orto* per ben L. 266.12 o la *Deposizione di Cristo*, specificata essere «copia viene da Paulo» alienata per 60 lire. Il 29 maggio 1703 settantaquattro dipinti rimasti invenduti nelle aste precedenti furono comprati in blocco dal pittore Giovanni Scalabrin per una somma complessiva di 817 lire circa (Appendice doc. I, 85).

¹ Per le notizie genealogiche sulla famiglia Guasconi, le loro date di nascita e di morte, cfr. ASFi, *Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza*, XIV/9 e XIV/10; BNCFi, *mss. Passerini*, 188, ins. 44; *Zibaldone*, Magl. cl.XXVI, cod. 222: *Spogli di Cosimo Della Rena*, cc. 51-53, cc. 225-232, cc. 185-190; *ibid.*, *Poligrafo Gargani*, 1027-1033; Mecatti 1754, p. 61, p. 183; Villani 2008, p. 77, nota 134.

² L' 11 maggio 1683 nella sua abitazione fiorentina situata via della Forca nel quartiere di San Lorenzo egli dettava il suo testamento lasciando tutti i suoi beni ai fratelli. La notizia della morte del Guasconi avvenuta a Smirne il 20 settembre 1683 fu comunicata al Granduca Cosimo III da Giacomo van Dam console della Nazione fiamminga, cfr. ASFi, *Notarile moderno. Testamenti segreti pubblicati 1571-1888*, 7, ins. 1.

³ Sulla attività commerciale in Europa dei Guasconi e in particolare di Francesco in Moscovia, cfr. Di Salvo 1998; Villani 2008, pp. 50 sgg.; Androsov 2009, p. 82. «Francesco Guasconi da Mosca era solito andare alla fiera di Arcangelo per vendere le merci che il fratello Giovacchino inviava lì dall'Olanda. Provvedeva poi a procurare il trasporto via Amburgo o Amsterdam delle merci russe per i suoi clienti, spesso italiani» (Di Salvo 1998, p. 88).

⁴ Il 16 gennaio 1693, nella sua abitazione di Amsterdam, Giovacchino dettava il testamento davanti al notaio Francesco Tixerandet. Aveva come moglie Maria Hoshouwer e nominava suoi eredi universali i figli Antonio e Carlo in tenera età stabilendo come tutori Jacinto Del Vigna e Melchior van Susteren poi sostituiti da Gherard Bloch e Gottard Drauwels, cfr. ASFi, *Notarile moderno. Testamento forestieri*, 19, n. 110.

⁵ Cfr. Morena 2004. Per il libro sulla Cina di Kircher, Barocchi-Bertelà 2011, I, pp. 61-62 nota 128.

⁶ Cfr. Mazzei 1977, p. 81, pp. 90-92. Una lettera di Giovacchino Guasconi da Amsterdam al Gran Principe Ferdinando de' Medici, 8 giugno 1685 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5874, c. 272) avvisava che i signori Ansaldi e Milanese di Livorno gli avevano ordinato di comprare per il servizio della corte «20 mazzi di vainiglie della miglior qualità».

⁷ Prinz 1971, pp. 130-132; Chiarini 1989; Langedijk 1992; Rolfi 1994; Barocchi-Gaetà Bertelà 2011, I, pp. 224-236.

⁸ sulla figura di Peter Blaeu sul ruolo di mediatore culturale e artistico tra la Repubblica olandese e la Toscana, cfr. van Veen 1993, mentre per rapporti collezionistici intercorsi tra Cosimo III e Francesco Feroni cfr. Caneva 1998; Cools 2006.

⁹ Cfr. anche Hoogewerff 1919, p. 251, p. 257; Goldberg 1983, p. 194. Guasconi comprò per Cosimo anche libri, fra l'altro quelli provenienti dalla biblioteca di Daniel Heinsius (Prinz 1971, p. 132).

¹⁰ Cfr. Bacci 1968; 1968a.

¹¹ Goldberg 1983, p. 194, pp. 362-363, note 55-56; Rolfi 1994, pp. 57-58; Barocchi-Gaetà Bertelà 2011, I, pp. 233-235. Il pieno coinvolgimento dei fiorentini nel reperimento di dipinti olandesi per Cosimo è altresì attestato da un resoconto delle collezioni antiquarie e artistiche olandesi inserito nel ms. Osborn fb. 85 cc. 308-309 della Beinecke Rare Book and Manuscript Library dell'Università di Yale, proveniente dal fondo fiorentino Magalotti risalente al soggiorno del Granduca in Olanda, il cui estensore oltre a Lorenzo Magalotti e Paolo Falconieri che furono accompagnatori di Cosimo nel suo secondo viaggio nei Paesi Bassi, potrebbe anche essere stato lo stesso Giovacchino (cfr. Villani 2007, p. 389).

¹² Sulla figura di Bernardo Gascoigne, cfr. Crinò 1957, pp. 128-131, pp. 180-186, pp. 264-272, pp. 281-285 e *passim*; Villani 2003b con ampia bibliografia.

¹³ Villani 2003, p. 62. Di fronte al progetto granducale di costituire a Londra una casa commerciale fiorentina dedita al traffico delle sete toscane con a capo il mercante Andrea Del Rosso e poi successivamente il padre e lo zio di quest'ultimo, Antonio e Giovanni Battista, il Guasconi propendeva invece alla candidatura di Francesco Brunetti, fratello del noto giansenista fiorentino, Cosimo (*ibid.* p. 60).

¹⁴ Cfr. Crinò 1968, p. 177 e *passim*; *Eadem* 1971, s.n.p.; Barocchi-Gaetà Bertelà 2011, I, pp. 66-70. Sulla visita di Cosimo III in Irlanda e Inghilterra, cfr. ancora Crinò 1972; Villani 2004. Sull'attività del Lely per la corte medicea, Crinò-Millar 1958.

¹⁵ Cfr. ASFi, *Mediceo del Principato*, 4240, cc. cc. 15-36 per gli anni 1667-1670, lettere del Guasconi da Londra alla corte medicea nelle quali si informa sulle trattative di acquisto di piccoli ritratti eseguiti da Samuel Cooper, Peter Lely, Gibson (in particolare, c. 17).

¹⁶ Mazzei 1991, pp. 161-162. Come ricorda la Mazzei (p. 162) questo genere di chincaglieria, prodotta essenzialmente a Venezia di cui commerciava anche Paolo del Sera come riferisce il Boschini, «entrava allora in qualche misura nel grande commercio internazionale. Non solo aveva un buon mercato in Levante, ma di continuo ne erano inviate casse sulle coste occidentali dell'Africa quale merce di scambio fra le altre per acquistare dai sovrani indigeni schiavi destinati al Nuovo mondo».

¹⁷ Sulle informative del Guasconi sui fatti inglesi, cfr. la lettera di Thomas Jenkins del 14 marzo 1676 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 91); ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 433, c. 23 in data 22 agosto 1684: «A spese diverse L. cento dieci pagati al Sig.r Bernardino Guasconi per tanti vittì a S.A»; *Id.* c. 23v. in data 28 agosto 1684: «A spese diverse L. venticinque pagati al Sig.r Colonnello Guasconi per tanti vittì a S.A»; *id.*, 434, c. 54 in data 8 maggio 1688: «L. 371 pagati al Sig.r Gio.Batt.a Buonenuove curatore dell'eredità del quondam sig.re Bernardino Guasconi sono per la pigione di sei mesi finiti a tutto aprile primo passati della casa che S.A tiene appresso in via delle Caldaie et è per sei mesi decorsi di tutto aprile». E' noto che a carico del Granduca vi erano anche le abitazioni cittadine per i sudditi che non alloggiavano a Pitti e per le quali venivano pagate le pigioni (cfr. Fantoni 1994, p. 100).

¹⁸ Alfonsi 2002, p. 272, nota 24: ASFi, *Mediceo del Principato*, 1573, c. 786 lettera di Matteo del Teglia a Apollonio Bassetti, 12 settembre 1671.

¹⁹ Il testamento di Bernardo Guasconi, è in ASFi, *Notarile moderno. Testamenti segreti pubblicati 1571-1888*, 7, ins. 11; cfr. anche id. *Notarile moderno. Protocolli*, 19262, cc. 80-83 notaio Piero Pampaloni; BNCFi, *Poligrafo Gargani*, 1029, fol. 21, fol. 243, 244, 246.

²⁰ ASFi, *Mediceo del Principato*, 3953, c.n.n.

²¹ BNCFi, *Poligrafo Gargani*, 1033, fol. 175 di cui si fa cenno all'aggiustamento della lite fra Ottavio e il colonnello Bernardino per il «feudo dell'arcivescovado». Altri membri della famiglia Guasconi, cugini di secondo grado di parentela con i nomi noti furono Niccolò Guasconi, senatore, accademico del Disegno di Firenze nel 1670, il figlio di questi Giovacchino cavaliere accademico, eletto nel 1694 e immatricolato nello stesso anno, pagando le tasse dal 1694 al 1703, squittinato nel 1697 e infine Antonio, immatricolato all'Accademia nel 1711, console nel 1732, conservatore nel 1733, risulta deceduto il 5 febbraio 1748 (Zangheri 2000, pp. 166-167).

²² *ibid*, fol. 197. In data 20 novembre 1660, notaio Giuseppe Lapi.

²³ *ibid*, fol. 199: «*Sig.r Niccolò Guasconi possessore d'una numerosa Galleria acquistata in gran parte da Giov. Battista Vacchini detto Prete buio. Archivio Guasconi*»; id. 2082, fol. 41: «*Questi quadri tutti furono comprati dalla B.M. del Sig.r Niccolò Guasconi da un tal Gio. Battista Vacchini detto per soprannome Prete Buio ben cognito pei quadri rappezzati perchè il medesimo Vacchini comprava le teste e poi accrescendosi la tela faceva far paesi et altro da altre mani. Archivio Guasconi di Firenze*».

²⁴ ASFi, *Notarile moderno. Protocolli*, 22750, cc. 80-82v. notaio Giovanni Antonio Pecorini. Vincenzo lasciava inoltre ai due fratelli dieci scudi per ciascuno, una casa ed altri beni a don Pedro de Recarde per «*la ricompensa alla fedeltà e fatiche*» nel periodo in cui era stato a suo servizio alla corte di Madrid e desiderava essere sepolto nella chiesa di Santa Maria Novella nel «*sepolcro de suoi maggiori*». Nominava infine eredi universali i nipoti Antonio e Carlo figli del fratello Giovacchino, ormai scomparso.

²⁵ BNCFi, *Poligrafo Gargani*, 2082, fol. 42., di cui si da notizia sempre ricavata dall'archivio Guasconi di una lettera dai contenuti oscuri di Niccolò Veraci del 24 luglio 1677 nella quale si invita Niccolò Albizi a dare L. 70 al Vacchini o in alternativa di pregare Giovacchino Guasconi che lo facesse a suo nome.

²⁶ Sul dipinto che nel 1677 attirò l'interesse di Antonio Saurer agente del marchese del Carpio, cfr. Checa 2004; Lemoine 2007, p.195, 201; S. Mason in Borean-Mason 2007, p.19; De Frutos 2011, p.155 sgg. Sugli aspetti stilistici e cronologici, cfr. Pallucchini-Rossi 1982, I, pp. 173-174, n. 200.

²⁷ Bocchi-Cinelli 1677, p.183-184.

²⁸ BNCFi, *Poligrafo Gargani*, 1030, fol. 191: «*Sig.r Giovacchino Guasconi vende il palazzo degli Spini ai SS.ri da Bagnano per scudi 10.401 rogato da messere Girolamo Tozzetti li 16 ottobre 1680*».

²⁹ Mazzei 1983, p. 46.

³⁰ ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 434, c. 105 in data 8 gennaio 1689.

³¹ Nel testamento di Alessandro Da Verrazzano redatto il 5 maggio 1703 egli dichiarava di aver costituito «*negozio e compagnia che cammina sotto il suo nome*». Ebbe rapporti tesi e burrascosi con Tommaso Del Sera con il quale aveva in quel momento una causa in corso essendo stato da lui calunniato (ASVe, *Notarile. Testamenti*, 166, n. 22, notaio Cristofilo Brombilla).

³² ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 368, in data 24 maggio 1681.

³³ De Fuccia 2007, p. 127.

³⁴ ASFi, *Depositaria generale. Parte antica*, 433, c. 37v in data 30 dicembre 1684: «*A spese diverse lire due mila ottocento venti otto pagati alla banca de S.ri Torrigiani per i sig.ri Guasconi e Verrazzani di Venezia sono tutte braccia trentasei di trina di panno e cinque cappelli di castoro*»; id. c. 43, 10 febbraio 1685: «*L. 1185 pagati a sig.ri Torrigiani per di banco per i sig.ri Guasconi e Verrazzani di Venezia per volsuta di fiorini b. 13 di arg.o sono per resto di orioli e fronte d'argento a la venuta di S.A. mandatagli da Gio. Filippo Sengher*» (id. 433, c. 59, in data 29 luglio 1685: «*L. 660 soldi 10 pagati alla banca de Sig.ri Torrigiani per i sig.ri Guasconi e Verrazzani di Venezia che sono per gioie false*» (id. 433, c. 62 in data 11 agosto 1685 scudi otto per i «*talchi*», c. 93 per lastre di vetro, 2 marzo 1686, id. c. 106, 27 giugno 1686). Nel 1689 Guasconi e Verrazzani avevano anticipato 6200 lire per aver comprato forniture «*dai sig.ri Mario Del Chiaro e compagni setaioli in Venezia*» ASFi, *Depositaria generale. Parte antica*, 434, c. 114 in data 19 febbraio 1689. Al banco dei Torregiani verranno stanziati «*duecentotre scudi al sig.r Carlo Antonio Zanardi musico tanti spesi per S.A. in Venezia*» (id., 433, c. 35v. in data 5 dicembre 1684).

³⁵ Cfr. rispettivamente ASFi, *Depositaria generale. Parte antica*, 835, c. 40 in data 18 gennaio 1687 e *Id.*, 715, c. 214 in data 26 aprile 1687.

³⁶ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1573, c. 525 in data 24 luglio 1674 nella quale avvisa l'invio di una partita di vitigni acquistati nelle isole per il Granduca. Egli commerciava anche in vini, specie il moscato e la malvasia (id. id, 1580, c. 461 (in data 27 marzo 1694) per la mostra di lapislazzuli da parte del mercante Martino Martinelli; c. 476 (24 aprile 1694) per le casse di vini destinate al «*cardinale Delfino*».

³⁷ ASFi, *Miscellanea medicea*, 368, parte II, c. 884 alle date 18 marzo, 25 marzo, 1 aprile, 22 aprile, 20 maggio, 1 giugno 1681.

³⁸ Lettera di Apollonio Bassetti ad Alessandro Guasconi da Firenze in data 24 marzo 1694: «*se costì si fabbricassero calzeroni e calzetti di tal sorte di pelle da tener caldo assai e che fussero di buon taglio, onde non impedissero l'agilità alla gamba, né la rendessero goffa, e difforme, ella mi farà gran piacere a provedermeli per l'inverno futuro, poiché patisco molto di freddo nell'estremità*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1579, c. 462).

³⁹ In una lettera a Cosimo III Guasconi definiva il patriarca di Venezia «*mio gran Signore e padrone*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1581, c. 175). Sui ragguagli della politica del senato cfr. ad esempio *ibid.* c. 166 e la corposa corrispondenza in ASFi. Nel 1697 il Granduca chiedeva al fiorentino di ringraziare a nome suo il Senato «*per le dimostrazioni di real magnificenza*» tributate a suo figlio, Gian Gastone, durante la sua visita a Verona (id. c. 53).

⁴⁰ Sul viaggio del Balatri a Mosca, cfr. Villani 2008, pp. 55-56, pp. 87-88, nota 182, con la documentazione relativa.

⁴¹ Sulla corrispondenza tra Guasconi, Del Teglia e la corte fiorentina nella guerra in Morea, cfr. Paton 1934.

⁴² Per il primo cfr. BNCFi, *Poligrafo Gargani*, 1029, fol. 31, in data 14 gennaio 1678; per il secondo, cfr. Fileti Mazza 1996, p. 368.

⁴³ Procacci 1965, p. 96, lettera XX (XVI), cfr. anche lettera XXI (XVII). Il dipinto è da riconoscere nel *Ritratto di Francesco Bassano* oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 1831, olio su tela, cm. 61x49, cfr. *Uffizi* 1979, p. 799, A63).

⁴⁴ *Ibid.* p. 103, lettera XXXIV (XXIX).

⁴⁵ Sul dipinto, cfr. Fileti Mazza 1987, I, pp. 316-318; Mazzucco 2009, pp. 462-468.

⁴⁶ Lettera di Filippo Balducci per conto del cardinal Leopoldo al Boschini in data 18 febbraio 1675 (ASFi, *Carteggio d'Artisti*, XVIII, 2, c. 378), in Procacci 1965, p. 92, n. IX (XLII); Barocchi 1975, p. 305, n. XCV; Fileti Mazza 1987, I, p. 84; le risposte dell'informatore veneziano nei mesi seguenti (ASFi, *Carteggio d'Artisti*, XVIII, 2, c. 416) in Procacci 1965, pp. 97-98, n. XXIV (XLVII); Barocchi 1975, pp. 305-307, n. XCV; ASFi, *Carteggio d'Artisti*, XVIII, 2, c. 383, 404 in Procacci 1965, pp. 94-95, nn. XIV (XII), XV (XXXIII); Barocchi 1975, pp. 313-315, n. XCIX; Fileti Mazza 1987, I, p. 84, p. 187, p. 340.

⁴⁷ Ferretti 2009, p. 209.

⁴⁸ Per le due lettere nelle quali si narra la vicenda, cfr. Procacci 1965, pp. 107-108, lettera XLIII (XXXIX); XLIV (XL). L'episodio è riassunto da Muraro 1965, p. 71.

⁴⁹ Cfr. Procacci 1965, p. 95, lettera XVI (XLIII). Già in una missiva del Fontana al Santasofia i quadri del collezionista veneziano avevano attirato l'interesse del «*sig.r Co. di Avaux, ambasciatore di Francia*», che per la *Cleopatra* del Reni, della *Poesia* del Guercino e del *Ritratto* di Raffaello era disposto a sborsare duecento doppie, cfr. Procacci 1965, p. 97, lettera XXIII (XXI).

⁵⁰ Lettere del 13 luglio e 19 ottobre 1675, in Procacci 1965, p. 105, n. XXXIX (XXXV); p. 110, n. XLIXa. Leopoldo «*gli fece dare un regaletto di 300 di questi ducati in una collana d'oro*» (lettera di Matteo Del Teglia ad Apollonio Bassetti, in data 8 febbraio 1681, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cit. da Muraro 1965, p. 69, nota 3), dono che il veneziano, come ricorderà nella lettera citata di ringraziamento al prelado fiorentino «*si conserverà nella mia casa ad eterna memoria de miei figlioli e dissidenti, humili servitori per anco dell'A.V. Ser.ma*» (cfr. anche Muraro 1964, p. 69).

⁵¹ Lettera del 19 settembre 1675, in Procacci 1965, p. 108, n. XLVI (XLV).

⁵² ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 33-34, in data 6 dicembre 1681, pubblicato da Gualandi 1856, III, pp. 128-130, n. 362; Alfonsi 2002, pp. 295-296, n. 7 e qui Appendice doc. I, 78. Sul dipinto Hadeln (von) 1978, p. 209, n. 366; Pignatti 1976, I, p. 135, n. 175; Pignatti-Pedrocco 1995, I, pp. 287-288, n. 193.

⁵³ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 158v., lettera di Alessandro Guasconi ad Apollonio Bassetti in data 20 dicembre 1681 (Appendice doc. I, 79).

⁵⁴ *Id.* c. 171, in data 27 dicembre 1681.

⁵⁵ *Id.* cc. 172-173, cc. 175-176, cc. 178-180.

⁵⁶ Pomian 1989, p. 249.

⁵⁷ *Ibid.* c. 181-181v. Cfr. anche Alfonsi 2002, p. 277, nota 43. Molti dovevano essere in quel momento i collezionisti che avono messo gli occhi su questo imponente telero. Forse va riferita a quest' opera la citazione del dipinto di cui proprio nel 1681 Quintiliano Rezzonico informava Livio Odelscalchi a Roma: «*Se vostra eccellenza vedesse la Cena di Paolo che sta nel refettorio de' padri benedettini direbbe esser il miracolo del Mondo et a paragone di quella tutti li quadri che potuto e saputo vedere nelle gallerie di Roma e Firenze e altre private cedono come il vetro al diamante*» (Pizzo 2002, p. 135, doc. 47, in data 14 giugno 1681).

⁵⁸ Olivato 1974, p. 48. Il mancato rinvenimento degli atti del processo ha indotto la studiosa a riferire «che non ci è dato di sapere quale fosse la tela in questione».

⁵⁹ F. Algarotti, *Saggio sopra L' Accademia di Francia che è in Roma [1763]* in Da Pozzo 1963, p. 13: «*[Veronese] nel refettorio de' frati della Madonna del Monte di Vicenza, dove è forse la più bella cena di quante ne ha saputo bandire*».

⁶⁰ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1579, c. 407, in data 11 agosto 1691.

⁶¹ *id.*, c. 412, in data 19 agosto 1691.

⁶² Durante i viaggi nei Paesi Bassi nel 1667 e nel 1669 Cosimo III aveva infatti acquistato ben otto suoi dipinti e tre autoritratti, cfr. Chiarini 1989, nn. 46, 152-159; S. Casciu 2006, pp. 203-205, nn. 53-55.

⁶³ Sul pittore e sui suoi rapporti con i Medici, cfr. van Veen 1987; Epe 1990, pp. 108-111; P. Squellati Brizio in Casciu 2006, pp. 216-218, nn. 66-68; Baumstark 2009; *Galerie Electorale* 2009.

⁶⁴ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1579, c. 595 in data 1 dicembre. La lettera prosegue: «*e vi vedrà a parte il disegno pur anche delli abiti, delle sedie e delle berrette con che il pittore potrà sodisfarsi nel componimento dell'istoria e quai fussero i Magistrati che formavano in quel consesso il corpo della Repubblica lo dice lo scritto a tergo in uno di questi fogli*». L'8 dicembre il Guasconi riceveva i disegni, ma di cui non viene specificato l'autore (*id.*, c. 610). In un'altra missiva del Bassetti si specifica che la famiglia Barbarigo aveva richiesto copia dell'atto di cavalierato dell' Ordine di Santo Stefano evidentemente con l'intento di far eseguire una «istoria» riguardante le gesta della famiglia (*Id.*, 1580, c. 244).

⁶⁵ ASVe, *Notarile, Testamenti*, 166, ins. 19; 169, III, cc. 64-67 [n. 267] notaio Cristofilo Brombilla.

⁶⁶ *ibid.*

⁶⁷ Avviato alla carriera ecclesiastica (Prinz 1990, p. 292) Paolo Del Sera chiarirà al Granduca Cosimo III in una lettera del 12 settembre 1671 che, non essendo Tommaso Basilio portato alla vocazione, avrebbe continuato i commerci della famiglia insieme al primo genito Ferdinando Cosimo (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1573, cc. 244-245, cit. in Alfonsi 2002, p. 270, nota 14). Nel testamento di Paolo redatto il 21 settembre 1672 egli lasciava a Tommaso in minore età «*tutto quello che in me è pervenuto, e per venir potrà in*

qualsivoglia modo di ragion mia di mia heredità paterna» (ASVe, *Notarile, Testamenti*, 167, n. 299). La sua presenza nella redazione dell'inventario Guasconi testimonia come Tommaso avesse proseguito le orme del padre anche per quanto riguarda il commercio dei dipinti insieme al fratello Ferdinando Cosimo impegnato nel 1681 nel tentativo di vendere al Granduca il *Ratto d'Europa* della bottega del Veronese, appartenuto a Paolo e un presunto *Autoritratto* ascritto al Tintoretto (cfr. Alfonsi 2002, pp. 286-287). Cosimo era nato nel 1649, mentre Tommaso Basilio verrà alla luce dopo il 1655 (cfr. Santin 2003-2004, pp. 10-11). Alla Galleria degli Uffizi si conserva il ritratto di *Isabella Del Sera* (inv. 1890, n. 2782) prima figlia di Paolo, eseguito nel 1671 da Sebastiano Bombelli preceduto da quello di *Ferdinando Cosimo Del Sera* (inv. 2774), inviati da Paolo a Firenze a quella data (cfr. Fileti Mazza 1987, I, p. 48, p. 138; Santin 2003-2004, p. 16, nota 43; Alfonsi 2002, p. 289, nota 92; R. Orsi Landini in Caneva 2002, pp.100-102, n. 30).

⁶⁸ASVe, *Giudici di Petizion. Inventari*, 397/62, ins. 16, c.n.n.

⁶⁹ Come già riferito molti quadri appartenuti a Giovanni Battista Vacchini nel 1681 si trovano nella casa di Alessandro Guasconi. Tra questi compariva anche «*uno del famoso Bassano di grandezza di tre in quattro braccia, e alto a proporzione figurante l'Arca di Noè*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 590; Appendice doc. I, 19) dipinto che per il soggetto e le dimensioni potrebbe essere identificato con questo.

⁷⁰ASVe, *Consoli dei Mercanti, Acquisti e vendite*, 54 [anni 1661-1704], c.n.n. in data 31 marzo 1703. Il documento è citato da Cecchini 2000, pp. 199-200.

III. Pittori veneziani e fiorentini al servizio del Gran Principe Ferdinando de' Medici

Pittori

Niccolò Cassana

a) *L'attività pittorica fiorentina*

Matteo Del Teglia doveva aver conosciuto Niccolò Cassana poco prima dell'ottobre 1683 se a quella data egli scriveva ad Apollonio Bassetti, segretario di Cosimo:

«[...] Vorrei quietare un ambizioso Pittore che non si quietà con le mie ragioni pur buone, ma crede che siano di senza per non farli scusa. La sua malinconia s'estende a far passare il suo ritratto proprio fatto da sè stesso a codesta Tribuna Serenissima perché vi è quello del Cavalier Liberi, e del Bombelli. Due righe di Vostra Ill.ma lo quieteranno meglio non havendosi costì nessuna notizia del suo nome qual'è Niccolò Cassana Pittore fra moderni assai buono, ma giovane di più fumo che fama [...]» (Appendice doc. I, 42)¹.

Si tratta della prima attestazione documentaria del contatto tra il pittore e i Medici, in cui Del Teglia informava la corte dell'esistenza di questo giovane e ambizioso artista, ma verso il quale già dal loro primo incontro, pur riconoscendone le doti, mostrò di avere una sorta di antipatia, definendolo «*pittore più di fumo che fama*». In una successiva missiva del 8



102. Niccolò Cassana, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi

gennaio 1684, il ministro di posta si scusava dell'ardire avuto da Cassana, il quale senza alcuna esplicita richiesta aveva inviato alla corte di sua spontanea iniziativa il proprio autoritratto e attendeva risposta da Firenze «*poiché se bene non ha egli alcuna pretensione devo almeno io farli costare d'haverlo servito*» (Appendice doc. I, 36, 48). Non sappiamo i motivi che spinsero Niccolò a compiere un gesto così inconsueto, che fu in ogni caso apprezzato dalla corte dal momento in cui l'opera fu incamerata nelle collezioni granducali, trovandosi oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 9612; **Fig. 102**)², ma è assai probabile che l'*Autoritratto* fosse stato donato dal pittore con l'intento di attirare su di sè l'attenzione della corte, facendosi dunque apprezzare per le sue doti e capacità pittoriche, in

un momento in cui a partire dal 1681 Cosimo III aveva ripreso a collezionare la serie degli autoritratti di artisti viventi e morti inaugurata qualche decennio prima dallo zio, il cardinale Leopoldo, mentre in quello stesso anno era scomparso Joost Suttermans, artista che era stato il ritrattista ufficiale della famiglia Medici e i loro accoliti per più di

cinquant'anni, aspetto che ha fatto pensare che con questo gesto lo scaltro e pretenzioso pittore volesse candidarsi tra i numerosi pretendenti come Pier Dandini e Antonio Franchi quale degno sostituto dell'illustre collega³. Sono questi i primi segnali di una spregiudicatezza che accompagnerà il corso dell'intera carriera del pittore. Non sappiamo neppure come egli fosse riuscito a unirsi a quella vasta pletora di personaggi comprendenti artisti, collezionisti, sensali, stimatori, mercanti d'arte con cui Del Teglia aveva continue relazioni. Certo è che Niccolò, a partire da questo episodio, si inserirà presto nell'*entourage* mediceo, facendosi conoscere non solo come eccelso pittore ma anche come abile conoscitore e perito.

Niccolò, detto anche «Nicoletto» (come veniva affettuosamente chiamato), nato con ogni probabilità a Venezia nel 1659⁴, apparteneva a una famiglia di pittori originari di un piccolo paese situato nell'entroterra ligure, di cui il padre, Giovanni Francesco, nato intorno al 1611 e dal quale Niccolò apprenderà i primi insegnamenti del mestiere, si era trasferito -stando alle fonti- a Venezia al seguito del suo maestro, Bernardo Strozzi⁵. Altri due suoi fratelli furono anch'essi pittori: il maggiore Giovanni Agostino, di appena un anno più vecchio (era nato nel 1658), definito «l'abate Cassana», perché sin da giovane vestiva l'abito da chierico, come ricorda il Soprani-Ratti, e che diverrà noto soprattutto come grande interprete di nature morte e di animali vivi⁶ e infine, il più piccolo Giovanni Battista, nato nel 1668⁷. Anche Giovanni Agostino sarà in rapporti con la famiglia Medici per la quale eseguirà alcuni dipinti di nature morte in parte oggi conservati al Museo della Natura Morta di Poggio a Caiano⁸ e avrà anch'egli contatti con gli artisti della corte medicea come attesta una sua lettera inviata al Gabbiani da Venezia il 14 settembre 1714 dopo la scomparsa del fratello, nella quale lo ringraziava dell'*«amore e patrocinio e protezione in quelle mie poche debolezze lasciate al sig. Franceschi, che quando saranno protette dalla sua persona, son sicuro avranno esito felice»* alludendo evidentemente a sua intermediazione per alcuni dipinti lasciati a Firenze, essendo il Franceschi, aiutante di camera di Cosimo III. Infine concludeva la sua missiva portando gli ossequiosi omaggi di Domenico Fontana, di Sebastiano Bombelli e di un certo Bombicci, forse da identificare nel pittore Niccolò Bambini⁹. Perfino nei confronti del più piccolo dei Cassana, Giovanni Battista, Ferdinando riservò una particolare protezione. Nel 1700 egli raccomanderà il pittore, definito *«fratello d'un eccellente Pittore, per il quale ho dell'affetto particolare»*, alla Duchessa di Mirandola perché intervenisse in suo favore in una causa civile che lo vedeva perfino in pericolo di vita¹⁰.

La predilezione per le opere di Niccolò e Giovanni Agostino da parte dei toscani non sarà un esclusivo affare della famiglia medicea, come dimostrano le opere eseguite a Venezia nel 1706 dai due fratelli per il mercante lucchese Stefano Conti, oggi non individuate¹¹. Una famiglia di pittori esperti i Cassana che spaziava da tutti i generi pittorici e in particolare specializzati nella ritrattistica, di cui tuttavia non sono noti esemplari certi, sia



103. Giovanni Francesco Cassana (?),
Ritratto di pittore, Modena, Musei Civici



104. Niccolò o Giovanni Agostino
Cassana (?) *Ritratto di donna*, Lucca,
Palazzo Mansi, Pinacoteca Nazionale

per Giovanni Francesco (**Fig. 103**)¹² sia per Giovanni Agostino (**Fig. 104**)¹³, se non qualche sporadico esemplare a loro attribuito.

Nello stesso anno in cui firmava il proprio autoritratto inviato a Firenze, Niccolò pagava la tassa d'iscrizione alla Fraglia o Collegio dei pittori veneziani, partecipando sin dall'inizio all'attività di questa istituzione nata l'anno precedente insieme al padre anche lui iscritto in quell'anno¹⁴. Come ha fatto notare Franca Zava Boccazzi, in quel frangente al padre e al figlio furono imposte tassazioni assai differenziate: lire 12.8 per Giovanni Francesco e 37.4 per Niccolò e poichè i tributi erano proporzionati alle rendite dei singoli pittori, risulta che Niccolò aveva raggiunto a quella data un buon livello professionale, superiore a quello del padre, tale da garantirgli una certa agiatezza e indipendenza economica¹⁵. Se Giovanni Francesco pagherà la «tansa» d'iscrizione al Collegio solo per il 1683, Niccolò continuerà a essere iscritto al «rolo» dei pittori per un periodo ininterrotto dal 1687 al 1703¹⁶. Se i tributi saranno diversi per gli anni 1684-85¹⁷, in ogni caso le somme elargite si adeguavano press'a poco al livello medio degli altri pittori iscritti al Collegio, decisamente inferiori però alle 74:8 lire sborsate da Antonio Zanchi nel 1684 (50 lire per il 1685 e 105:8 per il 1686), così per Carlo Loth (50 lire per il 1685; 105:8 per il 1686), Pietro Liberi (L.50 per il 1685; 124 lire per il 1686), Sebastiano Bombelli (50 lire per il 1685; 105:8 per il 1686), Federico Cervelli (L. 30 per il 1685; 80:12 per il 1686) o Andrea Celesti (L. 25 per il 1685, L.80:12 per il 1686). Tali pagamenti annuali erano anche assoggettati al tributo in misura proporzionale alla prosperità economica e alle positive

condizioni produttive della bottega in quel momento e il loro alto *standard* contributivo evidenzia come questi pittori ricoprissero in seno al Collegio un ruolo decisamente superiore ai loro colleghi, risultando tra gli artisti più agiati di Venezia. In quegli anni Federico Cervelli era cassiere del Collegio, mentre la carica di Priore sarà ricoperta dal Liberi nel biennio 1683-84, pochi anni prima della morte avvenuta nel 1687¹⁸.

E' assai probabile che Cassana avesse fatto parte di quei ventiquattro pittori che il 12 gennaio 1683 parteciparono alla riunione tenutasi in casa del Liberi che sanciva la separazione dei pittori dagli altri artigiani e «colonnelli» composti da «indoratori, cartoleri, targeri e depentori da chasse», esponenti «di triviali e minutissime arti» e durante la quale il Liberi fu nominato Priore, scegliendo come suoi consiglieri Antonio Zanchi e Carlo Loth, riunione nella quale furono eletti anche «tre conservatori delle leggi», «tre sindaci», tre «tansadori» e due «scoridori»¹⁹. In qualità di iscritto alla Fraglia, Cassana divenne presto uno dei membri più autorevoli del nuovo organismo. Prima che nel 1724 il Senato affidasse al Collegio la «custodia, governo e conservazione de pubblici quadri» del Palazzo Ducale²⁰, le autorità governative si erano rivolte nel 1684 ad alcuni pittori di spicco della Fraglia perché fornissero le loro valutazioni sull'operato di «restauro» condotto da Giovanni Battista Rossi sulle tele conservate nelle sale del Palazzo. Alla commissione di esperti e periti che dovevano giudicare tali interventi, parteciperà anche il venticinquenne Cassana, firmando una perizia insieme a quelle di Andrea Celesti, Antonio Zanchi e Johann Carl Loth. Pur assolvendo il Rossi, il sintetico giudizio espresso da Cassana, contrariamente da quello offerto dagli altri pittori fu dettato - come è stato rilevato- da una certa malignità avendo dichiarato come «*l'opera fatta sopra li detti quadri non ariva alla perfezione del autore*» e con una certa ironia aggiungeva «*che è ben vero che per il suo sapere à fatto quanto può*» evidenziando dunque un carattere altezzoso



105. Niccolò Cassana
Autoritratto, Firenze, Galleria degli Uffizi

che certamente non attrasse la simpatia dei colleghi²¹.

All'autoritratto del 1683

inviato alla corte medicea da Niccolò, farà seguito un secondo realizzato in età avanzata, oggi conservato agli Uffizi (inv. 1890, n. 1837; **Fig.105**), segnalato negli inventari medicei a partire dal 1704²². Le doti di abile ritrattista di Cassana furono immediatamente riconosciute e apprezzate prima a Venezia e poi a Firenze. In una data imprecisata Ferdinando acquisirà il *Ritratto di pittore*, poi riferito come l'effigie di Salvator Rosa (Galleria Palatina, inv. 1912, n. 188; **Fig.106**), opera che dovette riscuotere un certo successo in ambiente fiorentino, come dimostrano alcune copie (o repliche?) del soggetto, una delle quali agli Uffizi (inv. 1890, n. 1712), che reca misure assai ridotte



106. Niccolò Cassana, *Ritratto di pittore*, Firenze, Galleria degli Uffizi



107. Carlo Faucci, *Ritratto di Anton van Dyck*, da la *Raccolta dei Quadri... Gerini*, 1786, incisione

(cm. 69x56) rispetto a quelle ben maggiori (cm. 132x88c.) della tela, oggi dispersa, che si conservava fino al 1786 nella collezione Gerini incisa da Carlo Faucci su disegno di Tommaso Gherardini, come effigie di Anton van Dyck (Fig.107)²³. E' un'ipotesi che andrà verificata in futuro se Cassana abbia potuto realizzare la copia destinata al Medici posseduta dai Gerini (o viceversa), famiglia con la quale i Cassana ebbero rapporti di committenza, soprattutto con il marchese Carlo. Non è dato di sapere chi sia il pittore effigiato nell'esemplare medico e quello già Gerini, ma entrambi i personaggi mostrano una perfetta affinità fisionomica con il *Ritratto di gentiluomo* del Boijmans van Beuningen Museum di Rotterdam (Fig.108) tanto da far pensare che l'anonimo artista fosse stato lo stesso Cassana.

Se la produzione ritrattistica del pittore è stata indagata soprattutto in relazione ai suoi «ritratti di genere» che ritraggono gente comune, di casa o di quartiere, dal forte approccio popolare, opere realizzate attraverso una semplificazione compositiva, per cui «le figure, prese a mezzo busto, sono campite su fondo scuro, senza elemento alcuno di allusione ambientale» (Fig. 109)²⁴, è altrettanto vero che Niccolò si dedicò con analogo impegno e intensità al «ritratto ufficiale», effigiando personaggi di rango e della nobiltà, i quali ricoprivano importanti cariche all'interno della Repubblica veneta, divenendo uno dei pittori preferiti dell'aristocrazia veneziana, insieme ad altri affermati artisti, primi fra tutti Sebastiano Bombelli «che da alcuni è stimato più di Voet» come riferiva Quintiliano Rezzonico in una lettera a Livio Odelscalchi il 4 ottobre 1681²⁵. L'operosità di Cassana in questo genere fu talmente elevata che secondo lo Zanetti che lo definì «eccellente ritrattista» si avvalse anche della collaborazione di Niccolò Bambini (Venezia 1651-1739), il quale avrebbe fornito in alcuni casi le invenzioni poi colorite da Cassana²⁶.



108. Niccolò Cassana, *Ritratto di gentiluomo*, Rotterdam, Boijmans van Beuningen Museum



109. Niccolò Cassana, *Ritratto di vecchia*, collezione privata

Queste notizie, che non hanno per il momento trovato conferma dal rinvenimento di alcun esemplare²⁷, traevano alimento grazie alle accuse rivolte dal pittore Agostino Lama al Cassana che in una nota querela giudiziaria iniziata nel 1703 e che si protrasse per alcuni anni - e di cui diremo-, aveva accusato il pittore di plagio «dicendo che egli non faceva i panneggiamenti dei ritratti e le altre figure dei quadri». Al di là se fossero state veritiere o meno tali accuse (che in ogni caso meglio si adattano alla produzione dei ritratti cosiddetti di «genere») e alle quali Cassana rispose querelando il Lama, lo Zanetti non pare stimasse molto il pittore, poiché le sue parole sembrano essere state dettate con l'intento di sminuire le sue doti trattando la sua attività in maniera alquanto superficiale e sbrigativa²⁸.

La fama raggiunta da Niccolò come eccellente ritrattista di personaggi illustri oltrepassò i confini locali come dimostrano le numerose tele che il pittore eseguirà per il Gran Principe Ferdinando e per l'intera corte medicea, nonché per i principi e teste coronate europee. Nel 1708 il Re di Danimarca, Ferdinando IV di passaggio per Venezia, volle visitare il suo studio facendosi ritrarre da lui e a seguito di questo incontro è probabile che risalga l'esecuzione del *Ritratto di Iver Rosenkrantz* (Frederiksborg Castle, Museum of National History), personaggio che dopo essere stato ambasciatore in Inghilterra accompagnò Federico in visita nella città lagunare²⁹. Ritratti del pittore furono posseduti anche da personaggi di secondo ordine come Niccolò Passalacqua³⁰ e la produzione di questo genere sarà uno dei motivi principali della sua chiamata in Inghilterra al servizio della corte intorno al 1711³¹.

Di questa attività ritrattistica in cui sono effigiati membri della nobiltà, uomini politici e nobildonne veneziane ne sono testimonianza alcuni esemplari presenti nelle raccolte cittadine: i *Ritratti di tre notai* nell'Avogaria di Palazzo Ducale attribuitigli dall'Ivanoff e da Donzelli-Pilo³², il *Ritratto di Giovanni Battista Donà*, Bailo di Costantinopoli,



110. Niccolò Cassana, *Ritratto di Giovanni Battista Donà*, Venezia, Museo Correr



111-112. Niccolò Cassana, *Ritratti di Silvestro Valier e Elisabetta Querini*, Venezia, Fondazione Querini Stampalia

datato 1682 (Museo Correr; **Fig. 110**)³³, la coppia di tele con il *Doge Silvestro Valier* e la dogaressa *Elisabetta Querini in Valier* (Fondazione Querini Stampalia), databili intorno al 1694 (**Figg. 111-112**)³⁴, il *Ritratto di uomo* definito *Testa di carattere*, ma in realtà effigie di un personaggio sconosciuto nella

collezione Ferruccio Mestrovich a Ca' Rezzonico (**Fig. 113**) e le stampe di traduzione che riproducono i ritratti dipinti da Niccolò (e di cui si sono al momento perduti gli originali) eseguite da alcuni incisori veneti come il veronese Alessandro Dalla Via (1688-1729), Elisabetta o suor Isabella Piccini (Venezia 1644-1734), Antonio Luciani (che si firma discepolo di Cassana) per la maggior parte conservate nel fondo Molin della Biblioteca del Museo Correr e alla

Fondazione Querini Stampalia di Venezia³⁵. Tali stampe che ritraggono anche i procuratori di San Marco, si scalano, stando almeno alle date certe, tra il 1698 e il 1703, coincidente all'incirca con il periodo di massima intensità nel rapporto che il pittore avrà con Ferdinando de' Medici: *Gerolamo Querini* (1698), il Procuratore *Niccolò Sagredo* (1697; **Fig.114**)³⁶; *Lorenzo Superanzio* (1699), *Gerolamo da Canal* (1702), *Bartolomeo Grandenigo* (1703), *Alvise Contarini* (1703); *Francesco Loredan* (1703), *Carlo Ruzzini* (s.d.), *Gerolamo Giustiniani* (s.d.), *Padre Giovanni Battista Fabbri da Brescia* (s.d.), *Padre Ludovico da Bergamo* (s.d.), *Giovanni Preti* (s.d.), il *Doppio ritratto di Elisabetta Maria*



113. Niccolò Cassana, *Ritratto di uomo*, Venezia, Ca' Rezzonico, collezione Ferruccio Mestrovich



114. Alessandro Dalla Via, *Ritratto di Niccolò Sagredo*, incisione da Niccolò Cassana

Trevisani e Giovanni Morosini (s.d).

A questa produzione si affiancherà una cospicua serie di disegni, conservati per la maggior parte al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, alcuni dei quali vanno anche intesi come schizzi preparatori per dipinti oggi non rintracciati³⁷. E' evidente che attraverso la realizzazione dei ritratti Cassana strinse molte relazioni con gli ambienti che contavano e se si pensa che la maggior parte degli effigiati erano anche i titolari di ricche e antiche quadre famigliari, come i Sagredo, i Donà o i Ruzzini, tale condizione gli permise non solo di conoscere la consistenza e l'entità di quelle raccolte come di altre, ma favorì, anche grazie al ruolo da lui ricoperto come membro del Collegio dei pittori, l'allargarsi di tutta una vasta rete di conoscenze, particolarmente nella cerchia dei collezionisti, dei mercanti e dei sensali che torneranno utili al momento del reperimento di opere richieste con desiderio quasi onnivoro da parte del Gran principe Ferdinando per arricchire la sua già famosa quadreria.

Quando Cassana strinse amicizia con il Gran Principe Ferdinando, il quale riuscirà ad avere almeno diciannove opere del pittore, era già forte di un ruolo invidiabile che lo faceva un personaggio di spicco nell'ambiente veneziano, pronto a sfruttare le opportunità autoreferenziali, ponendosi come promotore di sé stesso e della sua arte attraverso la riproduzione in stampa dei ritratti da lui eseguiti, stampati e venduti con esplicito consenso dei personaggi effigiati. Il rapporto tra il pittore veneziano e il principe mediceo è noto soprattutto grazie al carteggio composto da centoventicinque lettere inviate da Ferdinando da Firenze al Cassana residente a Venezia in un arco di tempo che va dal gennaio 1698 al giugno 1709, pubblicato nel 1937 da Gino Fogolari e che è stato revisionato attraverso il carteggio originale conservato alla Biblioteca Marciana di Venezia e aggiornato con l'aggiunta di altre quattro lettere fino a quel momento inedite, che sono state rintracciate e pubblicate da Elisabeth Epe nel 1990, qui ripubblicate integralmente nell' Appendice II³⁸.

I modi confidenziali e amichevoli con i quali il principe mediceo si rivolge già nella prima lettera al suo consulente e procacciatore di opere d'arte in terra veneta a proposito di un possibile acquisto di un'opera attribuita a Tiziano, evidenziano come Niccolò fosse già divenuto un valido collaboratore e fidato intermediario nell'acquisto di dipinti, specie di autori italiani del Cinque e Seicento, che il principe mediceo ricercava in tutta Italia per soddisfare il suo irrefrenabile desiderio di arricchire la quadreria granducale e in particolare la propria collezione di «opere in piccolo» che egli stava allestendo nella villa di Poggio a Caiano e dove ancora alla metà del Settecento come riferisce il francese Charles-Nicolas Cochin (1758), gli autori delle opere: «*sont derriere les tableaux*»³⁹. La conoscenza e i rapporti di amicizia tra Cassana, Ferdinando e la corte medicea ebbero tuttavia inizio molto tempo prima della data di avvio della nota corrispondenza epistolare. Già introdotto alla corte fiorentina da Del Teglia, non è da escludere che l'incontro tra il



115. Niccolò Cassana, *Ritratto di soldato alemanno*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

pittore e il suo mecenate come sostenuto da Marco Chiarini ed Elisabeth Epe, fosse avvenuto a seguito del primo soggiorno di Ferdinando nella città lagunare nel periodo di carnevale del 1688, quando Cassana aveva 28 anni per poi consolidarsi negli anni seguenti come evidenzia lo scambio epistolare di Del Teglia con Pier Antonio Gerini (Appendice doc. I, 73-79⁴⁰). Non è dato di sapere se fu proprio in questa prima trasferta veneziana che il Gran Principe conobbe personalmente il suo futuro agente, ma tre documenti risalenti a pochi anni dopo, due rilasciati dalla Depositeria generale medicea, il primo dell'11 febbraio 1690 riguardante la valutazione di un quadro «*entrovi un ritratto di mano del Cassana*», il secondo datato 24 settembre 1691 inerente la mancia data a «*un soldato della Guardia a cavallo di S.A.S*» che aveva posato molto probabilmente per il *Ritratto del*

soldato alemanno oggi a Palazzo Pitti (inv. 1912, n. 218; **Fig.115**) e infine un terzo che segnala il ritratto di una donna, non rintracciato, menzionato nell' inventario della villa di Poggio Imperiale di proprietà della Granduchessa Vittoria della Rovere risalente al 1692, evidenziano i rapporti felicemente avviati tra i Medici e il pittore, al punto che per eseguire ritratto del soldato alemanno il pittore soggiornò, non sappiamo per quanto tempo, nella capitale toscana, forse il primo di una lunga serie di visite che si protrarranno fino al 1709 pochi anni prima della scomparsa di Ferdinando⁴¹.

Durante il primo soggiorno veneziano del 1688 (a cui seguirà un secondo sempre nel periodo il carnevale, otto anni più tardi, nel 1696) il principe mediceo, ospitato nella dimora del procuratore Giovanni Francesco Morosini, fu accolto con tutti gli onori dall'aristocrazia locale che organizzò per lui feste da ballo (alle quali partecipò spesso in maschera), luminarie, giochi pubblici (combattimento tra tori e cani), rappresentazioni teatrali⁴². Ogni mattina, dopo aver partecipato alla messa sempre in chiese diverse, non perse occasione di ammirare i capolavori di pittura lì conservati secondo una modalità che pare seguisse un programma prestabilito. Nelle relazioni che il segretario, l'abate Carlo Antonio Gondi inviava quotidianamente alla corte sugli spostamenti di Ferdinando in città sappiamo che il principe si recò «*In S. Gio. et Paolo vide la messa [...] ma avanti di entrarvi volse vedere la scuola contigua di S. Marco per le pitture di Tiziano e Tintoretto*», poi in Santa Maria Maggiore «*si portò a vedere quel nobile et grave monastero e la famosissima pittura di Paolo Veronese che vi si conserva [...]*», nella Basilica di San Marco «*andò a vedere le sale tutte del Pubblico Palazzo ammirando la quantità et qualità delle pitture eccellenti che vi sono in quella*

del Gran Consiglio come nelle altre del Senato, del Pregadi, del Consiglio de Dieci, de Capi del medesimo», nella chiesa dei Frari «vedendo il sepolcro stimato assai et fatto per il Doge Pesaro, et nelle scuole di S. Rocco e S. Nicoletto le pitture famose di Zambellino, Tiziano e Tintoretto», a cui si aggiunsero le chiese e monasteri di San Giovanni e Paolo dove nel refettorio ammirò il Cenacolo del Veronese o la Madonna dell'Orto «per vedere alcune belle et famose pitture»⁴³. Alla vista dei capolavori del Rinascimento veneziano, Ferdinando alternò la visita delle botteghe di pittori e se è certa quella avvenuta nello studio di Johann Carl Loth, è assai probabile che egli visitasse anche quella di Cassana sebbene di essa non viene esplicitamente fatta menzione nei documenti ufficiali⁴⁴. Matteo Del Teglia e Alessandro Guasconi furono assiduamente impegnati ad assistere al meglio il Principe, partecipando con lui e il suo seguito alle feste e a diversi banchetti organizzati in suo onore. Nel periodo in cui il principe godette per più di un mese dei «trattenimenti dell'universale e del privato preparatoli da questi SS.ri che servono S.A.» fece visita anche alla casa di Del Teglia⁴⁵.

Questa permanenza in laguna fu molto proficua per il gran Principe in quanto gli permise di vedere le opere dei maestri veneziani, di intrattenere relazioni con i pittori locali, di stringere una fitta rete di amicizie e rapporti personali che torneranno in seguito utili per la ricerca e il reperimento di dipinti destinati alla sua collezione. Ad accompagnare il gran Principe nelle sue numerose e varie peregrinazioni cittadine, specie agli spettacoli teatrali, vi era l'abate Vincenzo Grimani, proprietario e gestore, insieme al fratello Giovanni Carlo di alcuni tra i più belli e funzionali teatri veneziani, quello di San Samuele, di SS. Giovanni e Paolo e di San Giovanni Grisostomo, il più grande della città, inaugurato nel 1678 e famoso per i drammi in musica⁴⁶. I due fratelli appartenevano al ramo dei Grimani Calergi di Santa Maria Formosa proprietari di una ricca quadreria⁴⁷ e il nome della famiglia Grimani comparirà nel carteggio tra Ferdinando e Cassana in quanto possessori di un dipinto dal soggetto e autore rimasti entrambi ignoti raffigurante una «mezza figura», ma sul quale si erano aperte le trattative per l'acquisto poi abbandonate (Appendice doc. II, 11, 24, 40). La frequentazione del mondo teatrale costituì non solo un'occasione per far convergere su Venezia spettacoli e attori particolarmente amati e protetti dalla corte medicea e viceversa, ma taluni personaggi dello spettacolo furono anche coinvolti nelle lunghe e laboriose trattative di acquisto di quadri. Nel carteggio tra Ferdinando e Cassana viene citato un certo Petrillo in possesso di una piccola raccolta di quadri, tra cui una tela attribuita a Frans van Mieris e un «modello di Rubens» che erano stati proposti in vendita a Ferdinando attraverso Cassana, opere che non furono comprate per via della cifra ritenuta esosa (Appendice doc. II, 91-94, 103). Il personaggio in questione era Giuseppe Petrillo di professione cantante che già nel 1681 «giovinetto musico soprano di bella voce» era stato al servizio dei Medici presso la chiesa dell'Ordine dei Cavalieri di S. Stefano in Pisa e che proprio in quell'anno, il segretario del Granduca, Apollonio Bassetti invitava Del Teglia ad adoperarsi per farlo cantare nei teatri veneziani⁴⁸. L'anno seguente sarà al

servizio di Giovanni Carlo Grimani e la sua presenza in città è forse da mettere in relazione al suo allontanamento da Firenze a causa di un abbraccio un po' troppo affettuoso avuto con l'erede al trono⁴⁹.

Dopo il soggiorno veneziano tra Ferdinando e Cassana si instaurò una proficua e duratura amicizia, al seguito della quale il pittore diverrà un intimo del principe, soggiornando più volte nella capitale del Granducato. Nel 1696, il veneziano è ricordato nella corrispondenza tra Del Teggia e il marchese Pier Antonio Gerini, ministro di camera di Ferdinando di cui abbiamo già fatto cenno. L'artista viene descritto come un affermato consulente, già vestito nei panni del valido perito, pienamente inserito nel commercio artistico locale, un'attività che, insieme a quella pittorica, diverrà una costante della sua carriera, con risvolti non sempre apprezzati⁵⁰. Proprio nel 1696 il pittore riceveva una somma di 250 lire genovesi da Ferdinando per prestazioni non precisate, a testimonianza che a quella data i rapporti tra i due erano già felicemente avviati. Il fatto che fosse pagato nella moneta corrente in Liguria evidenzia come Niccolò si trovasse a quella data a Genova, dove ricevette i denari che gli spettavano per certe attività svolte per il Gran Principe, di cui purtroppo non è nota l'entità⁵¹.

A partire dai primi anni novanta il pittore soggiornerà più volte a Firenze realizzando, su esplicita commissione, una consistente serie di ritratti della famiglia medicea che trovarono tuttavia i non entusiastici apprezzamenti da parte di Antonio Franchi, insieme ad altre opere per la maggior parte ancor oggi conservate nella Galleria degli Uffizi, a Palazzo Pitti e al Museo della Natura morta di Poggio a Caiano⁵², opere eseguite in un arco di tempo dilatato, ma concentrato soprattutto tra il 1694 e il 1697:



116. Niccolò Cassana, *Ritratto di Ferdinando de' Medici*, Firenze, Galleria degli Uffizi



117. Niccolò Cassana, *Ritratto di Ferdinando de' Medici*, Firenze, Palazzo Pitti,



118. Niccolò Cassana, *Ritratto di Violante di Baviera*, Firenze, Museo Stibbert



119. Niccolò Cassana, *Ritratto di Anna Maria Luisa de' Medici*, Firenze, Palazzo Pitti



120. Niccolò Cassana, *Ritratto di Giangastone de' Medici*, Firenze, Galleria degli Uffizi



121. Niccolò Cassana, *Ritratto di Cosimo III*, Poggio a Caiano, Museo della natura morta

due del *Principe Ferdinando* (Uffizi, inv. 1890, 2685; **Fig.116**)⁵³; Palazzo Pitti, (inv. 1890, n. 5448, **Fig.117**)⁵⁴, la *Principessa Violante Beatrice di Baviera*, moglie di Ferdinando (Palazzo Pitti, inv. 1890, n. 2728; Museo Stibbert, inv. 4131, **Fig. 118**), la sorella, il fratello, il padre e la madre di Ferdinando, *Anna Maria Luisa de' Medici* (Palazzo Pitti inv. 1890, n. 2584; **Fig.119**), *Giangastone* (Uffizi, inv. 1890, n. 2682; **Fig.120**), *Cosimo III* (Uffizi, inv. 1890, n. 2679) (**Fig. 121**), *Margherita Luisa d'Orleans* (Uffizi, inv. 1890, n. 2667), *Angela Biondi*, nana della Principessa Violante (Palazzo Pitti, inv.1890, n. 5140; **Fig. 122**). Il ritratto di Cosimo, insieme ad altri ritratti dei componenti delle famiglia medicea fu scelto per rappresentare



122. Niccolò Cassana, *Ritratto della nana di Violante di Baviera*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



123. Niccolò Cassana, *Ritratto maschile*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



124. Niccolò Cassana, *Ritratto di Ludovica Dea come cuoca*, Firenze, Galleria degli Uffizi

il pittore nell'esposizione di quadri nell'anno 1705, rassegna che si teneva annualmente nel chiostro della Santissima Annunziata a cura degli accademici del disegno, decretando così il suo successo pubblico⁵⁵. Cassana eseguì anche numerosi ritratti degli accolti e sudditi medicei: *il marchese Ferdinando Ridolfi* (Palazzo Pitti, inv. Petraia, 103), i cacciatori *Giuliano Baldasserini, detto Zigolino* (Uffizi, inv. 1890, n. 547) e *Alberto Tortelli* (Uffizi, inv. 1890, n. 550), il già menzionato *soldato «alemanno»* (Palazzo Pitti, inv. 1912, n. 218), un *Uomo anziano* (Uffizi, inv. 1890, n. 566), *Un ritratto maschile* (Palazzo Pitti, inv. 1912, n. 481; **Fig.123**)⁵⁶, insieme ad altri ritratti non rintracciati, ma documentati nell'inventario della villa di Poggio a Caiano del 1697, quello di Palazzo Pitti del 1697-1708, e di Ferdinando del 1713-1719: *Francesco de Castris con Tonino staffiere*, i cacciatori *Santi e Gregorio Vittori «che sta a sedere appoggiato con una mano con archibugio e Gregorio suo figlio»*, *Pierino detto Zigolino e Domenico tiratore detto Becchino*, l'orefice *Giovanni Comparini*, una *Testa di vecchio*, un altro *Ritratto di soldato*, quest'ultimo donato il 24 novembre 1701 «*da S.A.S al signore senatore Andrea del Rosso*»⁵⁷. Cassana non si limiterà a fornire la quadreria fiorentina le effigi degli esponenti della corte medicea, ma realizzerà anche dipinti di genere, tra cui la *Cuoca* (Uffizi, inv. 1890, n. 7571) giunta a Firenze ai primi del 1707 che raffigurava, nelle vesti della cuoca appunto, la seconda moglie del pittore, Ludovica Dea, particolarmente ammirata da Ferdinando (citata nella corrispondenza, Appendice doc. II, 122) (**Fig.124**)⁵⁸, due nature morte di frutta e fiori, eseguite a *pendant* di cui solo una è stata rintracciata⁵⁹ e tele con soggetti religiosi e mitologici, di cui si sono perse le tracce, ma che sono citati negli inventari: un tondo con gli *Armenti con guardiana*⁶⁰, *Rebecca al pozzo*⁶¹, *Sant'Antonio da Padova*⁶², due *Baccanali o Ninfe con satiri*, di cui esistono al Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, due dipinti autografi vertenti sullo stesso tema (**Figg.125-126**)⁶³, *Venere e Amorino*⁶⁴. Tra essi solo la *Natività* (inv. P.I., 676) è stata individuata, oggi nei depositi delle Gallerie fiorentine⁶⁵. La fama del pittore come ritrattista protetto dalla corte medicea dovette espandersi presto come evidenziano altre opere di collezione privata raffigurante



125-126. Niccolò Cassana, *Ninfa e satiri*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage



127. Niccolò Cassana, *Ritratto di guerriero*, collezione privata

un *Ritratto di guerriero* che riprende nella tipologia compositiva l'*Uomo Alemanno* degli Uffizi (**Fig.127**) o il *Ritratto di Cuoco* (cm. 138x121), passato nel 2006 sul mercato antiquario parigino con un pertinente riferimento al pittore veneziano (**Fig.128**)⁶⁶.

Nel 1697 il pittore otterrà da Ferdinando una delle commissioni più importanti avute in Toscana: l'esecuzione della pala d'altare con la *Trinità in gloria e i santi Benedetto e Romualdo* destinata a ornare l'altare maggiore dell'eremo di Camaldoli, opera eseguita in sostituzione della distrutta ancona di Giorgio Vasari perita nell'incendio della chiesa nel 1693, ma anche per

ricompensare i camaldolesi per aver ceduto la cosiddetta «paletta Farnese» di Annibale Carracci raffigurante *Cristo in gloria, santi e il donatore, il cardinale Odoardo Farnese*, già nell'eremo, entrata intorno al 1697 nella collezione del Gran Principe⁶⁷. In una data imprecisata, ma collocabile tra il 1700 e il 1709 il pittore invierà al Franceschi, aiutante di camera di Cosimo III, almeno tre dipinti di cui non è noto il soggetto (tra cui un «quadretto») che riscossero grande apprezzamento da parte di Ferdinando come testimonia la corrispondenza con il pittore (Appendice doc. II, 69, 107, 108, 129).



128. Niccolò Cassana (?), *Cuoco*, già Parigi, galleria Canesso



129. Niccolò Cassana, *Congiura di Catilina* (copia da Salvator Rosa), Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

S e m p r e s u
commissione del

principe mediceo, il pittore eseguirà in una data imprecisata la copia della *Congiura di Catilina* di Salvator Rosa, oggi a Palazzo Pitti (inv. 1911, n. 111; **Fig.129**), il cui originale, eseguito nel 1663, si conservava allora in casa Martelli a Firenze dove ancor oggi si trova⁶⁸. I dipinti sopra menzionati si scalano in un arco temporale assai dilatato, durato diciotto anni circa a testimonianza di un rapporto di fiducia tra i due grandi conoscitori e amanti d'arte che si era andato progressivamente consolidatosi nel tempo⁶⁹. Due anni prima della

seconda e ultima visita di Ferdinando a Venezia avvenuta dal 4 febbraio al 17 marzo 1696, nella quale il principe toscano fu accolto anche in questa circostanza con tutti gli onori

dalla nobiltà che organizzò feste e intrattenimenti⁷⁰, nel luglio del 1694, attraverso Varisco Castelli, il pittore veniva pagato a Venezia da Ferdinando per prestazioni non specificate⁷¹ e nell' autunno dello stesso anno egli soggiornava nuovamente a Firenze per diciotto giorni⁷². La somma assai elevata di settecento lire percepita da Cassana il 22 settembre 1694 sotto forma di «mancia» a cui si aggiungono i trecento zecchini ricevuti sempre a Venezia il 26 novembre dello stesso anno come «regalo» attraverso il banco di Raffaello Torrigiani⁷³, posso essere interpretati come indizi riconducibili all'attività svolta in qualità di agente nel reperimento di dipinti, di pagamenti per acquisti di opere comprate direttamente al pittore o per prestazioni svolte a Firenze come «restauratore» sulle opere della collezione del Gran Principe come diremo.



130. Niccolò Cassana, *Martirio di San Pietro* (da Tiziano), Venezia, chiesa di San Giovanni e Paolo

La grande passione collezionistica che Ferdinando riservò alle opere di Tiziano, sfociò nella realizzazione affidata al Cassana della più importante commissione ricevuta dal pittore a Venezia da parte del Medici: la copia del *Martirio di San Pietro* dipinto dal Vecellio tra il 1528 e il 1530 per l'omonima confraternita della chiesa veneziana dei santi Giovanni e Paolo, opera che rimase in loco fino alla notte del 16 agosto 1867, quando sarà distrutta da un incendio e sostituita l'anno seguente proprio dalla tela di Cassana, tuttora in loco (**Fig.130**)⁷⁴. Opera celebratissima dalla letteratura cinquecentesca, da Ludovico Dolce, a Paolo Pino, da Giorgio Vasari a Raffaello Borghini, definita da Pietro Aretino in una lettera allo scultore Niccolò Tribolo nell'ottobre 1537 «*la più bella cosa d'Italia*», la pala tizianesca fu - come è noto- oggetto di riproduzioni a stampa a partire da Giovanni Battista Fontana (1569) e Martino Rota (1575c.) o ripresa nella parte bassa in un disegno di Andrea Boscoli agli Uffizi della fine

del XVI secolo (GDSU, 1728F). La pala di Tiziano riscosse nel corso del Seicento una grande ammirazione e uno straordinario riconoscimento anche da parte degli artisti fiorentini. Il dipinto fu molto copiato per tutto il Seicento⁷⁵ e replicato in tele di piccolo formato come evidenza l'immagine impressa da Livio Mehus nell'*Allegoria della Pittura* al Museo Nacional del Prado a Madrid (**Fig. 47**), l'esemplare ascritto a Giovanni Ventura Borghesi (1640-1708) nella Pinacoteca Comunale di Città di Castello (cm. 76x69), quello di Filippo Lauri (cm. 120x71) nella Galleria Pallavicini a Roma. Se intorno al 1638-39 il



130b. Anonimo, *Uccisione di San Pietro Martire* (da Tiziano), Montopoli Valdarno, collezione Salini

vicentino Francesco Maffei eseguiva anch'esso una piccola copia (Vicenza, Pinacoteca civica, inv. A75), nel 1654 Paolo del Sera riuscirà a procurare al cardinal Leopoldo due schizzi a penna preparatori della composizione⁷⁶. Più tardi Ciro Ferri, durante una visita nella città lagunare, non mancava di sottolineare in una lettera inviata a Leopoldo, la grande impressione suscitata dalla visione del dipinto definito «meravigliosissimo» e Pietro Da Cortona «cosa bellissima»⁷⁷. In una data imprecisata, Livio Mehus ne aveva forse tratta una copia e anche il Volterrano, come abbiamo già riferito, aveva eseguito una piccola copia «disegnatovi di filigine lumeggiato di biacca» registrata nell'inventario di Ferdinando nel 1713 oggi dispersa. Infine Giuseppe Nicola Nasini aveva inviato a Firenze una copia dell'esemplare tratta però da un modello preparatorio. Che il capolavoro tizianesco fosse fatto

oggetto di copie di piccole dimensioni ambite anche dai collezionisti toscani ne è prova un esemplare (tela incollata su tavola, cm. 46,5x64,5) nella collezione Salini a Montopoli Valdarno già riferito a torto al Cigoli (**Fig.130b**)⁷⁸.

Con tali precedenti e grazie all'ancor più accresciuta fama della composizione che nel 1628 aveva spinto Jacopo Palma il giovane a ritenere che «valeva più quel quadro che tutto il convento con li frati dentro» e in seguito il pittore Giacomo Barri nel 1671 a riferire nella sua guida che «non occorre insegnare il sito della famosissima tavola di S. Pietro martire del Divin Tiziano»⁷⁹, il celebre dipinto fu ulteriormente impreziosito nel 1682 da un'ennesima stampa ad opera di Valentin Lefèvre, inserita nell' *Opera Selectiora, quae Titianus Vecellius Cadubriensis, et Paulus Calliari Veronensis inventarum et pinxerunt*, edita a Venezia da Jacob van Campen (**Fig.131**). Il Gran Principe, nell'impossibilità assoluta di ottenere l'originale, volle procurarsene una fedele copia commissionando l'impresa a Carlo Loth, uno dei suoi artisti preferitii. In una lettera del 14 aprile 1691 il pittore di origine tedesca, ma naturalizzato veneziano,



131. Valentin Lefèvre, *Martirio di San Pietro* (da Tiziano) in *Opera Selectiora..* 1682 (incisione)

rispondeva a Ferdinando sull'eventualità che egli avesse potuto eseguire la copia della pala, promettendo «quanto potra fare la mia debolezza d'impiegarmi e con tutto lo spirito nella sudetta ancor che lunga operazione». Ferdinando rispondeva il 21 aprile ringraziando il pittore della cura che avrebbe posto nell'esecuzione alla quale teneva moltissimo ritenendola «sempre tra le cose mie più preziose la prementovata copia che attenderò per a suo tempo con impaziente desiderio» (Appendice doc. I, nn. 98-99). L'incarico ricevuto si limitò però alla promessa fatta dal pittore, ma è bastato questo unico riferimento documentario a spingere Gino Fogolari ad assegnare al Loth la copia attualmente conservata sull'altare della chiesa di San Giovanni e Paolo dove era la pala tizianesca, e con esso la critica successiva, ma al momento non se ne fece nulla⁸⁰. Qualche anno più tardi Cassana subentrato al collega (scomparso nel 1698) nell'esecuzione della copia dovrà nel 1705 difenderne la paternità nella già citata querela contro il pittore Agostino Lama, il quale sosteneva di essere stato lui l'autore.

Come affermerà Cassana nella denuncia esposta davanti ai giudici dell' *Avogadria*:

«s'inoltra la malignità di quest'homo inviperito à dire pubblicamente che anche la pala di S. Pietro Martire da me con tanto studio copiata per il Gran Principe di Toscana fu da essa dipinta e così dilaniandomi il concetto e la riputazione m'espone di discapito del proprio decoro».

A tal proposito Carlo Orcheser chiamato in causa dichiarò che Cassana gli aveva riferito che il pittore si sarebbe rivolto a Varisco Castelli per farsi rilasciare una dichiarazione da Ferdinando che attestava la sua paternità nell'esecuzione del dipinto ⁸¹.

Evidentemente intorno a questa prestigiosa commissione si accesero forti dispute, ma il Cassana ebbe la meglio, se la grande copia (cm. 583x295c.) eseguita tra il 1698 e il 1705, verrà registrata nell'inventario del 1698 e poi in quello del 1713 tra i dipinti appartenuti a Ferdinando sotto il suo nome, così anche il Soprani-Ratti⁸². Il dipinto originale, che non mancò di ricevere encomiatici apprezzamenti da parte di notabili fiorentini di passaggio per Venezia come nel caso del padre Anton Francesco dal Pino che nel 1695 accompagnava il commendatore F. Tommaso Del Bene in Inghilterra⁸³, non si trovava però in condizioni ottimali di conservazione se qualche decennio più tardi avrà necessità di un intervento di «restauro» eseguito da Pietro Cardinali, preceduto da una relazione redatta il 15 aprile 1731 da Sebastiano Ricci, il quale suggerì «di netarlo, levargli l'oglio col quale è stato unto e pregiudicato, massime le teste del santo, del compagno e del manigoldo. Poi diligentemente stucarlo e rasodare il rilevato colore, et in somma renderlo chiaro, visibile e durabile»⁸⁴. Nonostante tali interventi la pala rimaneva indiscutibilmente il capolavoro di Tiziano, al punto che nel 1756 Francesco Algarotti giudicherà «la tanto decantata tavola», l' «inestimabile» opera che qualificava Tiziano «quel sovrano maestro che egli è» e per la quale «confessarono i più gran maestri non ci aver saputo trovare ombra di difetto»⁸⁵.

E' lecito domandarsi a questo punto se il desiderio di Ferdinando di avere la copia della pala di Tiziano eseguita da Cassana fosse dovuto non solo a ragioni affettive, ma anche a motivi di natura «conservativa», costituendo la copia una testimonianza visiva di un capolavoro destinato lentamente a perire, come poi in realtà avvenne, ma per circostanze del tutto diverse. Le precarie condizioni in cui versava il capolavoro di Tiziano erano note da tempo e da un buon numero di intenditori. L'impegnativa impresa di Cassana non fu infatti l'unica copia a grandezza naturale realizzata nel Seicento della pala in SS. Giovanni e Paolo. Ferdinando era stato preceduto di qualche decennio dal cardinale Carlo Francesco Pio, il quale aveva commissionato la copia della pala di Tiziano (oggi dispersa) al romano Giovanni Bonati, un allievo di Pier Francesco Mola. Questi recatosi a Venezia intorno al 1655 per intrattenersi per circa un anno aveva realizzato la copia del dipinto a grandezza naturale, la quale rimase almeno sino al 1777 nella collezione romana della famiglia. Le sue dimensioni erano tali da non entrare nella «camera», dove era destinata nel Palazzo situato in Campo de' Fiori, rimanendo appesa «sopra la porta della sala», opera che, per la maestria mostrata nel «particolarissimo studio» dall'autore fu ammirata da Pietro da Cortona che pare avesse dichiarato che la rovina dell'originale a causa dell'umidità, avrebbe reso unico, col tempo, il valore della copia posseduta dal cardinale⁸⁶. Il legame tra la celeberrima pala di Tiziano e Firenze non si limitarono solo alla copia eseguita da Cassana. Molto tempo dopo, nel 1794, un medico veneziano Angelo Alessandri di passaggio dalla capitale toscana, proporrà l'acquisto per la corte di un bozzetto ritenuto preparatorio della pala per un costo di 400 zecchini. Il prezzo dell'opera, pur apprezzata dal Direttore degli Uffizi Giuseppe Pelli Bencivenni e ritenuta autografa da vari esperti fiorentini, fu ritenuto troppo alto oltre al fatto che il genere di bozzetti non era ritenuto degno di una grande galleria pubblica⁸⁷.

¹ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575 c. 1048, in data 30 ottobre 1683, cfr. Gualandi 1856, III, pp. 187-188, lettera 395; Zava Boccazzi 1978-1979, pp. 613-614; Alfonsi 2002, p. 290).

² Olio su tela, cm. 99,5 x 83,5 (inv. 1890, n. 9612), cfr. Chiarini 1974, p. 234, fig.1; *Uffizi* 1979, p. 832, A194; S. Pasquinucci in Giusti-Sframeli 1997, pp. 102-103, n. 17. Firmato e datato sulla tavolozza: "*Discipulus sui Niccolaus Cassana se effigiavit 1683*".

³ Chiarini 1974, p. 234.

⁴ L'atto di nascita di Niccolò non è stato rinvenuto e l'anno 1659 è menzionato unicamente da Soprani-Ratti (1768-69, II, p. 14), cui spetta la prima biografia sul pittore e le notizie sulla famiglia Cassana, alle quali si sono poi riferiti gli scrittori successivi, cfr. Campori 1855, pp. 141; Ivanoff 1978. In ogni caso la data di nascita dovrebbe cadere intorno a quell'anno perché nell'elenco dei pittori immatricolati nel Collegio per l'anno 1690, il pittore è definito «d'anni 30» (Favaro 1975, p. 215). Discorde il luogo di nascita: Venezia per il Ratti, Genova per Melchiori [1720], p. 111 e Zanetti (1771, p. 425). Orlando 1997; Craievich 2001. Durante il processo che vide coinvolto il pittore accusato nel 1698 di aver venduto a Genova una copia di Tiziano, spacciata per originale, di cui diremo, un

testimone afferma che Niccolò era «genovese abitante in Venetia» (Migliorini-Assini 2000, Appendice doc. II/r).

⁵ La ricostruzione della carriera pittorica Giovanni Francesco Cassana, ancora poco nota e non sufficientemente studiata, è ostacolata dalla mancanza di documenti e date certe e poche sono le opere a lui riferite con sicurezza. La data di nascita va collocata in terra ligure intorno al 1611 come riferito da Soprani-Ratti (1768-69, II, p. 14) e non nel 1620 come sostenuto da Zava Boccazzi (1978-1979, p. 611) in base a un documento conservato presso l'Archivio Parrocchiale del Duomo di Mirandola (Libro C, c. 180, n. 3, *id.*, p. 629, doc. 1) datato 20 luglio 1690 in cui si attesta la morte del pittore «d'anni settanta in circa», età ritenuta dalla studiosa come termine valido per far risalire l'anno della nascita, senza tuttavia tener conto di quell'«in circa» e dunque dell'approssimazione compiuta dal parroco nello stabilire la precisa età del defunto al momento del decesso. Grazie a un documento dell'archivio di Stato di Genova (Atti del notaio G. Malatesta, f. 33) datato 22 settembre 1632 reperito da Belloni (1988, p. 50) e ripreso da Migliorini-Assini (2000, p. 95, nota 69), il pittore è citato nel testamento della sorella di Bernardo Strozzi, Ginetta, stilato nella città ligure. Il pittore era del resto già attivo prima degli anni Quaranta. Nell'inventario della raccolta del vescovo di Reggio Emilia, Paolo Coccapani redatto intorno al 1640 circa è ricordato un dipinto con «un *Christo che si fa conoscere a' discepoli in fractione panis di mano di Gio. Francesco Cassana*» (Campori 1855, p. 141; *id.* 1870, p. 146, n. 55). Lo scrivente (Paliaga 2009) ha recentemente avanzato l'ipotesi che alcuni dipinti con animali vivi che sono oggi attribuiti a Tommaso Salini e alla sua cerchia, siano invece da stornare al capofamiglia dei Cassana, prodotti di una bottega ben organizzata che costituì un buon viatico per l'attività dei figli, soprattutto per Giovanni Agostino e forse per Jacob van de Kerckhoven. Che Giovanni Francesco si fosse dedicato alla pittura animalista parrebbe confermato da un inventario della collezione Casilini di Rovigo del 1824 nel quale viene citato un dipinto dal titolo «*Dei Bestiami*» riferito al suo nome (*Collezione* 1824, p. 9) e dalla descrizione di un dipinto (anch'esso disperso) che menziona «un quadro di Francesco Cassana esprimente un signore con servo che torna, o parte per la caccia», di proprietà del fiorentino Leopoldo Pagni (AGUFI, 63, anno 1832, ins. 64. Richiesta di esportazione al Granduca di Toscana di Leopoldo Pagni, in data 10 ottobre 1832. La tela misurava «alt. br. 2. 3., largo br. 1. 19»). L'artista genovese-veneziano, ricordato come «celebre pittore» dal padre Francesco Ignazio Papotti (1670-1752), raggiunse una certa fama a Venezia anche se le sue doti non furono apprezzate, come testimonia la lettera di Antonio Lupis indirizzata al pittore stesso nel 1680 (Soprani-Ratti 1768-69, II, pp. 13-14; Bottari-Ticozzi 1822, V, p. 348, n. CXXX; Campori 1855, p. 140; Zava Boccazzi 1978-79, p. 612, nota 4; Chiarini 1978b). Come narrano le fonti, non trovando nella città lagunare un ambiente accogliente per le sue pitture, egli si trasferì in una data imprecisata (ma probabilmente dopo il 1683) a Mirandola presso il Duca Alessandro II Pico dove fissò la sua dimora e nella quale, dopo una lunga attività, di cui non è rimasta traccia, trovò la morte il 19 luglio 1690. Per un recente profilo sulla sua produzione, cfr. Donzelli-Pilo 1967, p. 122; Chiarini 1978; Pallucchini 1981, I, pp. 242-243; Fantelli 1989; *Id.* 2001. Una data certa per la sua attività è la realizzazione risalente al 1654 della *Resurrezione di Cristo* nella chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista a Dossena (Bergamo)(cfr. Noris 1987, pp. 138-139, p. 170, n. 26). Giovanni Francesco insieme ad Agostino sono dichiarati «*spiriti elevati nel fare ritratti al naturale*» da Pietro Guarienti nelle aggiunte a Orlandi (1753, p. 288).

⁶ Per la produzione di nature morte e di animali vivi di Giovanni Agostino Cassana, cfr. De Logu 1931, pp. 61-65, *id.* 1962, p. 172; Donzelli-Pilo 1967, pp. 120-121; Mercenaro 1969, p. 166, n. 68; Moschini Marconi 1970, p. 18, n. 38; Chiarini 1973b; *Id.* 1978; *id.* in Mosco 1985, pp. 119-125, nn. 36-38; *id.* 1997, pp. 60-61; Pallucchini 1981, I, pp. 328-329; Salerno 1984, pp. 303-305; Torriti 1987, pp. 309-310; Pagano-Galassi 1988, ill. 184-190; Safarik-Bottari 1989; A. Orlando e F. Paliaga in *Fasto e Rigore* 2000, pp. 247-249, nn. 102-104; Paliaga 2003. A Niccolò è stata attribuita una tela con *Cane da caccia* nelle gallerie fiorentine (cfr. Mosco 1986, pp. 128-129, n. 29) ma più opportunamente stornata a Joos Suttermans da Profeti 2007.

⁷ Operoso soprattutto a Mirandola a seguito del padre quando questi vi si era trasferito e specializzatosi, al pari del fratello Giovanni Agostino, nei dipinti di natura morta. Così lo ricorda il Soprani-Ratti (1768-69, II, p. 17): «*L'ultimo de'fratelli, che fu Gio.Battista, dipinse anch'egli con buon effetto, ma soltanto fiori, frutti, e animali. Dopo la morte del padre si fermò nella Mirandola; e si crede, che indi a non molto vi morisse*», episodio che Campori (1855, p. 143) e Papotti (1877, p. 226) collocano invece al 1738. Per recenti ascrizioni di opere a Giovanni Battista, cfr. M. Newcome Schleier, in Newcome Schleier-Cirillo 2010. Il pittore pare avesse avuto una figlia di nome Giulia Vittoria o Maria Vittoria, fattasi suora, vivente ancora nel 1738 secondo il Campori (1855, p. 143), ma ritenuta invece figlia di Giovanni Francesco per Soprani Ratti (1768-69, II, p. 17) e Papotti (1877, II, p. 32) morta nel 1711. Anch'essa fu pittrice, abile «*nel dipinger mezze figure di sacre immagini*».

⁸ Cfr. Casciu 2009, pp. 200-203, nn. 69-70.

⁹ Bottari-Ticozzi 1822, V, pp. 301-302, lettera CV. Non è dato di sapere a quale componente dei Cassana spetti il ritratto del «marchese Carlo di mano di Cassana, alto b.a 1 $\frac{3}{4}$ larga b.a 1:9» citato nell'inventario dei dipinti appartenuti a Pier Antonio Gerini nel 1733 (Di Dedda 2008, p. 64, n. 269). Se il dipinto raffigurava effettivamente il marchese Carlo Gerini che morirà nel 1673, esso andrebbe di conseguenza assegnato a Giovanni Francesco visto che alla data della scomparsa del marchese fiorentino sia Niccolò che Giovanni Agostino erano in tenera età. Non individuato è il ritratto della marchesa Bentivoglio di cui dà notizia Ferdinando in una lettera del 12 maggio 1703:«*la ringrazio sì come della attenzione che a nell'avvisarmi del ritratto che ha fatto alla Marchesa Bentivogli*» (Appendice doc. II, 85), così come il *Ritratto del Re di Danimarca Federico IV* o *l'Autoritratto* inviato da Londra alla moglie e che passerà poi nelle mani di monsignor Gasparo Negri, vescovo di Parenzo (cfr. Fogolari 1937, pp. 162-163). Questo autoritratto, di cui non si ha traccia, pare fosse stato esposto alla rassegna dei dipinti in San Rocco nel 1709 (cfr. Haskell-Levey 1958, p. 182, 185).

¹⁰ ASFi, *Mediceo del Principato*, 5885, c. 277, minuta del Gran Principe alla S.ra Duchessa della Mirandola, da Firenze 9 luglio 1700: «*Ho inteso con vivo compiacimento che Gio. Batt.a Cassana fratello d'un eccellente Pittore, per il quale ho dell'affetto particolare, sia stato costretto ad abbandonare costì la sua famiglia, e passerà a Venezia per preservare la vita da qualche attentato che gli minacciano certe persone con le quali venendo egli da più anni in codesto tribunale una lite civile dove pare che la ragione gli assista, la parte avversa che deve essere non meno potente che cavillosa studia tutti i mezzi di impedirne la spedizione*» (cfr. Epe 1990, p.154, n. 92). Per tali motivi il principe mediceo chiedeva alla duchessa la protezione del pittore nel tentativo di farlo tornare a Mirandola per vivere pacificamente con la sua famiglia, cfr. Epe 1990, p. 154, n. 92; si veda anche le lettere in *id.* c. 245 (in data 23 luglio 1700); c. 248 (in data 30 luglio 1700).

¹¹ Cfr. Haskell 1956. Presso la BUEMo, *Autografoteca Campori* sotto la voce *Cassana Niccolò* si conservano le ricevute dei pagamenti di Niccolò al Conti commissionati nei mesi di giugno e agosto 1706. Non individuati sono «*la mascherina vestita alla forlana*» e «*la giovane con feciolo in capo di setta piancha come una volta si praticava*» di Niccolò e le sette tele con animali da cortile e frutti di Giovanni Agostino eseguite tra il luglio e settembre dello stesso anno (cfr. Zava Boccazzi 1990, p. 143). Due «*quadri traverso con conigli al naturale del Cassan*» sono segnalati nell'inventario della quadreria lucchese Bonvisi nel 1790 (Lucarini 2000, p. 137).

¹² Anche Giovanni Francesco fu buon ritrattista, sebbene non siano sopravvissuti suoi esemplari certi, a parte il debole autoritratto riferito alla sua mano della Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1777, a giudicare dal robusto ritratto dell'offerente Antonio Omaccini inserito nella lunetta con la *Resurrezione di Cristo* della parrocchiale di S. Giovanni di Dossena (Bergamo) risalente al 1656 (Pallucchini 1981, I, p. 242, fig. 774, p. 243). Al suo

nome è stato riferito una tela (cm. 95,5x73) raffigurante il *Ritratto di un pittore* ai Musei Civici di Modena (inv. 174), ma senza addurre prove decisive (cfr. D. Benati, in Benati-Peruzzi 2005, pp. 182-183, n. 162).

¹³ Le doti ritrattistiche furono trasmesse anche a Giovanni Agostino, il quale sempre secondo il Soprani-Ratti «*ne fece de' naturalissimi*» citando quello «singolare» del doge Francesco Erizzo che sembra fosse inviato a Londra perché ne seguisse un'incisione, ma per «*non recar pregiudizio a Nicoletto suo fratello, si diede a dipinger bestiami*» (*ibid.* p. 16). L'informazione in questo caso è risultata però erronea perché Francesco Erizzo fu doge di Venezia dal 1631 fino alla morte avvenuta nel 1646. Come ha rilevato Pallucchini (1981, I, p. 328) il Ratti ha scambiato l'autore del ritratto che fu in realtà Bernardo Strozzi e l'opera si trova oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (cfr. Mortari 1995 pp. 214-215, n. 24; *Bernardo Strozzi* 1995, pp. 208-209, n. 55). Ancora Pallucchini (1981, I, p. 328) ricorda la stampa con il *Ritratto del Doge Giovanni Corner II* (1709-1722) incisa da Andrea Zucchi (esemplari alle Gallerie dell'Accademia di Venezia e all'Istituto Nazionale della Grafica, Roma) tratto probabilmente da un dipinto, non individuato, di Giovanni Agostino eseguito agli inizi del dogado del Corner come appare dal testo dell'incisione. Al suo nome o quello di Niccolò è stato riferito un *Ritratto di donna* della Pinacoteca Nazionale di Palazzo Mansi a Lucca proveniente dalle collezioni fiorentine, ma della tela non vi è traccia negli inventari medicei (cfr. Borella-Maccari 1993, p. 272, n. 38).

¹⁴ Favaro 1975, p. 196; Zava Boccazzi 1978-1979, p. 612.

¹⁵ Zava Boccazzi 1999, p. 232.

¹⁶ Favaro 1975 p. 157.

¹⁷ L. 13 per il 1685 (*Ibid.* p. 202), L.37:4 per il 1686 (*ibid.*, p. 209).

¹⁸ *Ibid.*, p. 122, p. 212, p. 218. A proposito del Liberi nel testamento di Antonio Florido quondam Paqualin abitante in contrada San Pantalon redatto il 20 agosto 1691 quando aveva ottanta anni, egli lasciava al sig.r Domenico Fosson di Vicenza «*il mio quadro mano del Liberi Santa Cattarina*»; a Paolo Sagredo avvocato «*il mio quadro con soaza dorate in mia camera il medesimo e con una Madonna con li tre maggi et alcune figure*» e al sign. Francesco Franceschi cancelliere «*il mio quadro che è in portego con soaza dorata una Venere dice esser mano del Liberi*» (ASVe, *Notarile. Testamenti*, 166, n. 16, notaio Cristofilo Brombilla).

¹⁹ *Ibid.*, p. 122. Ad una successiva riunione del 14 febbraio intervennero trentadue soci.

²⁰ Cfr. Bassi 1941, pp. 138-139; Del Negro 2007, p. 246. Sulla nascita dell'Accademia, cfr. anche Edwards, ms.; Dall'Acqua Giusti 1873; Fogolari 1913.

²¹ Cfr. Olivato 1974, pp. 23, p. 24, nota 31; p. 104, doc. 5a.

²² Olio su tela, cm. 72,5x58,5, Inventario 1704-1714 c. 205: «*Uno quadro in tela alto braccia 1 soldi e largo braccia 1 dipintovi di sua mano il ritratto di Niccola Cassana veneziano con parruccha bionda e veste da camera turchina con pelle e pennello nella destra, numero 1768*», cfr. Fogolari 1937, p. 147, fig. 2; Chiarini 1974, p. 234; Uffizi 1979, p. 832, A195.

²³ Cfr. Chiarini 1969, p. 63, n. 93, fig. 76; *id.* 1974, p. 234; Chiarini-Padovani 2003, II, p. 116, n. 167). La tela è ricordata nell'inventario della collezione di Ferdinando del 1713: «*Un simile alto br. 1 ¼, largo br.1 s. 1. dipintovi di mano di Niccola Cassana il ritratto di un pittore vestito di turchino, collare a lattughe al collo, tiene la tavolozza e pennelli nelle mani, con*

adornamento intagliato in parte e tutto dorato» (Chiarini 1975, 301, p. 75, tav. 51a), e ancora citato nell' inventario di Palazzo Pitti del 1704-1714 (Firenze, Archivio Biblioteca Uffizi, ms. 82, c. 205). Del dipinto oltre all'esemplare degli Uffizi (Uffizi 1979, p. 832, A196) esiste una seconda (olio su tela, cm. 40x32) senza la presenza del pennello, passata alla vendita Sotheby's, Londra, 10 luglio 2008, lotto 187 come Cassana e infine una terza di qualità inferiore (tondo diam. cm. 7, 6) alla vendita Sotheby's, New York, 29 gennaio 2010, lotto 709. La specializzazione nel genere ritrattistico di Cassana viene attestata da un contemporaneo, il padre Pellegrino Antonio Orlandi che nel 1719 a pochi anni di distanza dalla morte del pittore scriveva: «*Niccolò Cassana [...] da Gio. Francesco [...] imparò il dipingere e il far ritratti»* (Orlandi 1719, p. 242; cfr. anche ed. 1704, p. 294), seguito più tardi da Soprani-Ratti (1768-69, II, p. 14): «*costui co' precetti del padre, e con gli studi fatti sugli ottimi esemplari, riuscì un insigne artefice, e distintamente nel far ritratti, nel che pochi ebbe quell'età, che l'uguagliassero»*.

²⁴ Su questi aspetti della produzione cassaniana si sono soffermati Zava Boccazzi 1984; *Eadem* 1999 e Ruggeri 1996. Tra gli esemplari intonati a tale gusto si inserisce un dipinto, raffigurante un *Giovane nello studio* segnalato nella raccolta del canonico della cattedrale di Chioggia don Giovanni Vianelli forse ancora in possesso degli eredi, cfr. *Catalogo* 1790, p. 97. Sulla collezione, cfr. Haskell 1966, pp. 539-540; Turlon 2002.

²⁵ Pizzo 2002, p. 135, doc. 52.

²⁶ Cfr. Zanetti 1771, p. 425: «*Un'altra prova di ciò si ha dalle opere ch'ei [Bambini] fece unitamente al celebre pittore Niccolò Cassana eccellente ritrattista quant'altri mai. Le invenzioni di esse opere erano tutte del Bambini; ed erano da lui condotte in tutte le parti. Il Cassana poi passandovi sopra con un colore pastoso e morbido, v'aggiungea ilarità e vaghezza, e se sortiano egregie pitture. Così tacitamente confessando il Cassana che il Bambini era miglior inventore e disegnatore di lui; e il Bambini per il contrario era più abile maneggiator di colori»*. Sui rapporti tra Cassana e il Bambini, che il 15 maggio 1708 farà da testimone al secondo matrimonio di Cassana con Ludovica Dei, cfr. Zava Boccazzi (1978-1979, p. 631, nota 10) e Radassao (1998, pp. 141-142, p. 151, p. 154).

²⁷ Pallucchini 1981, I, p. 371; Lucco 2001, II, p. 794.

²⁸ Sul contenzioso tra il Lama e Cassana rivelato per la prima volta da Moretti 1984, p. 16, p. 19, nota 12, cfr. più oltre. Forse perché ritenuto di origine genovese oltre a non aver lasciato alcuna opera significativa nelle chiese veneziane, lo Zanetti non riserva al Cassana alcun commento, né fornisce cenni biografici contrariamente agli altri artisti, antichi e moderni, citati nel suo volume. A proposito di Nicola Grassi, un allievo di Cassana, di quest'ultimo egli scrive: «*visse e dipinse lungamente il Cassana in Venezia. Passato poi in Londra ivi finì di vivere ne' primi anni di questo secolo»* (Zanetti 1771, p. 450).

²⁹ Il dipinto è stato reso noto da Olsen (1961, p. 14, p. 49, fig. LXXXLVIIb) e Pallucchini (1981, I, p. 311, fig. 1052).

³⁰ Nell'inventario dei beni della casa veneziana di Niccolò Passalacqua redatto il 22 marzo 1712 dopo la sua morte sono registrati «*Detti Retratti del quondam sudetto e sua moglie del Signor Cassani con soaza d'oro»* (ASVe, *Giudici di Petition. Inventari*, B. 409/74, n. 3, c. 66, citato da Zava Boccazzi 1978-1979, p. 623, nota 28). Come ebbe a dichiarare una certa punta d'orgoglio lo stesso Cassana nel 1705 nella causa contro il pittore Agostino Lama (cfr. *ultra*): «*Non vi è cavaliere, non è soggetto che io habbi la fortuna di servire nella mia invidiata professione di far ritratti»*.

³¹ Cfr. Orlandi-Guarienti 1753, p. 288; Ratti 1769, II, p. 15.

³² Ivanoff 1954, p. 279, figg. 273, 275; a questi andrebbero aggiunti altri *Due ritratti di notari* riferitigli da Donzelli-Pilo 1967, p. 123, fig. 128.

³³ Olio su tela, cm. 132x97 (inv. 104), cfr. Pignatti 1960, p. 59 ill.; R. Lauber in Borean-Mason 2007, p. 269 ill.

³⁴ Cfr. Dazzi-Merkel 1979, pp. 76-77, nn. 142-143; Busetto-Gambier 1987, p. 162, n. 4.

³⁵ L'esistenza di queste stampe di traduzione era stata segnalata da Zava Boccazzi (1978-79, p. 618), Pallucchini 1981, I, p. 310; Valcanover 1985, p. 31; Zava Boccazzi 1999, p. 235, nota 25; Craievich 2001, p. 810. Sull'intera serie delle incisioni ha in corso uno studio di prossima pubblicazione Giulia Palloni.

³⁶ Da questa incisione è derivato un dipinto conservato al Museo Correr (olio su tela, cm. 108x91, inv. 2201) ritenuto copia del prototipo di Cassana non individuato eseguita intorno al 1719 (cfr. Pignatti 1960, p. 60, ill.). Nella collezione Sagredo secondo l'inventario del 1738 si annoveravano diversi ritratti riferiti a Cassana (Mazza 2004, pp. 128-129).

³⁷ *Studio per ritratto di fanciulla a mezza figura* (matita e sanguigna su carta bianca, mm 367 x 250, GDSU, inv. 7294S; Zava Boccazzi 1984, p. 104, nota 24, fig.6; *Ritratto di gentiluomo* (carboncino nero e sanguigna su carta giallastra, mm. 251 x 174 (GDSU inv. 7287S; Muraro, 1953, p. 42 n. 78; Chiarini 1974, p. 419, fig. 11); *Ritratto maschile* (matita e sanguigna su carta bianca, GDSU (inv. n. 72875S); *Ritratto maschile* (matita su carta bianca, GDSU, inv.n. 7286S); *Ritratto di bambino* (4 disegni) GDSU (nn. 7278S, 7283S, 7284S, 7285S); *Ritratto di bambina* (3 disegni) GDSU inv. 7280S, 7281S, 7282S); *Ritratto di giovinetta* (matita (recto) e studio di un giovane seduto con asta e studio di un drappeggio (verso) carboncino; GDSU, *Raccolta Santarelli* (n. 7290) *Studi di testa di fanciulla, di una mano e di un braccio* (matita e sanguigna, GDSU, inv. 7292S); *Ritratto di fanciulla a mezzo busto* matita (recto) e *Studio di panneggi* sanguigna (verso), GDSU, inv. 7293S.

³⁸ Fogolari 1937. Il carteggio si conserva a Venezia, Biblioteca Marciana, Cod. It. IV, 21 [=5360]. Il primo studio critico e approfondito che ha rilevato l'importanza di tale carteggio nel contesto della cultura figurativa veneziana si deve ad Haskell 1980, in particolare pp. 232-241 e la disamina per le opere fatte acquistare da Cassana a Ferdinando da Epe, in part. pp. 125-130, per le nuove quattro lettere in *ibid.* p. 131, qui ora aggiunte. Sulle vicende del carteggio, cfr. Appendice doc. II.

³⁹ Michel 1991, p.245. Sul collezionismo del Gran Principe, si veda l'inventario dei beni steso alla sua morte nel 1713 reso noto da Chiarini (1975) e le aggiunte apportate nel 1992, che annovera più di mille dipinti, di cui almeno trecento erano stati da lui acquistati o ricevuti in dono e quello della villa di Poggio a Caiano, cfr. Strocchi 1975-1976; 1982; Epe 1990. Sui dipinti di nature morte, cfr. I. Della Monica in Chiarini 1997, pp. 205-295.

⁴⁰ Le lettere al Gerini sono menzionate da Zava Boccazzi 1978-1979, p. 617 nota 17 e alcune di esse sono state riassunte da Epe 1990, pp. 143-144, nn. 33, 36-39, cfr. Appendice doc. I, 73-79.

⁴¹ ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 435, c. 68r.:«11 febbraio 1690. Lire centosessanta una per pezze 28 pagati a Jacopo Muti tanti sono per valsuta d'un quadro entrovi un ritratto del Casciana venduto a S.A. porto d.o»; *id.*, 438, c. 97:«sc. cinque lire cinque dati di mancia a un soldato della Guardia a cavallo di S.A.S. per averlo S.A. fatto ritrarre da Cassiana pittore» (Chiarini 1975, 303, p. 103, nota 191; Epe 1990, p. 75; Spinelli 2007, p. 191, nota 5). Intorno al 1690 è datato il *Ritratto di Anna Maria Luisa de' Medici* (Palazzo Pitti inv. 1890, n.

2584; Chiarini 1974, p. 419; fig. 9; Zava Boccazzi 1978-1979, p. 614; N. Barbolani di Montauto in Casciu 2006, p. 225, n. 72) risalente al 1690 circa, la quale l'anno seguente andrà in sposa all'elettore Palatino, Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg. Al 2 aprile 1692 risale un pagamento di «lire quaranta due pagati a Agnolo Berni tanti sono per avere fatto le spese di due mesi a Niccolò Cassiani pittore di comando di S.A.» (id. c. 155). Per il ritratto appartenuto a Vittoria della Rovere, cfr. Inventario di Poggio Imperiale [1691], in ASFi, *Guardaroba Mediceo*, 992, c. 85r.: «[n. 482] Un quadretto in tela alto 2/3 largo s. 11 dipintovi di mano del Cassano il ritratto fin al ginocchio di... da giovane vestita di rosso, ritta d'avanti a un crocifisso e libriccino mezzo chiuso nella mano sinistra, con [c. 85v.] adornamento tutto scorniciato liscio con fussarda attorno a tutto dorato alto s. 18, largo 3/4».

⁴² Su questo primo soggiorno di Ferdinando ci informano le numerose lettere inviate da Venezia alla corte medicea da Carlo Antonio Gondi che descrivono dettagliatamente le giornate trascorse dal Principe (ASFi, *Mediceo del Principato*, 6388, ins. 15: «Lettere del Sig.r Abate Gondi scritte alla segreteria di Stato di S.A.S dal 18 dicembre 1687 sino al dì 28 aprile 1688») e utilizzate nello studio di L. Spinelli 2005. Per la seconda permanenza cfr. la relazione di anonimo dal titolo: *Viaggio a Venezia del Seren.mo Sig.r Principe di Toscana 1695 ab Inc.* [1696] in ASFi, *Mediceo del Principato*, 6391, cc. 998-1020 e per entrambe, Epe 1990, pp. 19-23, pp. 198-200 e L. Spinelli 2010, pp. 35-41.

⁴³ ASFi, *Mediceo del Principato*, 6388, c. 749, c. 817, c. 823, c. 825r.-v. c. 838, c. 855 (cit. in L. Spinelli 2005, p. 170, nota 38), c. 838, c. 855.

⁴⁴ *ibid.*, lettera del 14 febbraio: «[...] doppo aver udito la messa nella chiesa de' Carmelitani Scalzi sul Canal Grande passò Sua altezza alla casa del pittore Lotti per vedere delle sue opere [...]» (c. 815v. cit. anche in L. Spinelli 2005, p. 170, nota 39); lettera del 10 febbraio: «[...] S.A. si trasferì alla messa al Carmine et di poi andò in due case di pittori a vedere Quadri di Ritratti et d'Istorie» (c. 817v.); lettera del 21 gennaio: «[...] avendo veduti alcuni quadri in casa di un pittore si è restituita a questa abitazione, ove a pranzo sono riuniti li medesimi nobili [...] e il tutto passato con reciproca sodisfazione» (c. 855). La Epe (1990, p. 22) ha ipotizzato che il pittore di ritratti fosse stato Niccolò Cassana nonchè Sebastiano Bombelli, mentre «il pittore d'Istorie» era Antonio Zanchi.

⁴⁵ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577 c. 1495, lettera di Del Teglia ad Apollonio Bassetti, 17 gennaio 1688: «Si puole V.S.Ill.ma immaginare la strettezza del tempo di formare questa sera gli spaccij su l'arrivo del Ser.mo Principe con sua corte che mi ha tenuto tutto hoggi occupato in dar sesto con i servitori dell'Ecc.mo Morosini all'alloggio della medesima nel Palazzo di S.E. regiamente addobbato»; lettera di Alessandro Guasconi alla corte in data 18 gennaio sulla predisposizione delle gondole (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1656, c. 2 cit. in L. Spinelli 2005, p. 169, nota 36). ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, cc. 1513 lettera di Del Teglia al Bassetti in data 21 febbraio 1687 ab Inc. [1688]: «[...] Intanto segue con buona salute il Ser.mo Principe e suo seguito il proprio soggiorno in questa città dodendosi li trattenimenti dell'universale, e del privato preparatoli da questi SS.ri che servono S.A. la quale dimani o lunedì serà goderà quello d'una festa di ballo in casa l'Ecc.mo Mocenigo con l'invito di cento dame, con la dispensa della Pramatica il che farà bel vedere in una casa della quale se ne fa tre con l'apertura di due porte, come penso che V.S.Ill.ma possi ricordargli haverla veduta quando fu qui col Ser.mo Padr.e»; id. c. 1514, datata 28 febbraio 1688: «[...] di che ringraziandola non voglio mancare/supponendo che ne haverà piacere/di notificarle la gratia che si è degnata di fare il Ser.mo Princ.e Nostro Sig.r al mio povero ospitio, venendo in persona a divertirsi benignamente al tratenimento che ho preteso di dare agl'Aiutanti di Camera e Servi di S.A.S[...]»; id. c. 1515 (6 marzo 1688): «[...] Il Ser.mo Princ.e Nostro Sig.r con ottima salute sarà presto, per quanto sento di ritorno à codesta Ser.ma Corte doppo che haverà S.A. veduta la bella regata che à sua requisizione si farà un giorno dell'entrante settimana, dopo di che non scorgendosi destinato da questi Sig.ri altro divertimento all'A.S. partirà col suo seguito verso Ferrara, se pur sia vero ciò che si discorre in corte, dove subito giunto, si fece

vedere il Si.r Aud.e Finetti che osservata la soprad.a funzione della regata proseguirà il suo camino verso Monaco di Baviera».

Anche Alessandro Da Verrazzano, socio in affari del Guasconi, partecipò ai festeggiamenti, cfr. lettera di Carlo Antonio Gondi alla corte: «A pranzo con due de'consueti nobili rimase anche il signor Alessandro da Verrazzano e il signor abate Grimani [...]» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 6388, c. 824r. cit.in L. Spinelli 2005, p. 171, nota 41). Al suo rientro a Firenze, Ferdinando invierà lettere di ringraziamento per la ricevuta ospitalità a Giovanni Francesco Morosini, Giovanni Battista Venier, Giovanni Domenico Tiepolo, Giovanni Mocenigo (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5876, cc. 232-235) i quattro nobili veneziani che erano stati incaricati dal Consiglio dei Dieci ad assistere al soggiorno del principe. Seguirà poi il soggiorno del fratello Gian Gastone giunto a Venezia il 18 dicembre 1688 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, cc. 1595, 1599).

⁴⁶ L. Spinelli 2005, p. 171. In una lettera inviata a Ferdinando 25 novembre 1691 Giovanni Carlo Grimani ringraziava il principe per la «permessione» del musico Antonio Romolo Ferrini (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5877, c. 253, cfr. anche c. 251 da Milano; sul cantante, cfr. L. Spinelli 2010, p. 109, p. 66, nota 228); ancora da Venezia il 28 giugno 1692 Grimani ringraziava il Medici «nella permessione alla Sig.ra Maria Dom.ca Pini, et al Sig.r Antonio Ferrini per le recite del carnevale venturo nel mio teatro di S. Gio. Grisostomo [...]» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5878, c. 226; *Idem.* c. 231, 22 luglio 1692; *id.* c. 299 5 luglio 1692). Sui teatri veneziani di cui i Grimani furono impresari, cfr. Mancini-Muraro-Polovedo 1996, I, pp. 63-126; II, pp. 294-322; Alberti 2002, pp. 48-49 e sull'invio dei cantanti fiorentini a Venezia facente parte di una consolidata pratica di mercatura teatrale protetta dai Medici, cfr. L. Spinelli 2010, ad *vocem*. Nel 1683 Matteo Del Teglia informava la corte sugli spettacoli in SS.Giovanni e Paolo (ASFi, *Mediceo del Principato*, 3042, c. 51r-v; Mancini-Muraro-Polovedo 1996, I, p. 114. Sull'attività dei Grimani, cfr. L. Spinelli 2010, p. 37.

⁴⁷ Sulla collezione Grimani Calergi, cfr. I. Cecchini, in Borean-Mason 2007, pp. 278-279. Sulla famiglia segnaliamo qui un inedito documento. Nel testamento di Giovanni Francesco Grimani «f.o del nob.Ab. quondam Michiel» di anni settantadue redatto il 17 aprile 1690 egli lasciava al cardinale Dolfin «un quadro di Bonifatio che è sopra il tavolino nella camera grande e quattro altri quadri del Ruschi [Francesco], tre in faccia del detto quadro di Bonifacio coll'altro sopra la porta che va nel mio tinello con doi altri quadri in tinello sono una Venere et il ritratto del sig.r Francesco mio zermano»; «all'Ecc.mo Recanati il Bacchanale del Carpioni che è in camera grande oltre quei pochi quadretti e bagatelle lasciateli»«ancora il rimanente de miei pochi quadri che saranno restati doppo li legati lasciati» (ASVe, *Notarile. Testamenti*, 169, II, cc. 57v.-67 [n. 267], notaio Cristofilo Brombilla.

⁴⁸ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 750-751, in data 18 dicembre 1681.

⁴⁹ *Ibid.*, c. 879v., in data 4 ottobre 1682, cfr. anche c. 883 del 7 novembre di Giovanni Carlo Grimani indirizzata a Matteo Del Teglia nella quale lo prega di far giungere al marchese Corsini l'invito di far giungere il Petrillo a Venezia. Sulle voci delle possibili relazioni promiscue tra il cantante e il Gran Principe, cfr. L. Spinelli 2010, p. 32, p. 62 nota 64.

⁵⁰ In alcune lettere e appunti autografi del pittore pubblicati da Nannelli 1977, il Franchi stila un elenco, risalente al 4 aprile 1693 (pp. 353-354, nota 60), dei ritrattisti di corte che a suo parere sono da ritenersi i più dotati. Dopo aver menzionato i francesi Henri Gascar e Fernand Voet, lo scozzese David Paton e il romano Giovanni Maria Morandi, fa il nome di Cassana collocandolo all'ultimo posto, aggiungendo:«il meglio è stato il Cassana, perchè è un gran coloritore, ma un ritratto primo del Principe non somigliò, e quel della principessa Violante somigliò poco, e i suoi difetti gl'ingrandì, e la vita la disegnò male perchè la fece piccola».

⁵¹ ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 437, c. 108: 19 novembre 1696: «per genovesine 250=fatti pagare in Genova al Sig.re Niccolo Cassiana pittore, L. 709. 7.14».

⁵² Chiarini 1974, p. 234; Zava Boccazzi 1978-1979, p. 614; Epe 1990, p. 75. Sull'attività di Casana per i Medici, cfr. anche l'elenco delle opere stilato da Strocchi 1975-1976a, pp. 335-352.

⁵³ Caneva 2002, pp. 104-105, n.32. Nel ritratto il Gran Principe sfoggia un merletto veneziano a rilievi, aspetto che ha fatto ritenere che il dipinto fu eseguito nel 1687 durante il primo incontro avvenuto a Venezia tra Ferdinando e il pittore.

⁵⁴ La tela inventariata al n. 4548 si esempla in forma analoga ad un altro ritratto di Ferdinando anch'esso in armatura eseguito da Anton Domenico Gabbiani sempre a Palazzo Pitti (inv. 1890, n. 2731), opere che databili intorno al 1685 c. furono probabilmente eseguite insieme. Per il dipinto del Cassana, cfr. N. Barbolani di Montauto in Casciu 2006, pp. 222-223, n. 71, per quello del Gabbiani, cfr. Spinelli 2003, pp. 32-33, n.1. Della tela limitata al solo busto, ma sempre in armatura esiste un'altra replica eseguita da Cassana (olio su tela, cm. 72x58) di collezione privata resa nota da Moro 2006, p. 236, fig. 7, di cui si conserva un'identica versione agli Uffizi (inv. 1890, n. 8328) riferita a Pietro Dandini.

⁵⁵ Borroni Salvadori 1975, p. 396: «*Cassana. Ritratto di S.A.R. con gli altri Principi della Casa Serrnissima*».

⁵⁶ Per queste opere, cfr. Fogolari 1937, p. 156, tav. I; Chiarini 1969, pp. 63-64; nn. 94-97; *id.* 1974; *Id.* in *Ultimi Medici* 1974, pp. 200-203, nn. 111-114; *Uffizi* 1979, *sub nome*; Langedijk 1983, I, p. 820, n. 39.8; pp. 263-264, n. 6. 27; II, p. 930, n. 45, 5a; p. 964, fig. 48.9; p. 1232, n. 84.13a; p. 1461, n. 108. 7; pp. 1462-1463, n. 108.8; Epe 1990, p. 75; Chiarini 1992, p. 97, tavola 92a.; M. Chiarini, in *Galleria Palatina* 2003, II, pp. 116-117, nn. 168-169; N. Barbolani di Montauto in Casciu 2006, pp. 222-225, nn. 71-72.

⁵⁷ Inv. 1697-1708, c. 69, c. 72: «*Un quadro del medesimo autore [Niccolò Cassana] entrovi il ritratto d'un soldato vestito alla scocca mezza figura al naturale, con barba lunga e capelli bianchi, con collana e medaglia d'oro al collo, un anello in dito e spada al fianco, alto braccia uno e tre quarti, largo braccia uno e un terzo. A di 24 novembre 1701. Il quadro di contro è stato donato da S.A.S. al signore senatore Andrea del Rosso [n.74]*» cfr. anche la descrizione nell'inventario del 1697, segnato al n. 742 (c. 10); Strocchi 1976, pp. 98-99, n. 82. Insieme ai ritratti del cantante Francesco de Castris, intimo di Ferdinando insieme a quelli di Ferdinando Ridolfi, Alberto Tortelli, di Santi e Gregorio Vettori, Giuliano e Piero detto Zigolino tutte le tele sono menzionate nell'inventario della villa di Poggio a Caiano redatto nel 1697 (ASFi, *Guardaroba medico*, 1051, c.1, c. 10r. e v.), segno che furono eseguiti anteriormente a questa data. Un ritratto di cacciatore di Cassana fu esposto alla rassegna dei quadri nel chiostro della Santissima Annunziata nel 1706, dipinto che la Borroni Salvadori (1974, p. 13, p. 74) ritiene trattarsi quello con Alberto Tortelli.

⁵⁸ Fogolari 1937, p. 149, pp. 156-157, pp. 185-186, fig. 6; Chiarini 1969, pp. 64-65, n. 98, fig. 78; Chiarini 1975, 301, p. 74; nota 94, p. 94; *Gli Ultimi Medici* 1974, n.114; *Uffizi* 1979, p. 210, P387; Paliaga in *Fasto e rigore* 2000, p. 250, n. 105 (con bibl. precedente).

⁵⁹ Inv.1697-1708, c. 74: «*Due quadri compagni del medesimo autore [Niccolò Cassana] che in uno vi sono alcune frutta posate sul terreno, cioè sette fichi, sei pesche, due grappoli d'uva rossa, con tralci e pampani et un popone. Nell'altro vi sono alcuni fiori posati su un tavolino o dado di pietra scorniciato, cioè alcune rose rosse, gelsomini, tre anemoli turchini, tre altri gialli, due rami di viole bianche a ciocca et una tazzetta gialla con un vaso di vetro a uso di buffone, quasi pieno d'acqua, e da una parte vi è una vespa che posa su il sodo in faccia del sudetto tavolino, alti soldi diciassette e mezzo, larghi braccia uno e soldi due e mezzo, con suo adornamento dorato*»; inv.1713: «*due quadretti in tela alti s. 17 ½ larghi br.1 s.2 per ciascuno dipintovi di mano di Niccola Cassana, in uno frutta diverse e nell'altro fiori di più sorte sopra di un pilastro, con adornamenti scorniciati lisci e tutti dorati segn.ti N. 689*» (Chiarini 1975, 301, p. 75). La prima tela si conserva oggi presso il Museo della Natura Morta di Poggio a Caiano (inv. Poggio Imperiale 1860, n. 126, cfr.

Chiarini 1997, p. 34, n. 9; F. Paliaga in *Fasto e rigore* 2000, p. 251, n. 106; I. Della Monica in Casciu 2009, pp. 204-205. n. 71) la seconda è dispersa.

⁶⁰ Inv. 1697-1708, c. 73: «Un tondo del medesimo autore [Niccolò Cassana] che rappresenta un paese con una vacca a diacere in terra, due caproni et una pecora che bela, un bambino in piedi, che piscia et una femmina vestita alla rustica con mazza in mano e certe erbe nel grembiale, con alberi, monti, una torre e mare in lontananza, alto e largo per ogni verso soldi tredici e mezzo, con suo adornamento dorato». L'opera si trovava a Poggio a Caiano (cfr. Strocchi 1976, p. 93, n. 52).

⁶¹ Inv.1697-1708, c. 71: «Un quadro del medesimo autore [Niccolò Cassana], che rappresenta Rebecca con un secchio d'acqua in mano in atto di votarlo in una vasca e di dar bere ad alcuni animali consistenti in pecore, capre, una vacca e dui camelli carichi, con pastori in varie attitudini et un ragazzo, tutte figure intere poco minori del naturale, con varii alberi, erbe e paese in lontananza, alto braccia tre e mezzo, largo braccia tre e sette ottavi con suo adornamento dorato»; inv.1713: «Un simile alto br.3 ½, largo br. 3 4/5 dipintovi di mano di Niccola Cassana Isac e Rachele con più animali di cameli e pecore, con veduta di paese, con adornamento intagliato e tutto dorato, segn.to N.72»(Chiarini 1975, 301, p. 66; Strocchi 1978, p. 434, nota 67). I conti del coloraio Giuseppe Mangiacani ci informano che il 17 e il 24 agosto 1694 (ASFi, *Guardaroba*, 1075, c. 1876) egli inviò alla villa di Pratolino i colori e una tela mesticata a olio «che ha dipinto il S. Cassana la storia della bella rachele» (Strocchi 1978, p. 434, nota 67; Epe 1990, p. 76). «Una samaritana del Cassana» è segnalata nella collezione fiorentina Albizi nell'inventario risalente al XIX sec. (Getty Provenance Index. Databases, reg. I-372)

⁶² Inv.1713: «Un simile alto br. 1 ¼ largo br.1 dipintovi di mano di Niccola Cassana S. Antonio da Padova, che con la mano sinistra tiene un giglio, con adornamento tinto di nero, e filett.o d'oro [s.n.]»(Chiarini 1975, 305, p. 67).

⁶³ Inv.1697-1708, c. 68: «Un quadro del medesimo autore [Niccolò Cassana] che rappresenta un baccanalino, consistente in un satiro a sedere con uno zufolo in mano, una donna in ginocchioni, che suona il cembalo et un amorino che tira una freccia al detto satiro, figure intere piccole, con un bocale e bacile per terra, alto soldi diciassette, largo braccia uno e un soldo con suo adornamento dorato»; inv.1713: «Un simile in tela alto s. 16, largo br.1 sc. 1 dipintovi di mano di Niccola Cassana un baccanale, ove vi è una femmina in atto di sonare il cembalo, e putto che balla, con adornamento intagliato, e dorato, seg.to N.64» (Chiarini 1975, 301, p. 62). Quest'ultimo dipinto citato nell'inventario della villa di Poggio a Caiano con il riferimento a Livio Mehus poi corretto in «Di Niccolò Cassana» (ASFi, *Guardaroba mediceo*, 1051, c. 2v). Nel Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo si conserva un *Baccanale* firmato da Cassana (inv. 1585, olio su tela, cm. 115x150) che tuttavia non può essere identificato nell'opera fiorentina sia per la difformità del soggetto sia per le dimensioni (*Musée de L'Ermitage* 1976, p. 99; Pallucchini 1981, I, p. 310, fig. 1053). Ruggeri (1996, p. 82, nota 26) ha rilevato che il secondo dipinto di Cassana all'Ermitage, *Satiro e ninfa* (inv. 7635) coincide con la *Ninfa e satiri* passata alla vendita Lepke di Berlino (4-5 giugno 1929) e della quale esiste una fotografia alla Witt Library (cfr. anche Ruggieri 2012, p. 390, figg. 12-13).

⁶⁴ Inv.1697-1708, c. 70 [n.70]: «Un quadro del medesimo autore [Niccolò Cassana] entrovi una Venere a sedere su un letto con un amorino et in terra vi è un vaso con una rosa. Detta Venere è figura intera maggior del naturale con un piede che pende fuor del letto e su il medesimo vi è un panno turchino, alto braccia tre e sette ottavi, largo braccia due e sette ottavi» (Chiarini 1975, 301, p. 66; Strocchi 1978, p. 434, nota 67).

⁶⁵ Inv.1713: «Un simile in tela alto s.9 largo br. ½ dipintovi di mano del Cassana la Natività di Nostro Sig, re Giesù Cristo con più pastori in diverse attitudini e cherubini in gloria, con cristallo sopra, con adornamento di pero tinto di nero, rapportatovi intagli dorati [s.n.]»(Chiarini 1975, 305, p. 68, tavola 50a; p. 82, nota 353).

⁶⁶ V. Damian, *Portrait de jeune homme de Michael Sweerts et acquisition recentes*. Galerie Canesso, Paris 2006, pp. 24-27.

⁶⁷ Cfr. Strocchi 1982, p. 47, p. 49, nota 53; Epe 1990, p. 54; Buricchi in *Il Seicento in Casentino* 2001, pp. 334-335, n. 62; L. Fornasari in *Arte in terra d'Arezzo* 2003, p. 177; R. Spinelli in *Arte in terra d'Arezzo* 2007, p. 141.

⁶⁸ Chiarini 1975, p. 79, n. 303; *Id.* in Chiarini-Padovani 2003, II, p. 115, n. 166. Sul dipinto del Rosa, cfr. Salerno 1975, p. 99, n. 180; L. Goldenberg Stoppato in Fumagalli 2007, p. 200, n. 29 con bibliografia precedente.

⁶⁹ Per le date di acquisizione dei dipinti di Cassana nelle gallerie fiorentine si rinvia a Epe 1990, pp. 75-77. La più alta concentrazione nella realizzazione dei ritratti si ebbe nel 1694 quando il 18 giugno di quell'anno furono forniti al pittore dal venditore di colori Giuseppe Mangiacani sette tele per la realizzazione di altrettanti ritratti (ASFi, *Guardaroba*, 1073 bis, c. 1874; Epe 1990, p. 76). Sull'attività di «mesticatore» di Giuseppe Manciacani per la corte medicea, cfr. Incerpi 2011, pp. 18 sgg.

⁷⁰ ASFi, *Mediceo del Principato*, 1581, c. 778, lettera di Del Teglia alla corte, 4 febbraio 1695 [m.v.= 1696]: «lunedì della cadente settimana su le 18 hore giunse in buona salute il Ser.mo Principe nostro signore con tutto il suo seguito dell'A.S. de quale si va hora divertendo nobilmente a propria soddisfazione con la libertà del paese, il quale non suggerisce altro di curioso per hora che la permissione pubblica delle maschere, le quali rendono maggiore la libertà ai forestieri di godere della medesima», cfr. anche la lettera di Alessandro Guasconi ad Apollonio Bassetti alla stessa data (c. 182) e quella dell'11 febbraio (c. 185): «Il nostro Ser.mo Sig.r Principe continua il suo soggiorno con tutta la miglior salute, e con pieno plauso e la molteplicità de forestieri rende tanto godibile il carnevale che proseguisce con intiera quiete». Su questa seconda permanenza, cfr. anche la relazione manoscritta dal titolo *Viaggio a Venezia del Serenissimo Principe di Toscana, 1695 ab Inc.*, in ASFi, *Mediceo del Principato*, 6391. Al momento della partenza dalla laguna, dopo quasi un mese e mezzo di permanenza, egli lasciò un ottimo ricordo tra i veneziani, cfr. ASFi, *Mediceo del Principato*, 1581, c. 205, lettera di Del Teglia alla corte, 17 marzo 1695 [m.v.= 1696]: «questa mattina ha fatto partenza di ritorno a codesta volta il Ser.mo Principe nostro Signore con intiera e perfetta salute [...]. Egli con le sue generose, et amabilissime maniere ha portato via il cuore d'ogn'uno, con somma consolazione de suoi buoni sudditi e servitori tra i quali io mi pregio d'essere uno dei più divoti et obbligati».

⁷¹ ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 436, c. 105v: «Adì, 5 luglio 1694. Scudi 119.1.16. 8 fatti pagare in Venezia al Sig.re Varisco Castelli e lire 200.6.2 fatti pagare in Venezia al sig.re Niccolò Cassiani Pittore portò il sig.re Sinibaldo Corboli» (Epe 1990, p. 75).

⁷² *Id.*, c. 135v: «Adì, 5 novembre 1694. Lire trecento trenta sei pagati di comando di S.A. a Niccolò Cassiana Pittore sono per il suo viaggio per ritornarsene a Venezia. sc. 48»; *ibid*, c. 141v: «Adì, 29 novembre 1694. Lire settanta due pagati a Piero Pieraccini sono per suo rimborso d'avere somministrato gl'alimenti a Niccola Cassiana Pittore n.18 giorni portò detto, sc. 27» (cfr. Epe 1990, p. 76; Spinelli 2007, p. 191, nota 5).

⁷³ *Id.*, c. 123: «Adì, 22 settembre 1694. Lire sette cento dati di mancia, anzi di comando di S.A. a Niccola Cassiana Pittore Veneziano, sc. 100»; *Id.*, c. 141: «Adì, 26 novembre 1694. Lire tremila otto cento cinquanta cinque s. 17 pagati ai S.ri Montauti e Corboli sono per loro rimborso di n. 300 zecchini veneziani fatti pagare a Venezia per S.A. d'ordine del sig.re Raffaello Torrigiani al sig.re Niccola Cassiani pittore, e sono per regalo, portò conto il sig.r Orazio Montauti e il sig.re Sinibaldo Corboli, sc. 550.5.17», cfr. Epe 1990, p. 76; Spinelli 2007, p. 191, nota 5.

⁷⁴ Cfr. Paravia 1823; Zanotto 1867; Giomo 1903.

⁷⁵ Per un parziale resoconto sul numero delle copie della pala di Tiziano, cfr. Whetey [1969-1975], 1969, I, p. 155; Meilmann 1989, pp. 346-347; *Eadem*, 2000, pp. 201-204; Puppi 2012. Nel 1660 il Boschini (ed. 1966, p. 29) giungerà ad affermare: «*Le copie, che è stà fate de sta Pala/Da zoveni Todeschi, e da Francesi/E da Fiamenghi, e da Pitor Inglesi/El numero è infinito, che non fala*» e si assisterà perfino a un tentativo di acquisto per l'astronomica cifra di diciottomila ducati, ad opera del mercante e collezionista olandese Daniel Nijs (*idem*. p. 30).

⁷⁶ Lettera di Paolo Del Sera al Cardinal Leopoldo, 28 marzo 1654, in Fileti Mazza 1987, I, p. 38, p. 358: «*Ho messo insieme alcuni pochi disegni, quale mando a Vostra Altezza Serenissima in una cassetta con l'occasione del ritorno costà del signor senatore Marco Martelli, supplicando Vostra Altezza a perdonarmi se sono pochi, perchè la brevità del tempo non m'ha permesso di poterne sin ora aver più. Ma spero d'aver trovato una buona cava, e quanti ne potrò avere saranno al sicuro per l'Altezza Vostra. La quale fra questi troverà quattro schizzotti fatti a penna sopra due carte di mano di Tiziano, che due di essi sono i primi pensieri suoi quando cercava l'invenzione della tavola del San Pietro martire, che è in chiesa a San Giovanni e Paolo [...]*», cfr. anche Muraro 1965, p. 83. Al Musèe des Beaux-Art di Lille si conservano tre disegni a penna e inchiostro bruno su carta avorio (inv. Pl. 552a-c) provenienti dalla collezione di Jean Baptiste Wicar, cfr. Oberhuber 1976, p. 38, n. 35; Wethey 1987, pp. 143-144, n. 19 (con bibliografia precedente); Chiari Moretto Wiel 1988, p. 48, n. 21; *Eadem* 1989, p. 89, nn. 21a-c; W.R.Rearick, in *Le siècle de Titien* 1993, pp. 625-626, n. 219; Brejon de Lavergnèe 1997, pp. 221-222, n. 633, ma nessuno di questi studiosi li ha messi in relazione alla lettera dell'agente fiorentino a Venezia. Sulla pala di S.Pietro, cfr. Wethey 1969, I, pp. 153-155, n. 133. Nella collezione di Peter Paul Rubens nel 1640 compariva un grande bozzetto a olio della composizione riferito a Tiziano (cfr. Muller 1975, p. 372). Altri disegni della pala di Tiziano furono in possesso di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense poi passati nelle mani di Carlo Ridolfi (cfr. Mason 2007, p. 31). Infine al GDSU si conserva un disegno (7282S) del San Pietro Martire, copia dal dipinto recante in basso a destra la scritta "Tiziano", ma i caratteri stilistici ne escludono l'autografia.

⁷⁷ Ottonelli-Berrettini 1652, p. 202.

⁷⁸ Cfr. Faranda 1986, p. 182, n. 119.

⁷⁹ Per l'affermazione del Palma, cfr. la lettera di Alessandro Diplovatazio al Duca Francesco Maria II Della Rovere in data 15 gennaio 1628, in Gronau 1926, p. 151; Barri 1671, p. 57. La pala di Tiziano era divenuta meta di perigrinazioni di artisti e viaggiatori di passaggio per Venezia tanto che il 2 agosto 1663 i frati dovettero intervenire per «*rimediare all'insolenza d'alcuni pietosi quali [...] andavano copiar il quadro di S. Pietro martire pestar il piede opra la pietra sacra*», citato da R. Goffen in *Tiziano* 1990, p. 93, nota 15; M. Guderzo in Puppi 2007, p. 418.

⁸⁰ ASFi, *Mediceo del Principato*, 5877, c. 270, c. 339, cfr. Fogolari 1937, p. 150, p. 158, nota 18. In base a questa corrispondenza Fogolari (p. 150) riteneva Loth essere l'autore della copia, seguito da Pallucchini (1961-62, p. 83; *Ibid.*, 1981, I, p. 264); Zava Boccazzi (1965, p. 100, p. 345, nota 82) e Ewald (1965, p. 97, n. 336) errore poi perpetuato dalla critica moderna, cfr. Haskell 1980, p. 233, nota 5; Meilman 1989, p. 346, n.1; Epe 1990, p. 21; p. 94; p. 139, nn. 14-15, p. 217, nota 4; Humfrey 1993, p. 314; Sponza 1993, p. 43; Meilman 2000, pp. 123-125, p. 232, nota 57; M. Guderzo in Puppi 2007, p. 418; Humfrey 2007, p. 135, n. 86; p. Giuliani 2010 p. 45; Puppi 2012, p. 208. Gli unici riferimenti al nome di Cassana, sono in Crowe-Cavalcaselle 1877, p. 330; Lorenzetti 1926, p. 337; Wethey 1987, p. 154. Oltre alle precarie condizioni di salute è da aggiungere che i tempi di esecuzione delle opere di Loth erano molto lunghi come avverte Quintiliano Rezzonico a Livio Oldelscalchi in una lettera del 31 agosto 1680: «*esser pittor quanto valoroso altrettanto fantastico e longo nell'operare*» (Pizzo 2002,

p. 133, doc. 36). Sulle vicende esecutive della celebre pala di Tiziano si veda ora S. Arroyo-C. Corsato in Pavanello 2012b, pp. 32-35, mentre Puppi 2012, p. 209, 306, n. 21 ha reso noto una piccola tela (cm. 37,7x58) di collezione privata ritenendolo il bozzetto preparatorio della pala, ma su questi aspetti spero di tornare presto sull'argomento.

⁸¹ Il contenzioso tra i due pittori è documentato in ASVe, *Avogadria di Comun*, Misc. Civ. 30, fasc. 23 e busta 45, fasc. 2, rintracciato e reso noto da Moretti (1984, p. 16, p. 19, nota 12; cfr. anche Ruggeri 1996, p. 82, nota 31; Radassao 1998, p. 142. Così continuava Cassana nella sua deposizione: «*Che pure la detta correttione s'è avanzato a pubblicare e ne magistrati in abbondante frequenza di persone e in molti altri luoghi che io ho ingannato il Gran Principe di Toscana col darle ad intender di haver fatta io la copia della Pala di S. Pietro Martire di Tiziano esistente nella chiesa di SS. Giovanni e Paolo, mentre egli fu il Pittore che fece la medesima: onde con tal iniquità mi sij fatto lecito ingannar quel Principe e di tale menzogna et impostura se ne vanta con tanto diletto che riesce di scandalo a tutti per la notoria riprobatezza dell'assertione*». Per le accuse rivolte da Lama al Cassana per altri aspetti della sua attività pittorica, cfr. capitolo successivo e nota 13.

⁸² Chiarini 1975, 301, p. 78: «*Un simile centinato alto br. 10, largo br. 5 2/3, dipintovi di mano di Niccola Cassana S. Pietro Martire a diacere in terra, et un manigoldo in atto di ferirlo et il compagno in atto di fuggire, et in lontananza due figurette a cavallo, et in alto si vedono due Angeli in gloria, copia del famoso quadro di Tiziano, segn. to N. 67*», cfr. anche Tiziano 1978 p. 284, nota 59. Il dipinto è ricordato come opera del Cassana da Soprani-Ratti 1768-69, II, p. 15: «*E in quell'istesso palazzo [Pitti] conservasi pure di questo Pittore un'egregia copia dello stupendo quadro di S. Pietro Martire del Tiziano*». La tela è registrata negli inventari delle Gallerie fiorentine fino al 1856 (cfr. BUFI, G.1067, c. 22 v. cfr. Tiziano 1978, p. 284, nota 59) e ceduta nel 1868 alla chiesa di San Giovanni e Paolo.

⁸³ Cfr. Del Pino, ms. 1695, c. 13: «*In S. Gio. e Paolo grande e bellissima chiesa dei Domenicani vi è una tavola di Tiziano con S. Pier Martire, la più bell'opera che questi abbi fatto*».

⁸⁴ Moretti 1978, pp. 117-118, n. 37. Ancora più tardi, l'opera subirà un ulteriore intervento di restauro voluto da Antonio Maria Zanetti nel 1774 nel quale «*fu assicurato il colore che minacciava d'ogni parte rovina*», cfr. Olivato 1974, pp. 60-64, p. 138.

⁸⁵ F. Algarotti, *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma* [1763] in Da Pozzo 1963, p.12; *Id.*, *Saggio sopra la pittura* [1756] in Bonora 1969, p. 419.

⁸⁶ Sulla vicenda cfr. Pascoli 1730-1736, ed. 1992, p. 665; Ficacci 1994, p. 209, p. 224. In una lettera inviata da Roma il 13 marzo 1777 al marchese Lansdowne il mercante e collezionista inglese Gavin Hamilton dichiarava di essere venuto in possesso della copia del Bonati che proponeva in vendita per cento sterline, cfr. Guarino 1994, p. 104, p. 107, nota 44; Coen 2010, I, p. 68. Alla copia fu interessato anche Abraham Hume (cfr. Borean 2004, p. 168, nota 167). Il Bonati eseguirà anche la copia della *Madonna con il bambino e santi* del Veronese (allora nella sacrestia della chiesa di san Zaccaria dal 1815 nelle Gallerie dell'Accademia) conservata ai Musei capitolini (inv. 250, cfr. Guarino-Masini 2006, pp. 60-61). Le vicende della copia di Cassana della pala di Tiziano, qui esposte sono state riassunte da F. Paliaga in Pavanello 2012b, pp. 32-35.

⁸⁷ AGUFI, 1789, f. XXII, ins. 29, cfr. Spalletti 2010, p. 172. L'Alessandri era ben informato sulle vicende della pala. Nel proporre l'acquisto del modello egli affermava che il dipinto di Tiziano si trovava «*nell'ingiurie de' tempi assaissimo pregiudicato*», essendo stato ridipinto tre volte che «*se ne computa più della metà perduto*» e il bozzetto, che presentava alcune varianti rispetto al dipinto finito, era da ritenersi originale così come giudicato da molti pittori delle Accademie di Venezia e di Roma. Concludeva la sua proposta ricordando che il suo era l'unico modello preparatorio esistente. Bencivenni Pelli fece esaminare l'opera

da alcuni esperti che la giudicarono «veramente» di Tiziano e sebbene «esistono in Roma altri quadretti simili, e specialmente in casa Colonna, detti professori mi dicono che i medesimi sono bene al di sotto di questo». Nonostante questi apprezzamenti l'opera non fu comprata e del bozzetto si è persa traccia.

b) *Agente e intermediario*

Tra i numerosi incarichi ricevuti dal pittore veneziano da Ferdinando, quello di agente e intermediario nell'acquisto di dipinti fu certamente uno dei più importanti insieme all'attività pittorica. Scomparsi i più illustri *connoisseurs* e procacciatori di dipinti per i Medici sulla piazza veneziana, Paolo del Sera nel 1672 e Marco Boschini nel 1681, Cassana, offuscando progressivamente la figura e l'immagine di Matteo Del Teggia, divenne alla fine degli anni novanta e nel giro di pochi anni il punto di riferimento costante per il Gran Principe, divenendo un abile consulente pronto a reperire quadri importanti o ritenuti tali nei territori della Serenissima, in un ruolo decisamente superiore ad altri agenti e informatori che lo stesso Medici aveva sparsi in mezza Italia come Felice Trulli, Alessandro Marucelli, Niccolò del Giudice da Roma, Francesco Settala da Milano.

Analizzare l'attività del pittore veneziano da questo punto di vista in relazione al gusto collezionistico del Gran Principe attraverso la disamina dell'intenso carteggio intercorso tra i due, implica necessariamente una valutazione sulle doti del pittore come esperto conoscitore, di apprezzarne le capacità nel saper distinguere gli originali dalle copie, nell'essere in grado di confermare o meno e con una certa dose di plausibilità, ascrizioni e attribuzioni di questo o di quell'altro autore in rapporto alle opere d'arte veneta cinquecentesca per i quali il principe mediceo si dimostrò un instancabile, appassionato ricercatore e grande conoscitore, come quando, in una lettera del 16 dicembre 1702, metteva in discussione l'attribuzione di un dipinto riferito a Jacopo Bassano non ritenendolo tale, preferendo il nome di Francesco (Appendice doc. II, 83). Il proprietario del quadro era ben noto nell'ambiente fiorentino trattandosi del pittore Giovanni Scappini, veneziano, ma abitante a Padova, allievo di Pietro Della Vecchia, e di cui il Gabburri ci fornisce un breve profilo biografico¹. Le doti attributive in possesso di Ferdinando non erano certamente solo rivolte all'arte veneta, ma riguardavano anche altri pittori come ad esempio Rubens o Van Dyck (lettera del 9 dicembre 1702, Appendice doc. II, 82).

Una testimonianza del grande interesse di Ferdinando per la pittura veneziana del Cinquecento la abbiamo da una lettera inviata il 1 gennaio 1700, nella quale, dopo aver letto le *Meraviglie dell'arte o vero le Vite degli illustri Pittori Veneti e dello stato* di Carlo Ridolfi, (Venezia, 1648), egli tracciava un elenco di quadri, possibilmente da acquistare (lettera del 1 gennaio 1700):

«[...] Nel leggere le *Vite dei Pittori Veneziani* ho cavata una nota di quadri, che sono in lochi non molto praticati, e dentro a' Monasteri di Monache, fra quelli di Paolo di Treviso, e due *Cenacoli di Palma vecchio*; onde vedendo, che si va vendendo sotto mano, e senza strepiti, gliela mando, acciò con questi sensali, Ella vada facendo quelle diligenze più proprie [...]» (Appendice doc. II, 59).

E ancora in una precedente del 14 novembre 1699, traendo la notizia dalla *Vita di Paolo Veronese*, sempre del Ridolfi (Venezia 1646):

«[...] *L'altro giorno leggendo la vita di Paulo vi ho trovato descritto le nozze di Cana Galilea, ch'Ella mi diceva essere nelle Monache di Treviso*» (Appendice doc. II, 51).

Le lettere ci fanno capire come l'interesse personale di Ferdinando (così come accadeva anche per il padre Cosimo) per un particolare dipinto derivasse dalle indicazioni trovate nelle fonti o da informazioni provenienti dalla letteratura locale, piuttosto che da una visione diretta delle opere. Egli era anche informato su taluni personaggi di passaggio per Venezia che sapeva essere collezionisti o di raccolte che potevano essere poste in vendita anche fuori dei territori veneti, per le quali invitata Cassana a prenderne visione per segnalargli eventualmente i pezzi più interessanti². Così come avevano fatto i suoi predecessori, anche il pittore veneziano si rivolse per gli acquisti a enti ecclesiastici e le trattative di compravendita di opere di proprietà pubblica furono condotte in maniera segreta, lontano da occhi indiscreti. Un caso singolare è costituito dall'acquisto della tela del Veronese raffigurante *San Benedetto tra santi e monache*, oggi alla Galleria Palatina (inv. 1912, n. 196; Fig. 155) proveniente dalla chiesa di Santa Caterina di Mazzorbo, giunta a Firenze nel marzo 1700, per la quale Ferdinando tranquillizzava il Cassana che non avrebbe riferito nulla al cremonese Francesco Caffi, poichè il pittore, affermato mercante d'arte in Venezia, avrebbe potuto svelare pubblicamente l'affare rendendo così un cattivo servizio all'agente (Appendice doc. II, 72)³.

Ferdinando prendeva diretta visione dei pezzi che gli venivano inviati da Cassana, opere che erano spesso comprate prima dal pittore stesso (a volte in accordo con lo stesso Ferdinando) e poi proposte per l'acquisto, come testimonia una lettera del 3 gennaio 1698 riguardante un'opera di Tiziano (Appendice doc. II, 1) o di Veronese (lettera del 15 agosto 1699, Appendice doc. II, 43). In molte occasioni Cassana comprava per sè opere che poi proponeva al suo facoltoso mecenate, svolgendo quindi il ruolo di vero e proprio mercante d'arte. Tra il pittore e Ferdinando si instaurò non soltanto una forte relazione economico-commerciale, basata sulla reciproca fiducia, ma anche un proficuo scambio di opinioni in rapporto all'autenticità delle opere, per le quali si aprivano serrati confronti attributivi. E' il caso di due dipinti assegnati a Bassano raffiguranti una *Natività* e un' *Orazione nell'Orto* (lettera del 25 novembre 1702; Appendice doc. II, 81)⁴.

Le capacità attributive, le doti professionali di pittore e la conoscenza delle opere degli antichi maestri consentì a Cassana (cosa quasi inevitabile per tutti gli artisti dell'epoca) di diventare un abile copista al pari di altri pittori veneziani. Tale attività che nella città lagunare «riforniva il commercio artistico di tele da trafficare sotto il nome più antico, solenne e lucroso»⁵, lo portò in taluni casi a sconfinare nella truffa, cercando di vendere per originali opere che in realtà non lo erano o almeno non erano ritenute tali da altri periti.

Questo è quanto emerge dagli atti di un processo in cui egli fu chiamato in causa per la vendita di un quadro avvenuto a Genova nel 1698.

Negli anni in cui Cassana era entrato nei favori di Ferdinando, egli dovette difendersi dalle accuse di frode per aver venduto nella capitale ligure una tela in suo possesso, oggi non individuata, attribuita a Tiziano raffigurante una *Madonna con il bambino e san Giovannino* «alto palmi due, largo uno e mezzo circa», portata da Venezia insieme ad altri quadri di diverso soggetto. Si tratta di una complicata vicenda nella quale Cassana fu indirettamente coinvolto insieme al pittore Giovanni Lorenzo Bertolotto e al mercante di quadri Giacinto Baradacco, entrambi accusati dal nobile Ottavio de' Ferrari, querelante e acquirente del quadro per una somma di 2110 lire genovesi, per avergli venduto il dipinto come originale, quando «*a prima vista e senza alcuna esitazione da' principali periti di questa città*» pareva trattarsi di una copia. L'episodio, al di là di stabilire la veridicità attribuitiva in assenza dell'individuazione del quadro incriminato, evidenzia come il pittore, definito da alcuni personaggi chiamati a testimoniare al processo, «*pittore et assai intelligente nella cognizione de' quadri de' quali suole farne compra et a questo effetto andarne in cerca*», oppure «*ben cognito sì per la sua virtù come ancora per molte compre e vendite che ha fatto di pitture, massime per il Gran Duca di Toscana*», tenesse una sorta di mercato periodico nelle dimore di alcuni intermediari genovesi, sfruttando in questo caso l'amicizia del Bertolotto, noto e apprezzato pittore e sensale per diletto. Nei suoi frequenti soggiorni a Genova, pare che Cassana avesse cercato di vendere sulla piazza locale una notevole quantità di opere, sfruttando le conoscenze di mercanti e mediatori suoi amici, riuscendo a creare attorno a sé una grande animazione tra i collezionisti, pronti a spendere grosse somme di denaro in cambio di un «ragionevole guadagno»⁶.

Pur non essendo possibile stabilire con assoluta certezza quali opere veneziane Cassana portasse a Genova e in particolare il Tiziano in discussione⁷ e sebbene il rapporto di fiducia intercorso tra lui e Bertolotto, nonché le loro abilità di *connoisseurs* non siano motivi sufficienti a stabilire se l'opera riferita al Vecellio fosse stata autografa o meno, certo è che, all'epoca costituiva una buona regola smerciare con più facilità copie al posto di originali in sedi e piazze lontane dai luoghi di origine dell'autore del dipinto, dove lo stile e l'attività pittorica dell'artista al quale veniva riferito il pezzo era meno nota e conosciuta rispetto al luogo di produzione, dove invece sarebbe stato più semplice smascherare inganni e frodi. Se a Genova verso la fine del Seicento esisteva una chiara difficoltà a vendere copie di dipinti di Van Dyck, in quanto le opere autografe erano ben note per la presenza di molti originali⁸, certamente più semplice era la diffusione di dipinti veneziani del Cinquecento dai nomi altisonanti su piazze forestiere come quella genovese, dove la conoscenza degli artisti di quella regione era meno approfondita e in ogni caso più approssimativa e superficiale⁹. Di conseguenza «l'affare» che veniva prospettato era più esposto al rischio di un raggirò da parte dell'acquirente, a meno che quest'ultimo non

avesse avuto competenze tali da non cadere nell'inganno. Per chi lo praticava, il commercio di dipinti implicava grandi doti di astuzia e di spregiudicatezza, buone conoscenze dell'andamento dei prezzi e del gusto collezionistico presente nelle singole realtà regionali, dove, come abbiamo già detto, il confine tra lecito e illecito, tra la buona fede e l'atteggiamento truffaldino era assai labile.

Verso la fine del Seicento gli ambienti collezionistici genovesi non erano certo sprovvisti di grandi capolavori del Cinquecento veneziano. Nel 1670 i due fratelli Retano, Pietro e Giacomo, figure importanti all'interno del commercio di dipinti della città lagunare, consulenti privilegiati della famiglia Widmann, avevano fatto acquistare per la considerevole somma di 20.000 lire genovesi al patrizio Giuseppe Maria Durazzo una ventina di quadri, di cui nove provenienti dalla vendita in lotti della collezione Règnier avvenuta quattro anni prima, opere che si conservano ancora oggi in parte al Museo di Palazzo Rosso di Genova¹⁰, mentre sin dal 1650 il marchese Gio. Filippo Spinola poteva vantare nella propria collezione la già ricordata tela con la *Cena in casa di Simone di Paolo Veronese*, poi passata ai Durazzo.

Tra gli artisti veneziani, Tiziano era certamente il pittore che attraeva maggior interesse tra i collezionisti liguri e non vi era quadreria della città che non vantasse qualche suo presunto originale, come già ricordava lo Scannelli nel 1657¹¹, anche se non mancavano naturalmente suoi capolavori concentrati soprattutto nella raccolta Doria e Imperiali.

Il Cassana non era certo l'unico pittore-perito-mercante forestiero a tentare di piazzare quadri di scuola veneziana nella città della lanterna e quasi sempre le contrattazioni si accompagnavano ad accese discussioni sull'attendibilità attribuzionistica, specialmente per quelle opere volute da taluni collezionisti, i quali sprovvisti di alte somme di denaro da spendere e in mancanza di conoscenze adeguate, intendevano ricavare dagli acquisti alti guadagni. Interessante è ad esempio la testimonianza al processo De Ferrari-Bertolotto del pittore Domenico Piola, il quale ricordava le dispute intorno a un quadro, di soggetto ignoto, appartenuto a una certa Ottavia Centurione, figlia di Ugo Fieschi, il quale «*fu tenuto per alcun tempo originale di Tiziano e poi si accordò che era di Bassano il vecchio*»¹².

Per il contraddittorio avuto con il De Ferrari non sappiamo se Cassana avesse agito onestamente, ma anche nella stessa Venezia Cassana ebbe problemi per la vendita di alcuni dipinti che sembra non rispondessero al vero nome dell'autore e in questo caso la contesa riguardava quadri venduti come opere sue, ma che pare non lo fossero state completamente. Il 1 maggio 1705 il pittore fu infatti costretto a querelare il pittore Agostino Lama poiché - a suo dire - gli era diventato «*suo giurato persecutore*» per le calunnie e per le «*insidiose trame*» ordite a suo danno che lo avevano «*ridotto quasi sull'orlo dal disperarmi*»¹³.

Il Lama aveva infatti indotto il padre Ignazio Sansoni a intentare una causa contro Cassana davanti all'Avogadria di Comun avendolo convinto che dieci dei dodici quadretti vendutigli da Cassana come da lui eseguiti erano invece opera del suo allievo Niccolò

Bambini. Non è dato di sapere se le accuse rispondevano a verità, anche se non è da escludere che il maestro affidasse al suo allievo il completamento di opere specie per quelle commissioni di secondaria importanza. Nota pubblicamente era la grande abilità di Cassana nell'imitare lo stile dei maestri del passato e contemporanei come evidenziano alcuni dipinti menzionati nel 1712 nella collezione di Giovanni Castelli¹⁴.

Le accuse rivolte dal Lama a Cassana riguardarono questioni ben più gravi. Secondo quanto riferirà Niccolò ai giudici, Lama

«inventa falsità nella pittura de quadri, mi incolpa di furti di pitture e parla con quel disprezzo e con quelle diffamazioni che saranno da testimoni deposte»

I furti di cui si fa cenno riguardavano soprattutto un'opera in possesso del cantante Giuseppe Petrillo, amico di Cassana e protetto dal Gran Principe Ferdinando:

«Il sig.r Petrillo musico ha donato al sig.r Stefano Taveruzzi quadri tre tra i quali una Maddalena con due Angioli che il Sig.r Petrillo comprò in Fiandra e li portò seco in questa Dominante, s'è espresso Agostino Lama dopo la correzione che detta Maddalena io gl'e la havevo rubbata e che era cosa sua, quantunque evidentemente constasse che il Sig.r Petrillo l'haveva donata al Taveruzzi e portata di Fiandra»¹⁵.

Il deterioramento del rapporto tra il Lama e Cassana è probabilmente anche da ricercare nelle forti rivalità e contese in campo professionale incorse tra i due, dal momento che anche il Lama era un abile conoscitore e stimatore oltremodo richiesto e ricercato sulla piazza veneziana. In una data imprecisata, ma compresa tra il 1685 e il 1698 egli aveva valutato l'imponente collezione appartenuta al Doge Niccolò Sagredo¹⁶, nel 1699 quella di Alessandro Savorgnan insieme a Agostino Litterini e Niccolò Bambini¹⁷, quella degli eredi di Daniele Bragadin¹⁸, di Girolamo Corner¹⁹, ma anche stimato raccolte appartenenti a personaggi meno prestigiosi come il mercante Giovanni Francesco Pacchiani nel 1687²⁰, Giacomo Tanella nel 1703²¹ o l'abate Francesco Dall'Oglio nel 1709²². Intorno agli anni della querela si assiste al tentativo del Lama di sostituirsi al Cassana come consulente e agente artistico di Ferdinando, sfruttando l'amicizia di Sebastiano Ricci di cui dà ampie informazioni (cfr. supra) e appare dunque chiaro che la manovra di screditare il collega fosse anche dettata dall'intento di mettere in cattiva luce il pittore agli occhi del principe toscano.

Sebbene il rapporto che Cassana ebbe con Ferdinando fosse improntato su regole dettate alla massima sincerità e onestà, visto il ruolo ricoperto dal suo mecenate che non solo garantiva al pittore ampi e lauti guadagni, ma si presentava al contempo come un interlocutore privilegiato e preparato, si inserisce un'emblematica opera riferita a Cassana non menzionata nel carteggio di Ferdinando, ma registrata viceversa negli inventari di Palazzo Pitti per gli anni 1697-1708 e in quello del Gran Principe del 1713, così descritta:

«Un quadro in forma tonda in lavagna dipintovi di mano di Niccola Cassana una mezza figura d'uomo, che con la mano destra tiene un compasso, e con la sinistra una spada, alto e largo br. 1 ¾ con adornamento intagliato e tutto dorato, seg.to N.68».

Marco Chiarini ha rilevato che il soggetto, le dimensioni e il supporto corrispondono a un dipinto eseguito su tavola di ardesia di 102 cm. di diametro raffigurante il *Ritratto di uomo con compasso* tuttora conservato agli Uffizi (inv. 1890, n. 970) (**Fig.132**) e che già il Soprani Ratti assegnava a Cassana²³. L'aspetto sorprendente è l'attuale riferimento attributivo che assegna l'opera quale prodotto di scuola veneta del XVI secolo, giudizio condizionato dal fatto che il personaggio ritratto regge nella mano destra un compasso con il quale indica la data 1555²⁴. Ora a meno di clamorose sviste è possibile pensare che la grande abilità del veneziano di imitare gli stili delle maniere antiche fosse arrivato a un grado di perfezione tale da trarre in inganno a distanza di tempo gli intenditori più preparati, ma non certamente Ferdinando che conosceva benissimo l'autore del pezzo. E' anche pensabile che il tondo eseguito da Cassana su ardesia costituisse una copia di un dipinto cinquecentesco allora posto in vendita sulla piazza veneziana, opera inviata a Firenze perché ne fosse presa visione per il suo acquisto, anche se del pezzo non vi è traccia nel carteggio e il materiale utilizzato lascia perplessi. Il prototipo del soggetto, di cui l'esemplare degli Uffizi è una perfetta copia, è da riconoscere in un dipinto su tavola (cm. 80x45) oggi in località sconosciuta (**Fig.133**), ma che si conservava fino almeno al 1890 nella collezione Francis Cook a Richmond dove veniva menzionata da Giovanni Morelli, che lo riferiva a Giorgione, attribuzione poi dirottata a favore di Bartolomeo Veneto o alla cerchia del Moretto²⁵.

Difficile è quantificare il numero esatto dei dipinti richiesti al Cassana da Ferdinando o proposti da quest'ultimo per l'acquisto. Ingente è infatti il numero delle opere inserite all'interno di un continuo e inesauribile vortice quasi giornaliero di proposte e trattative di



132. Niccolò Cassana (?), *Ritratto di uomo con compasso*, Firenze, Galleria degli Uffizi



133. Bartolomeo Veneto (?), *Uomo con il compasso*, ubicazione ignota

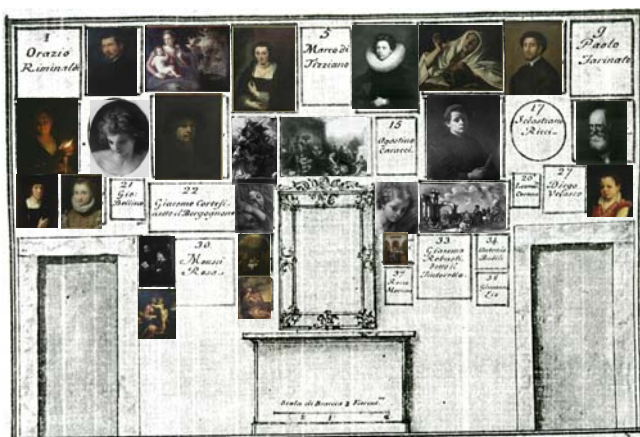
acquisto e che riguardarono tele e tavole allora attribuite ai principali protagonisti della pittura veneziana rinascimentale: Giorgione, Bonifacio de' Pitati, Rocco Marconi, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Bassano, Jacopo Palma vecchio e giovane, Giovan Antonio de Sacchis detto il Pordenone, Alvise Benfatto detto il Friso, Paris Bordon, Alessandro Varotari detto il Padovanino, Antonio Vassillachi detto l'Aliense, Giambattista Zelotti, ma anche tele di artisti non veneti come Correggio, Alessandro Bonvicino detto il Moretto, pittori del Seicento come Guercino, Guido Cagnacci, Francesco Albani, Carl Loth, Francesco Bassi detto il Cremonese, Rubens e van Dyck. Le lettere di risposta o inviate da Cassana a Ferdinando non sono state al momento reperite, mancando dunque un contributo fondamentale per ricostruire nei dettagli le vicende degli acquisti dei singoli pezzi, tuttavia alcune opere citate nel carteggio erano già state identificate in passato grazie alla citazione dei soggetti.

Ora, grazie al nuovo riordinamento della corrispondenza, nella quale non si fa quasi mai menzione dei soggetti delle tele, ma solo ai loro autori, collazionate con i numeri inventariali delle opere segnati progressivamente al momento del loro ingresso nella quadreria: *inventario dei quadri del Reale Palazzo Pitti, 1697-1708* (ASFi, *Guardaroba Medicea*, 1185), quello *post-mortem* di Ferdinando nel 1713-1719 reso noto da Marco Chiarini (ASFi, *Guardaroba Mediceo*, 1222), quello dei dipinti appartenuti al Cardinal Leopoldo, Ferdinando e Cosimo III redatto tra il 1716 e il 1723 (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. 79), infine il più tardo del Gabinetto delle «opere in piccolo» della villa di Poggio a Caiano pubblicato da Maria Letizia Strocchi affiancati dai disegni fatti eseguire dal guardarobiere Giuseppe Maria Sgrilli nel 1765 che illustrano la disposizione dei quadri lungo le pareti, Elisabeth Epe è stata in grado di identificare molti dipinti acquistati da Cassana a Venezia per conto del Gran Principe e che ancor oggi si conservano agli Uffizi e nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti. La studiosa tedesca tuttavia, pur individuando meritoriamente molte opere citate nella corrispondenza, non ha però fornito la precisa indicazione inventariale di esse né l'esatta collocazione dei pezzi, ora sopperita grazie a nuove indagini e ricerche che hanno portato all'acquisizione di altri quadri, per i quali si fornisce l'elenco completo diviso per ordine alfabetico degli autori (Appendice doc. IV).

Ferdinando desiderava avere almeno un'opera in piccolo di tutti i pittori conosciuti sia antichi sia moderni per formare una sintetica, ma significativa, galleria da collocare nella sua villa di Poggio a Caiano, facendosi consigliare anche da Cassana, il quale procurava spesso opere di artisti sconosciuti al Principe. Nelle trattative di acquisto un occhio di riguardo fu sempre rivolto oltre alla qualità dei pezzi, alle loro dimensioni che se, per quanto riguarda le opere collocate negli appartamenti di Palazzo Pitti occupati dall'erede al trono erano di grandi dimensioni come ad esempio le pale d'altare, i dipinti del Poggio dovevano corrispondere a misure piccole e adattarsi anche ai dipinti già in possesso di Ferdinando, per ragioni di sistematizzazione organica della collezione. Per ornare le pareti

eseguire dal guardarobiere Giuseppe Maria Sgrilli nel 1765 in omaggio al nuovo Granduca, Leopoldo che riporta negli spazi appositi i nomi degli autori delle tele, annoverando tutte opere ivi conservate (Fig.134). I disegni danno un'idea della disposizione dei quadri lungo le quattro pareti della sala, ordinati simmetricamente secondo la diversa tipologia di grandezza²⁹. Questo ordinamento rispecchiava quello dato originariamente da Ferdinando, dal momento che il gabinetto rimase inalterato fino al suo definitivo smantellamento avvenuto dopo il 1773.

A quella data risalgono due inventari, il primo conservato nella Biblioteca degli Uffizi (Filza VI, 1773, ins. 96), il secondo all'Archivio di Stato di Firenze (*Corte dei conti*, 79, ins. 31) che ci forniscono l'esatto numero dei pezzi conservati con una breve descrizione di ciascun quadro, delle loro misure e dell'autore³⁰. La liste del 1773 ordinate secondo la stessa disposizione dei dipinti dei disegni del guardarobiere del 1765 recano il numero di inventario di palazzo Pitti del 1697-1708, segno che Ferdinando trasportò nella villa del Poggio e dopo il 1697 tutte le opere che erano state da lui comprate e che si trovavano nei suoi appartamenti privati a Palazzo



135-138. Ricostruzione grafica dei dipinti conservati nel "Gabinetto di opere in piccolo" della villa di Poggio a Caiano di Ferdinando de' Medici

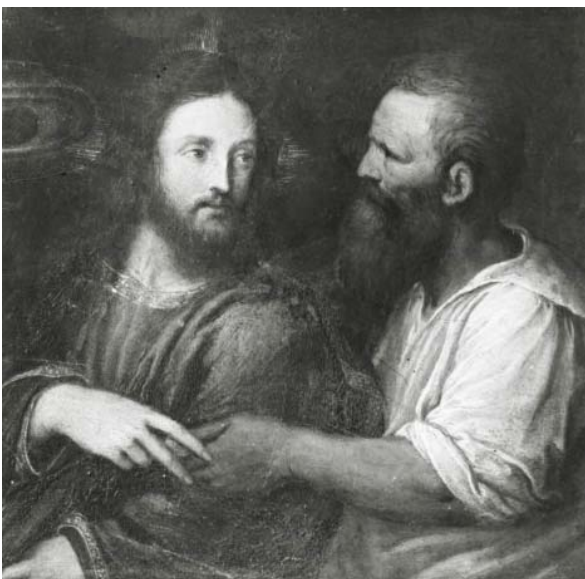
Pitti. Il confronto tra i disegni dello Sgrilli e gli elenchi ci consente di sapere con esattezza non solo quali furono le opere conservate nella stanza (e tra esse quelle provenienti da Venezia, comprate attraverso Cassana), ma anche quelle oggi non più presenti a Palazzo Pitti e agli Uffizi, e di cui si fornisce qui la ricostruzione grafica completa della sala (Figg. 135-138).

Dipinti del Cinquecento

Tra gli autori veneziani del Cinquecento maggiormente ricercati, Tiziano rientrava certamente tra gli interessi più pervicaci della passione collezionistica di Ferdinando. In una lettera del 5 febbraio 1706 a proposito delle trattative di acquisto di un quadro riferito al maestro cadorino, il Principe forniva le sue personali valutazioni grazie a un disegno di presentazione fornito da Cassana, oggi non individuato (Appendice doc. II, 116). Attraverso lo schizzo, egli fornì un rapido *expertise*, collocando il pezzo in questione all'interno del percorso stilistico del pittore. La prassi di eseguire disegni della composizione del pezzo posto in vendita, così come le copie di dipinti, inaugurata al tempo della relazione tra Del Sera e Leopoldo e proseguita tra Matteo Del Teglia e Cosimo III, trovò nel rapporto tra Cassana e Ferdinando il suo momento di massima espansione, come si è discusso nei capitoli precedenti³¹. Il procedimento riguardante la presenza della copia e l'acquisto del pezzo originale troverà una relazione stringente nel caso di un'opera assegnata ancora a Tiziano.

Nella lettera del 30 gennaio 1699 Ferdinando avvisava di aver ricevuto un'opera del maestro veneziano che in una precedente missiva del 6 dicembre 1698 è menzionata come

«il quadro della moneta». L'erede al trono condivideva il giudizio espresso da Cassana che l'opera fosse di mano di Tiziano, anche se l'esemplare «di Modena» lo giudicava «mantenuto più fresco», ma non per questo più bello (Appendice doc. II, 27). Le trattative erano proseguite per qualche mese (Appendice doc. II, 24, 25) e alla fine l'opera fu comprata, ma non si è certi se sia da identificare con la piccola tavoletta (cm. 20x22) raffigurante *Cristo e il tributo della moneta* conservata agli Uffizi (inv. 1890, n.1353) entrata nella raccolta di Ferdinando come opera di Tiziano, ma oggi stornata a scuola ferrarese del XVI secolo o copia di Benvenuto Tisi detto Garofalo (Fig.

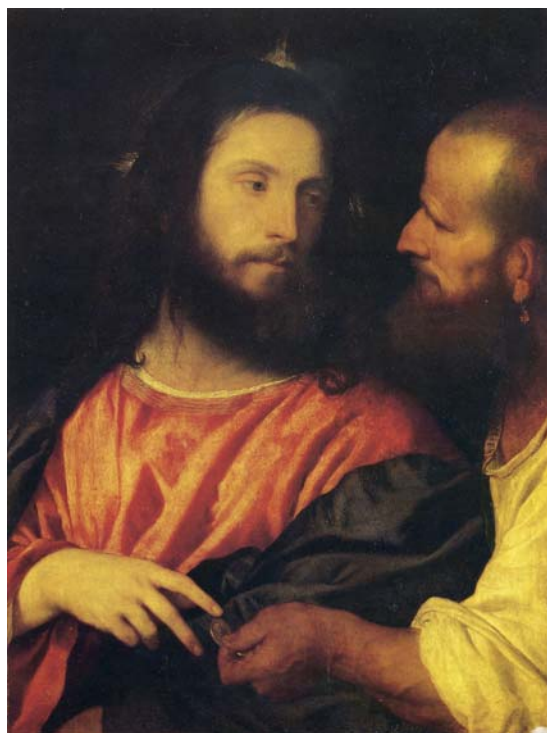


139. Scuola ferrarese del XVI secolo, *Tributo della moneta*, Firenze (copia da Tiziano), Galleria degli Uffizi

139)³², oppure nella versione di più ampie dimensioni (cm. 70x60), conservata nei depositi di Palazzo Pitti (inv. 1912, n. 6746, datata alla fine del XVII e inizi del XVIII proveniente sempre dalla collezione di Ferdinando (Fig. 140), anch'essa copia dell'originale di Tiziano alla Gemäldegalerie di Dresda con la scritta «Ticianus F.» sull'orlo della camicia del gabelliere (Fig.141)³³. Come già osservava Ferdinando, che conosceva bene anche alcune opere del Vecellio possedute da privati, la composizione giunta nelle sue mani costituiva una replica della tela eseguita da Tiziano per un'anta di armadio di Alfonso I di Ferrara e all'epoca conservata a Modena, portata nel 1598 da Cesare d'Este dopo la morte di Alfonso II e che sarà venduta nel 1743. Il pezzo è con ogni probabilità da identificare nell'esemplare più grande esposto nella camera da letto di Ferdinando soggetto al suo godimento visivo come lui stesso ebbe a dichiarare e sotto la protezione del vetro, espediente riservato ai

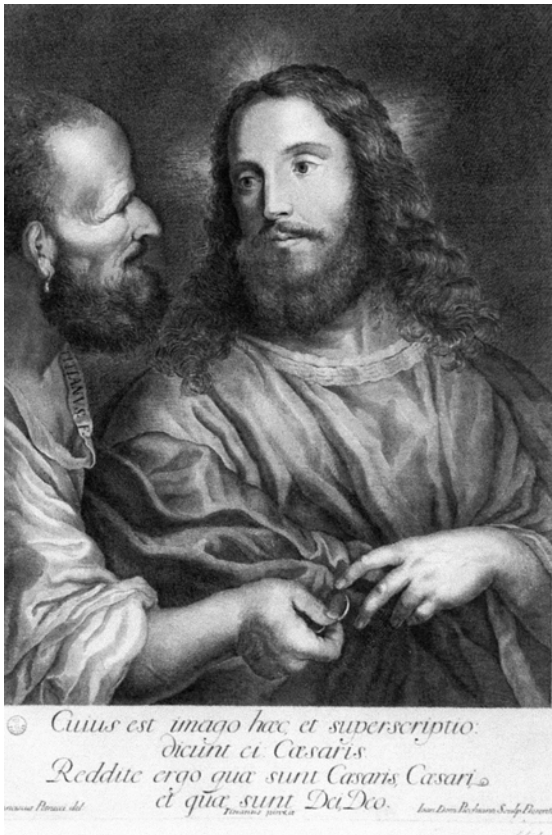


140. Copia da Tiziano, *Tributo della moneta*, Firenze, Palazzo Pitti



141. Tiziano, *Tributo della moneta*, Dresda, Gemäldegalerie

pezzi più pregiati e rari, oltre al fatto che agli inizi del Settecento ebbe l'onore di essere riprodotto in stampa, sempre con il riferimento a Tiziano, nella *Raccolta* dei quadri conservati nelle collezioni fiorentine nell'edizione del 1778 (tav. 100) da Giovanni Domenico Picchianti su disegno di Francesco Petrucci (1660-1719) (Fig.142), un artista che era stato uno dei 'pensionari' dell'Accademia a Roma. L'opera dovette entusiasmare il Gran Principe, che qualche tempo dopo l'acquisto chiedeva ancora a Cassana «*se le capitasse qualche pezzetto picciolo di Tiziano me lo avvisi, che forse lo piglierò, ma mi mandi la misura*» (Appendice doc. II, 70). Non è possibile stabilire a chi spetti la versione di più ampie dimensioni in quanto il capolavoro di Tiziano conobbe una grande fortuna nel corso del Seicento come attesta la copia di Domenico Fetti



142. Giovanni Domenico Picchianti, *Tributo della moneta* (da copia di Tiziano) in *Raccolta dei quadri*.. 1778 (incisione)

alla Walters Art Gallery di Baltimora o quella di non eccelsa qualità nella Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma³⁴, mentre è noto che il pittore Flaminio Torri eseguì anch'egli una copia del *Cristo della moneta* talmente ben eseguita che parve addirittura essere più bella dell'originale, venduta più volte e a un prezzo esorbitante³⁵. Qualche anno prima dell'arrivo delle due versioni del *Tributo* a Firenze, la già celebre composizione di Tiziano era stata riprodotta per la prima volta nel 1694 in un'incisione di Arnold van Westerhout³⁶ e certamente questo episodio dovette accrescere l'interesse di Ferdinando per l'acquisizione del pezzo fatto pervenire dal Cassana, il quale fu ritenuto addirittura essere una replica autografa dell'artista cadorino.

Intorno alla metà di aprile del 1699 Ferdinando chiese a Cassana di procurargli un altro quadro di Tiziano «*non del gran gusto*», ma che fosse autografo destinato a una persona verso la quale

non poteva negare un favore (Appendice doc. II, 31). Prontamente l'agente si mise all'opera (Appendice doc. II, 34-36) e il 20 giugno fece giungere a Firenze il dipinto del Vecellio raffigurante una *Madonna*. La tela piacque talmente al principe che decise di regalare al suo posto un altro dipinto di Tiziano già appartenente alla sua collezione «*della prima maniera in tela di mezza figura*» (Appendice doc. II, 38). Un piccolo dipinto su tavola con questo soggetto riferito al maestro cadorino, ma al momento disperso, è la *Madonna col bambino che tiene delle pere in mano* che compare nell'inventario di Palazzo Pitti del 1697-1708 e in quello del 1702-10, opera che fu in seguito trasferita nella villa di Poggio a Caiano. L'identificazione del quadro comprato da Cassana e inviato a Firenze con questa tavoletta (cm. 50x40) è giustificata dal fatto che essa era l'unica opera con tale soggetto attribuita al caposcuola veneziano presente al Poggio³⁷. L'opera rimase nelle raccolte fiorentine almeno fino alla fine del Settecento e di cui dà testimonianza l'incisione di Domenico Picchianti (tratta dal disegno di Francesco Petrucci) (**Fig.143**) che solo nel 1778 sarà inserita nella *Raccolta di quadri dipinti da' più famosi pennelli e posseduti da S.A.R. Pietro Leopoldo* (tav. 101). Come è stato già riferito³⁸, sia l'incisione del Picchianti e il fatto che essa fu nuovamente pubblicata alla fine del Settecento provano quanto fosse stimato il quadro che per tutto il secolo verrà citato come opera di Tiziano. La sua fortuna fu dunque



143. Domenico Picchianti, *Madonna delle pere* (da Tiziano), in *Raccolta di quadri*, 1778 (incisione)



144. Paolo Caliari, *Ritratto di donna con pezzola in mano*, Monaco, Alte Pinakotek

notevole, se il Gran Principe la scelse per rappresentare il Vecellio nella sua collezione di Poggio a Caiano e nonostante la presenza di numerose repliche del soggetto, non è da escludere che l' esemplare non fosse stata una copia, ma una diversa interpretazione derivata da un'idea del maestro.

Il personaggio a cui era invece destinata l'altra opera di Tiziano era il cognato Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg, principe Elettore Palatino, al quale Ferdinando farà dono nell'estate del 1700, ma non si trattava di un autografo del Vecellio, bensì il *Ritratto di donna con pezzuola in mano* ascritto a Paolo Veronese, oggi conservata alla Alte Pinakotek di Monaco di Baviera (inv. 594; **Fig.144**), proveniente dalla collezione del cardinal Leopoldo³⁹. Forti e stretti furono i legami d'interesse artistico tra l'Elettore Palatino e il Gran Principe Ferdinando contrassegnati da scambi reciproci di doni, tra i quali si annovera il *Ritratto di Isabella Brant* di Rubens (Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 779)⁴⁰.

I dipinti di Tiziano o le opere in quel tempo considerate del maestro acquistate grazie a Cassana non si limitarono solo a questi esemplari. Grazie al collegamento diretto con le informazioni desunte dal carteggio sappiamo che il *Ritratto di uomo con i capelli e barba rossa* (Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 924; **Fig. 145**) fu comprato da Cassana che lo inviò nella primavera del 1705, opera che implicò anche in questo caso una discussione attributiva tra il principe e il pittore veneziano, dal momento che la tela era allora ritenuta di Tiziano

(«Ancora a me pareva che il ritratto di Pelo rosso non potesse essere altro, che di Tiziano», Appendice doc. II, 102), ma oggi riferita a Jacopo Tintoretto⁴¹.

Considerando che i rapporti di collaborazione tra il Gran Principe e il suo agente ebbero inizio in date anteriori al 1697 e la grande passione dell'erede al trono per le opere del cadorino, di cui la Galleria era già ricca, è possibile ritenere che altri suoi dipinti o ritenuti

tali, potessero essere acquisitati a Venezia grazie a Cassana, opere che saranno registrate sotto il nome di Tiziano nell'inventario di Palazzo Pitti del 1697-1708, del 1698, in quello del 1713-1719, così come i successivi. Ferdinando acquistò infatti altre sette opere riferite al maestro che furono tenute nel suo appartamento privato, nell'alcova al primo piano di Palazzo Pitti: il *Ritratto di Gentiluomo detto il giovane inglese* (Firenze, Galleria Palatina inv. 1912, n. 92), il *Ritratto detto di Alose Cornaro* (Firenze, Galleria Palatina inv. 1912, n. 83), quello comunemente definito di *Andrea Vesalio* (Firenze, Galleria Palatina inv. 1912, n. 80), del *Gentiluomo con collana imperiale* (Firenze, Galleria Palatina, inv. 1912, n.494), a cui si aggiungono tre tele di soggetti religiosi: la *Sacra Famiglia con san Giovannino*, *Santa Elisabetta e cacciatore lontano* (Firenze, Galleria Palatina inv. 1912, n. 254), la *Madonna con il bambino*, *San Giuseppe e Santa Caterina* (Lucca, Pinacoteca Comunale, inv. 1909, n. 165) e la *Madonna con il bambino*, *San Giuseppe e un angelo* o *Riposo dalla fuga in Egitto* (Firenze, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 607). Le informazioni circa la provenienza di questi quadri si basano unicamente sugli inventari medicei e in tutti i casi la possibilità che le opere fossero state acquisite attraverso l'agente veneziano, a parte il *Riposo dalla fuga in Egitto*, opera



145. Jacopo Tintoretto, *Ritratto d'uomo dai capelli e barba rossa*, Firenze, Galleria degli Uffizi

vicino ai modi di Bonifacio de' Pitati (**Fig. 146**), non è mai stata presa in considerazione dalla critica⁴². Non tutti i dipinti erano autografi. L'unico esemplare assegnato con certezza dalla critica a Tiziano è il *Ritratto di Gentiluomo inglese*, mentre per l'effigie di Cornaro è probabile che spetti alla mano di Jacopo Tintoretto⁴³. Le altre opere sono state riferite alla scuola veneta del XVI, a Polidoro da Lanciano, al suo ambito o alla cerchia tizianesca (**Fig.147**)⁴⁴. L'accostamento di originali di Tiziano, di opere di collaborazione, di bottega e di copie dove il riferimento al maestro cadorino ha valore approssimativo non



146. Scuola veneta del XVI secolo, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

credo vada interpretato come conseguenza di acquisti sbagliati quanto ad attribuzioni e spesso insignificanti nella qualità dovuti alla mancanza di denaro nell'acquisizione di pezzi prestigiosi, come è stato detto⁴⁵. A quelle altezze cronologiche era assai difficile, oltretutto raro trovare sulla piazza opere che potessero definirsi pienamente autografe. In ogni caso i dipinti erano tutti di pertinenza veneta e sebbene non rispondessero al nome dell'autore



147. Polidoro da Lanciano, *Sacra Famiglia con San Giovannino, santa Elisabetta e cacciatore lontano*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

al quale venivano riferiti, la cattiva operazione filologica era giustificata dalle limitate conoscenze che si avevano allora dei prodotti di *teamwork* della bottega tizianesca, nonché dei meccanismi riproduttivi adottati dai numerosi allievi del maestro. Il nome di Tiziano finì comunque per costituire inevitabilmente il *collecting point* del suo seguito raggruppando esemplari delle più diverse tendenze e anche quando le opere mostravano segni oggi evidenti della sua arte, esse non erano state comprese a fondo⁴⁶. Lo dimostra l'acquisto di una tela raffigurante la *Sacra famiglia con Santa Caterina d'Alessandria e Santa Maria Maddalena*. Nella lettera del 6 giugno 1699 Ferdinando comunicava l'arrivo di un dipinto attribuito al Pordenone e il riferimento nella lettera di «*un putto e la testa di Santa Maria Maddalena che pare di Raffaello*» (Appendice doc. II, 36) consente di identificare l'opera, che fu inventariata nella collezione del Gran Principe come di mano di Giovanni Antonio Licinio da Pordenone, secondo l'erronea tradizione vasariana che aveva confuso Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone con Bernardino Licinio, con il dipinto della Palatina oggi assegnato alla bottega di Tiziano con un riferimento seppur dubitativo a Girolamo Dente, uno dei più fedeli imitatori e seguaci del Vecellio (Palazzo Pitti, inv. 1912, n. 52; **Fig.148**)⁴⁷.

Anche il maestro di Tiziano, Giorgione, seguì il Vecellio nell'eccessivo giudizio attributivo. Nel gennaio 1700 si avviarono le trattative per l'acquisto di una *Madonna* di Giorgione che doveva essere consegnata al Cassana da certi «frati», proveniente dunque da una comunità religiosa (Appendice doc. II, 60, 62-63). Una volta comprata, fu catalogata come opera del maestro di Castelfranco Veneto negli inventari medicei e nel 1706 fu esposta nella rassegna annuale degli accademici del disegno che si teneva nel chiostro della Santissima Annunziata⁴⁸. La tavola è da riconoscere nella *Madonna con il bambino e san Francesco* oggi nella galleria degli Uffizi (1890, n. 892) (**Fig. 149**) che mantenne



148. Girolamo Dente (?), *Sacra Famiglia con Santa Caterina d' Alessandria e Santa Maria Maddalena*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



149. Bernardino Licinio, *Madonna col bambino e San Francesco*, Firenze, Galleria degli Uffizi



150. Scuola veneta del XVI secolo, *Cena in Emmaus*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

l'attribuzione a Giorgione e in seguito a Polidoro da Lanciano fino al 1871 quando Giovanni Battista Cavalcaselle avanzò il nome di Bernardino Licinio, proposta che è rimasta valida ancora oggi⁴⁹. L'opera giunse nella capitale toscana insieme a tre quadretti sempre riferiti a Giorgione e ad altri maestri veneti (Appendice doc. II, 61, 68), ai quali si accompagnavano ad altri tre. Si trattava della *Favola di Piramo e Tisbe* «alto soldi nove, largo soldi dieci» (cioè circa cm. 26,1x29)

⁵⁰ assegnato a Giorgione, «il

piccolino» dipinto «ad ovato in tela tirato su un coperchio di scatola», «alto cinque soldi» (cioè circa cm. 14,5) illustrante il *Martirio di san Matteo* di Alvise Benfatto⁵¹, opere che saranno registrate puntualmente nell'inventario di Palazzo Pitti e in quello di Poggio a Caiano, ma che risultano oggi disperse. Solo il dipinto su tavola di Jacopo Palma, illustrante la *Cena in Emmaus* «alto soldi undici, largo soldi quindici» (cioè circa cm. 31,9x43,5) si conserva a Firenze (Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 1407), ma con un più attendibile, seppur

generico, riferimento a scuola veneta del XVI secolo (**Fig.150**)⁵². I tre quadretti erano stati preceduti dall' acquisto di altrettante opere di piccole dimensioni. Il 14 novembre 1699 Ferdinando aveva comunicato l'arrivo a Firenze di «tre quadretti di Bonifazio, Giorgione, e Pordenone» (Appendice doc. II, 51) e le trattative si erano svolte in maniera rapida, di cui ci dà notizia Ferdinando nella lettera del 28 novembre (Appendice doc. II, 53). Arduo è il tentativo di identificare queste opere, ma almeno nel caso di Bonifacio de' Pitati il quadretto dovrebbe corrispondere al *San Girolamo nel deserto*, come è stato avanzato, essendo di piccole dimensioni (cm. 30x15c), ricordato sia nell'inventario di Palazzo Pitti del

1697-1708 sia in quello di Poggio a Caiano, ma oggi disperso⁵³.

In tale contesto problematico, che fornì occasione di continui e serrati confronti attributivi, Ferdinando e Cassana, pur confondendo le attribuzioni, ebbero il merito di avviare il recupero di opere di quegli artisti afferenti all'arte tizianesca e palmesca come Polidoro da Lanciano, un pittore di fatto ignorato ai suoi tempi e dalla storiografia seicentesca, ma di cui i Medici furono i primi a collezionare sue opere fuori dai confini della Serenissima, sebbene la conoscenza della sua produzione rimanesse, anche per l'artista abruzzese, assai vaga e incerta. Significative sono ad esempio le parole con le quali Ferdinando, rivolgendosi al suo agente in una lettera del 31 luglio 1699 a proposito di un dipinto non identificato, riferiva che «*sento dalla sua che il quadro di Tiziano sia diventato di Polidoro*» dispiacendosi del fatto, poichè se fosse stata veramente una prova del cadorino ne sarebbe derivato un bell'acquisto (Appendice doc. II, 17)⁵⁴. In ogni caso, sei anni dopo, nel febbraio 1705, Cassana procurerà al suo mecenate una piccola tavola di Polidoro raffigurante la *Madonna con il bambino e S. Giovanni* che fu destinata da Ferdinando alla villa di Poggio a Caiano, ma di cui si è persa traccia⁵⁵.

Analogamente il Gran Principe, tramite Cassana, accrebbe seppur inconsapevolmente il numero delle opere di Bonifacio de' Pitati, un artista che menzionato dal Vasari, aveva raggiunto una certa notorietà nel Seicento grazie alla biografia dedicata dal Ridolfi, ma la cui produzione era alquanto confusa e poco nota. Alla fine del Seicento le collezioni medicee potevano vantare dell'artista poche opere, di non grandi dimensioni, comprate dal cardinal Leopoldo attraverso Del Sera, ma anche in questo caso con l'erroneo riferimento a Tiziano, Jacopo Palma il Vecchio se non al Veronese⁵⁶.

Tra maggio e giugno 1698 Ferdinando acquisì il *Riposo dalla fuga in Egitto* (Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 89) (**Fig.151**) riferito al Palma⁵⁷. Il dipinto apparteneva a un collezionista rimasto anonimo, che chiedeva un compenso di mille scudi, cifra ritenuta esageratamente alta da Ferdinando che invitava il suo intermediario a interrompere la trattativa. Cassana riuscì ad abbassare il prezzo in maniera significativa anche se alla fine non sappiamo quale fosse stata l'esatta somma elargita. All'arrivo della tavola a Firenze Ferdinando ebbe parole di elogio definendo il dipinto «*bellissimo, e ben condizionato, ne credo che l'arte possa fare di più*» (Appendice doc. II, 8). E' assai probabile che l'entusiasmo espresso per l'opera spinse Cassana a cercare altre opere di tale qualità. Solo quattordici giorni più tardi invierà a Firenze una seconda tavola raffigurante la *Sacra conversazione con Costantino, Sant'Elena e S. Giovannino* (Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 84) anch'essa riferita al Palma (**Fig.152**), ma si trattava in realtà anch'essa opera di Bonifacio, tavola comprata, dopo lunghe contrattazioni sul prezzo, per cinquecento ducati. L'opera proveniva dal refettorio del convento di Santa Maria dell'Orto, dove era stata precedentemente citata dal Boschini con un ipotetica assegnazione al Palma⁵⁸. Al suo arrivo nella capitale toscana il dipinto fu anch'esso accolto con entusiasmo dal Gran



151. Bonifacio de' Pitati, *Riposo dalla fuga in Egitto*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Principe (Appendice doc.II, 16), opera che era già nota al Principe avendola vista durante la sua visita al monastero durante il carnevale 1688 come aveva riferito l'abate Gondi. E' opinione oggi comune che la tavola costituisca un caposaldo dell'attività giovanile di Bonifacio, seppur permane ancora aperto il dibattito sulla data di

esecuzione, oscillante tra il 1516 e il 1528⁵⁹. Seguendo la passione collezionistica di Giovan Carlo e del fratello Leopoldo, anche Ferdinando tributò grandi favori all'arte di Paolo Caliari, testimoniati, nel carteggio con Cassana, da una quasi continua richiesta di reperimento di sue opere concentrata soprattutto nel periodo tra il 1698 e il 1703 e per le



152. Bonifacio de' Pitati, *Sacra conversazione con Costantino, Sant'Elena e S. Giovannino*, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

quali il principe a ritmi sostenuti chiedeva informazioni sulla presenza di esemplari presso gli eredi del pittore «*ma a prezzi onesti*». Paragonabilmente a Tiziano, Veronese conobbe una straordinaria fortuna superiore ad altri artisti veneti. I collezionisti e i pittori settecenteschi apprezzeranno oltre misura, rimanendone fortemente suggestionati, il cromatismo chiaro e brillante delle sue tele, l'eleganza dei movimenti dei personaggi, le delicatezze dei gesti, la raffinatezza nell'impiego di vesti dai tessuti preziosi e ricamati, più consoni dunque al gusto *rocaille*, fatto di calde tonalità, tinte sfumate e laccate ad effetto pastello⁶⁰. Con questi presupposti andrebbe meglio precisata la frase proferita dal pittore Antonio Franchi nel 1694 secondo il quale Ferdinando «*di Paulo Veronese, non ne fa grande stima essendosi affettionato alla maniera scura e gagliarda come quella del Lotti di Venezia*», percependo gli umori di un gusto che si erano manifestati in un particolare momento della carriera del grande collezionista, quando al posto delle luminose tele del Veronese aveva cominciato a prediligere la maniera tenebrosa del seicentista Carlo Loth⁶¹. Anche nel caso del Veronese l'interesse del Medici non venne meno.

A metà luglio 1699 Cassana propose un dipinto di storia del Caliari, *San Pietro di Amiens davanti al Doge Vitale Michiel*, opera per la quale Ferdinando aveva mostrato un certo interesse, ma non volendo superare il prezzo di trecento doppie consigliò a Cassana di cominciare la trattativa con mille scudi, alzando progressivamente l'offerta. A metà agosto il veneziano chiuse l'affare a un prezzo accettabile. Il 5 settembre il quadro era già a Pratolino e Ferdinando riuscì a superare la propria curiosità facendo trasportare a Firenze la cassa, ma senza aprirla, per evitare possibili danni provocati dallo srotolamento della tela (Appendice doc., II, 40, 43, 45-46). Una settimana più tardi vide l'opera e confermò il giudizio positivo fornito dal pittore veneziano, giudicando l'opera eseguita con «*gran gusto di colore, bizzarro per l'invenzione*» (Appendice doc. II, 47). Il dipinto era stato acquistato da Cassana dagli eredi del Veronese essendo identificabile con una delle due tele citate da Ridolfi nel 1648 in casa del nipote di Paolo, Giuseppe Caliari opere che erano state commissionate al maestro dal Senato intorno agli anni 1575-1581 e che dovevano servire - come la critica ha rilevato -quali «*modelli*» per arazzi destinati alla sala del Collegio di Palazzo Ducale⁶². Il dipinto si trovava nel 1682 presso l'abitazione dell'abate Francesco Caliari, e dal 1847 al Museo Nazionale di Palazzo Mansi a Lucca (**Fig.153**). La tela, giunta in non perfette condizioni conservative, è stata generalmente fraintesa dalla critica che lo ha ritenuto talora opera di bottega, ma che fosse stata eseguita, insieme al suo compagno, per essere tradotta in arazzo, pare confermato da due disegni preparatori presenti nel recto e verso del foglio 2408 del Szépművészeti Múzeum di Budapest (**Fig. 154**)⁶³.

Ancora nel 1699 furono avviate le trattative per l'acquisto di due importanti opere, *San Benedetto con i santi e monache* (Galleria Palatina inv. 1912, n. 196) (**Fig.155**) e l'altra a Bonifacio de' Pitati, trattativa che venne condotta insieme perchè entrambe le tele



153. Paolo Caliari, *San Pietro D'Amiens davanti al Doge Vitale Michiel*, Lucca, Palazzo Mansi, Museo Nazionale

appartenevano alle monache benedettine di Santa Caterina dell'isola di Mazzorbo nella laguna veneziana (Appendice doc. II, nn. 58-62). La pala del Caliari datata 1572 ed eseguita con ampio intervento di allievi, era stata menzionata da Ridolfi e dal Boschini, il quale l'aveva definita cosa



154. Paolo Caliari, *San Pietro d'Amiens davanti al Doge Vitale Michiel*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 2408r./v.

«che fa meravigliare» e giunse a Firenze a marzo, trovando la piena soddisfazione di Ferdinando⁶⁴. Su di essa interverrà lo stesso Cassana modificando il formato della tela che da centinata diverrà rettangolare per accompagnarla all'altra opera del Caliari, il *Battesimo di Cristo* già presente nella gallerie fiorentine. La seconda opera è l'*Ultima cena* della bottega di Bonifacio de' Pitati (Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 948) (**Fig.156**), opera su tavola che si conservava nel refettorio, ma che non viene citata dalle fonti antiche⁶⁵.

All'acquisizione del *San Benedetto* di Mazzorbo e del *San Pietro D'Amiens* di casa Caliari, Ferdinando mostrò grande interesse per i bozzetti delle opere del Veronese, motivato dalla sua passione per la pittura «di tocco» caratteristica della scuola veneziana e che si manifestava attraverso i «modelletti» ad olio eseguiti per opere di grandi composizioni che tanta diffusione ebbero proprio nella bottega del Veronese⁶⁶. Visto le piccole dimensioni, i bozzetti si prestavano bene per il Gabinetto di Poggio a Caiano tanto che Ferdinando vi riunì anche quello preparatorio della pala di Santa Felicità del Volterrano. Nei primi giorni



155. Paolo Caliari e bottega, *San Benedetto con santi e monache*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



156. Bottega di Bonifacio de' Pitati, *Ultima cena*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

(c m . 5 0 x 3 6)
raffigurante la
Madonna col bambino in trono tra i santi Giovanni Battista, Lodovico di Tolosa e due donatori oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 1316; **Fig.160a**), preparatorio per la pala Bevilacqua Lazise oggi al Museo di Castelvecchio a Verona (inv. 243) (**Fig. 160b**), eseguita intorno al 1548, in origine situata nella chiesa di San Fermo Maggiore di quella città⁶⁹. L'opera è da identificare nel «piccolo quadro riportato sull'asse» citato nell'inventario di Poggio Imperiale di Vittoria Della Rovere nel 1691⁷⁰, ma che risulta presente dopo la morte della Granduchessa nell'inventario del 1697-1708 e in quello più tardo di Poggio a Caiano⁷¹. Della pala Bevilacqua-Lasize esiste uno studio preparatorio a

del giugno 1703 veniva contrattato l'acquisto di un «modelletto di Paulo» (Appendice doc. II, 86), ma non è dato di sapere se l'opera fosse stato il bozzetto con *Sant'Agata incoronata dagli angeli* (Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1343; cm. 19x17; **Fig.157**) o piuttosto l' *Allegoria della città di Venezia come distributrice di ricompense ed onori* (Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1386, cm. 36x27; **Fig.158**) entrati entrambi in galleria come opera del Veronese e catalogati con il nome dell'artista nell'inventario di Ferdinando del 1713⁶⁷. Particolarmente interesse è l'*Allegoria di Venezia*, che la critica ha ritenuto essere una copia dell'omologo soggetto dell'affresco di formato esagonale eseguito dal Caliari e aiuti intorno al 1574-75 per il soffitto della sala dell'Anticollegio di Palazzo Ducale (**Fig.159**), mentre per altri si tratterebbe invece di un autografo, costituendo una prova preparatoria per l'affresco, oltre ad essere uno dei due unici modelli a chiaroscuro su tela, e non disegnati o dipinti su carta del Veronese giunti fino a noi⁶⁸. L'interesse per i bozzetti condusse il Gran Principe ad acquisire anche altri esemplari appartenuti agli eredi del pittore come il modelletto di olio su carta controfondata in tela



157. Paolo Caliari, *Sant'Agata incoronata da angeli*, Firenze, Galleria degli Uffizi



158. Paolo Caliari(?), *Allegoria della città di Venezia*, Firenze, Galleria degli Uffizi



159. Paolo Caliari e aiuti, *Allegoria della città di Venezia*, Venezia, Palazzo Ducale, sala dell'Anticollegio

Chatsworth, Devonshire Collection (inv. 137) (Fig.160c) quasi certamente conservato dagli eredi del Veronese che ha dato origine al bozzetto e poi alla pala⁷². Nel maggio 1703 il pittore veneziano aveva ancora proposto l'acquisto di un altro modelletto del Veronese, riguardante



160a. Paolo Caliari, *Madonna col bambino in trono tra i santi Giovanni Battista, Lodovico di Tolosa e due donatori* (modelletto per la pala Bevilacqua-Lazise), Firenze, Galleria degli Uffizi



160b. Paolo Caliari, *Madonna col bambino in trono tra i santi Giovanni Battista, Lodovico di Tolosa e due donatori*, Verona, Museo di Castelfranco



160c. Paolo Caliari, *Studio per la pala Bevilacqua-Lazise*, Chatsworth, Devonshire Collection

questa volta un affresco, di cui non è noto il soggetto, ma che fu rifiutato poichè il prezzo non solo gli appariva eccessivo, ma anche perchè la composizione, risultando in scorcio, di sotto in sù, era più adatta come oggetto di studio da parte dei pittori piuttosto come pezzo degno di essere conservato in una galleria. Osservando curiosamente che simili pezzi «*discorrendo mercantilmente nè i Francesi vi è dubbio sieno per comperare simile roba non conoscendo simile materia*», Ferdinando invitata piuttosto Cassana di dargli «*relazione*» se in casa Caliarì vi fosse stato «*qualche cosa ma a prezzi onesti di Paulo*» (cfr. Appendice doc. II, 85). Il principe conosceva bene la collezione degli eredi del Caliarì tanto che era a conoscenza della «*Venere che la tengono ne' i cristalli*», opera che il Medici avrebbe comprata per pochi denari «*parendomi cosa assai ordinaria*». Il dipinto in

questione era quello visto da Pietro Dandini diversi anni prima, corrispondente alla *Venere, satiro e Cupido*, giunta in tempi non accertati nella collezione fiorentina Contini Bonacossi⁷³.

L'interesse per le opere del Veronese coinvolse anche quegli artisti che avevano lavorato a stretto contatto con il maestro. Al 27 marzo 1700 risale la richiesta di procurare un «*quadro di Carletto per il Poggio, mentre uno che ne avevo mi riesce grande e piglia troppo logo*» (Appendice doc. II, 70). Il piccolo dipinto di Carlo Caliari, figlio di Paolo, che Cassana comprerà, è da identificare con la piccola tela raffigurante *Dio Padre benedicente e angeli* oggi a Pitti (inv. 1890, n. 561) (**Fig.161**), ma in precedenza collocata nella stanza del Poggio⁷⁴, opera che andava ad aggiungersi ad altre tele dell' artista, comprate in precedenza dal cardinale Leopoldo da Paolo Del Sera come di mano del Veronese, oggi agli Uffizi: la *Creazione di Eva*, il *Peccato originale*, *Adamo ed Eva*, la *Famiglia di Adamo* e una *Santa Caterina d' Alessandria* (Galleria Palatina, Palazzo Pitti). Sei anni dopo, nel 1706 Ferdinando riuscirà ad ottenere la più importante pala d'altare lasciata da Carletto in una



161. Carlo Caliari, *Dio Padre benedicente e angeli*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

chiesa toscana, la *Madonna con il bambino, santa Maria Maddalena e San Frediano* proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maddalena detta la Badia a Castelfranco di Sotto (Pisa) oggi agli Uffizi (inv. 1890, inv. 925) (**Fig.162**). In cambio, come era sua abitudine, Ferdinando fece rinnovare sontuosamente in forme barocche l'altare della chiesa, dove fu posta una copia della tela⁷⁵.

Se l'interessamento per l'arte di Paolo Caliari rientrava

nel più generale apprezzamento della pittura dei famigli del Veronese, sorprendente è constatare le attenzioni di Ferdinando anche verso altri emuli e seguaci del maestro che non avevano conosciuto grande fortuna fuori dei territori veneziani. Nel novembre 1702 il Gran Principe era in trattative per l'acquisto di un dipinto di Giovanni Battista Zelotti per un prezzo di ventiquattro zecchini (Appendice doc. II, 79, 81), ma l'affare non andò in porto poichè come ricorda lo stesso Ferdinando, il proprietario non era disposto a cederlo oltre al fatto di aver trovato un esemplare migliore dell'artista. E' assai probabile che quest' ultimo dipinto «*bello assai*» fosse il piccolo olio su tela raffigurante l' *Allegoria della Giustizia e della Prudenza legate da Cupido trionfante* (Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1389; **Fig. 163**), di provenienza sconosciuta, registrato prima a Palazzo Pitti e poi nel Gabinetto di Poggio a Caiano sotto il nome del pittore, l'unica opera di soggetto allegorico dell'artista veronese ad essere rappresentato nella galleria del Poggio, mentre altri due suoi quadri, oggi non rintracciati, si conservavano negli appartamenti di Ferdinando a Pitti⁷⁶.



163. Giambattista Zelotti, *Allegoria della Giustizia e della Prudenza legate da Cupido trionfante*, Firenze, Galleria degli Uffizi



162. Carlo Caliari, *Madonna con il bambino in gloria e i santi Margherita, Maria Maddalena e Frediano*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Anche i dipinti di Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto e le loro botteghe godettero dei favori del Principe, sebbene le collezioni medicee potevano vantare a quelle date già numerosi esemplari dei due artisti, soprattutto ritratti acquistati in gran numero da Leopoldo, il quale vedeva in Tintoretto l'artista che aveva sapientemente unito il disegno michelangiolesco al colore di Tiziano e che poteva anche vantare nella sua collezione ben settantuno disegni ascritti alla sua mano o alla cerchia⁷⁷.

Uno dei primi acquisti documentati nel carteggio operati da Ferdinando fu nel marzo del 1698, la *Parabola del seminatore di zizzania* acquistata come opera di Jacopo Bassano (Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 45; **Fig.164**), ma oggi riferita più opportunamente alla bottega, lodata dal Medici per il «*gran gusto dell'autore, e di ottima conservazione*» (Appendice doc. II, 2)⁷⁸. La soddisfazione di Ferdinando per l'acquisto fu così alta che egli farà eseguire

un'incisione della composizione, come diremo più avanti, e certamente il dipinto si caratterizzava come una delle migliori prove uscite dalla bottega dei Bassano su questo soggetto, di cui una versione in piccolo (cm. 30x40) eseguita su rame in controparte



164. Bottega di Jacopo Bassano, *Parabola del seminatore di zizzania*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

attribuita a Francesco si conserva al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. GG, n. 358), e di cui esistono diverse varianti (collezione Thyssen Bornemisza di Madrid).

Ma è soprattutto sulle opere di Tintoretto o presunte tali che si concentrarono i maggiori sforzi. Già dalla seconda metà del Seicento sulla piazza veneziana, di Tintoretto e della sua bottega si potevano acquistare solo opere di formato relativamente piccolo, ritratti e soggetti sacri,

ma nessuno dei grandi teleri che avevano fatto la celebrità del pittore. Tuttavia come opera della scuola di Giorgione, ma poi riferita a Tintoretto nell'inventario del 1713, Ferdinando acquistò da certi signori Magotti nel marzo 1685 una tela di grandi dimensioni (cm. 200x300 c.) raffigurante la *Battaglia sul Tigri tra Persiani e Turchi*, oggi dispersa, per cui non è possibile accertare la reale consistenza attributiva⁷⁹. Non è dato di sapere se Ferdinando avesse potuto acquistare da Cassana altre opere riferite al maestro veneziano se non al figlio Domenico. Nella lettera del 2 gennaio 1706 il principe si congratulava con l' agente per il reperimento di un quadretto di Tintoretto del quale non aveva altro «*che un ritratto onde questa è molto meglio essendo una storietta del gusto che lei dice et il prezzo è assai modesto*» (Appendice doc. II, 115). Non sappiamo quale opera fosse stata, ma la «*storietta*» meglio si adatta al piccolo rame di forma ovale (alto braccia 1/6 circa) raffigurante il *Ritratto di Giovane donna*, registrato nell'inventario del 1713 come di mano di Domenico, piuttosto che l' *Adorazione dei Magi* segnalato in quello del 1697-1708 come di Jacopo, opere entrambe disperse⁸⁰. Escludendo le tele appartenute a Leopoldo, sia nell'inventario del 1697-1708 che in quello del 1713 sono ascritte al Tintoretto altre opere, tra le quali «*un quadro entrovi una testa d'uomo al naturale, vestito di pelliccia con collarino bianco, alto braccia uno e un quinto, largo braccio uno*» che è stato identificato nel *Ritratto virile* oggi nella Pinacoteca Nazionale di Palazzo Mansi a Lucca (inv. 40) che originariamente ornava la stanza dei quadri di Poggio Imperiale (**Fig. 165**)⁸¹. Analogo discorso può essere esteso per la *Deposizione di Cristo* della Galleria Palatina di Palazzo Pitti (inv. 1912, n. 248) (**Fig.166**),



165. Jacopo Tintoretto, *Ritratto virile*, Lucca, Palazzo Mansi, Museo Nazionale



167. Domenico Tintoretto, *Ritratto virile*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



166. Bottega di Tintoretto, *Deposizione di Cristo*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

opera che, come abbiamo già detto, fu esposta alla rassegna di San Luca nel 1706 e citata con il riferimento al maestro veneziano sia nell'inventario del 1697-1708 sia in quello del 1713⁸². L'ingresso nelle raccolte medicee del dipinto, che costituisce una versione ridotta e di bottega della grande pala (cm. 227x294) di Jacopo oggi nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia proveniente dalla chiesa dell'Umiltà, dovette avvenire in una data anteriore al 1697 quando i rapporti tra Ferdinando e Cassana erano già felicemente incorsi da almeno otto anni. Simili considerazioni valgono per un altro *Ritratto virile* della Galleria Palatina (inv. 1912, n. 410) (**Fig. 167**) recante in basso a sinistra la scritta «ANOR.AET.SUE XXIII» di proprietà di Ferdinando che entrò nelle raccolte sotto il nome di Jacopo, ma oggi attribuito a Domenico⁸³.

La raccolta di tele di artisti veneziani del Cinquecento proseguì incessantemente, con ritmi incalzanti. Nella primavera 1698 Ferdinando ricevette un «maraviglioso» paesaggio attribuito al Pordenone, ma di cui non è rimasta traccia nelle raccolte fiorentine, opera che fu poi restituita per un breve periodo al pittore veneziano perché ricoprisse le aggiunte (Appendice doc., II, 7, 11), mentre il 21 novembre dell'anno seguente il Principe aggiungeva nuovi nomi di pittori a lui graditi: «*Mi provveda del Campagnola, di Sebastiano Piombo, e di Rocco Marcone ch'ella non si sovvenne nella nota*» (Appendice doc. II, 52). Il solerte Cassana si mise subito all'opera riuscendo a scovare in poco tempo un dipinto di Del Piombo, dal soggetto rimasto ignoto, ma l'opera non piacque come riferisce Ferdinando nella lettera del 12 dicembre «*et avendo visto un quadro di Sebastiano del Piombo non mi soddisfa onde lei non provveda a questo autore*» (Appendice doc. II, 56). Maggior fortuna incontrarono le opere degli altri due pittori. Nel gennaio 1700 Cassana comprò una piccola *Madonna* su tavola di Rocco Marconi, un mediocre seguace e aiuto di Giovanni Bellini, che giunta a marzo parve a Ferdinando «*di un bel gusto*» (Appendice doc. II, 60; 69). Collocato nel Gabinetto al Poggio, il dipinto non è oggi presente nelle gallerie fiorentine⁸⁴. Negli inventari medicei e in quello di Poggio a Caiano è invece registrato un *Ritratto d'uomo* riferito a Giulio Campagnola agli Uffizi (inv. 1890, n. 895; **Fig.168**) con un'attribuzione a Domenico, artista adottato da Giulio, tela che è certamente da riconoscere nell'opera richiesta da Ferdinando essendo l'unico pezzo del pittore veneziano presente nella collezione fiorentina⁸⁵. Nella lettera del 12 dicembre 1699 Ferdinando avvisava che stava «*attendendo il ritratto che mi accenna del ritratto di Paris Bordone*» (Appendice doc. II, 56) opera che è da riconoscere nel *Ritratto virile* (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 961; **Fig.169**) inventariato appunto come opera del Bordon ma oggi riferito a scuola veneta del XVI secolo⁸⁶. Alla fine di agosto del 1704 il Gran Principe stava aspettando un dipinto di Leonardo Corona (Appendice doc. II, 96), ma manca la conferma dell'arrivo dell'opera. Nel Gabinetto di Poggio a Caiano si trovava tuttavia un quadro ascritto al pittore veneziano, un ritratto di un certo «*frate rocchettino*» oggi disperso che poteva essere stato il pezzo procurato da Cassana⁸⁷. Alla fine dell'anno



168. Domenico Campagnola, *Ritratto d'uomo*, Firenze, Galleria degli Uffizi



169. Scuola veneta del XVI sec, *Ritratto virile*, Firenze, Galleria degli Uffizi

seguinte giunsero tre quadretti: un *Cristo che porta la croce* su tavola (cm. 29x35c.) attribuito a Lorenzo Lotto, oggi disperso, ma puntualmente registrato negli inventari medicei⁸⁸; una tavoletta con un *Gruppo di cavalieri orientali* assegnata ad Andrea Schiavone (cm. 31x67,5; Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 5998), ma di scuola di Bonifacio de' Pitati (**Fig.170**)⁸⁹ e infine un bozzetto con la *Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre* di Francesco Montemezzano (Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 3905, **Fig.171**)⁹⁰. Nella lettera Ferdinando definì il dipinto del Lotto «diligente», quello di Schiavone «bizzarro», mentre nell'opera di Montemezzano vi trovò forte il colore, ma debole il disegno (Appendice doc. II, 114). Interessante è la perdita tavoletta riferita al Lotto. Sebbene non disponiamo di elementi tali da confermare o smentire l'attribuzione, la proposta non andrebbe sottovalutata, anche se come ha sottolineato Peter Humfrey l'acquisto di opere d'arte del pittore veneziano «genio inquieto del Rinascimento» da parte di ricchi collezionisti dell'età barocca non avvenne mai, o solo raramente, in modo mirato. Essi le acquistavano perchè facevano casualmente parte di grandi lotti di quadri, o nell'errata convinzione che il loro autore fosse un artista più rinomato come Tiziano o Correggio e nel corso del Seicento la panoramica delle attribuzioni sbagliate ai più diversi artisti si presenta assai vasta⁹¹. A Venezia, Nicolas Régnier possedeva anteriormente al 1648 una salita al Calvario del Lotto, come riferiscono le fonti e cioè «*un Cristo condotto al Monte Calvario da ministri*» (Ridolfi) opera per la quale è stata ipotizzata una possibile identificazione con il *Cristo portacroce* del Louvre, ma che non appare certa a causa della diversa composizione iconografica, nè sappiamo se il soggetto del dipinto appartenuto al Renieri potesse in qualche modo relazionarsi alla dispersa tavoletta fiorentina, le cui ridotte dimensioni fanno pensare che potesse aver fatto parte di una predella, piuttosto che di un frontale di cassone per un piccolo mobile⁹². Se il cardinal Leopoldo aveva acquistato nel 1669 il *Ritratto di giovane* (Galleria degli Uffizi, 1890, inv. 1481), come opera di Leonardo da Vinci, ma rivelatasi dalla critica moderna di mano del Lotto, Ferdinando otterrà in una data imprecisata e



170. Scuola di Bonifacio de' Pitati, *Gruppo di cavalieri orientali*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



171. Francesco Montemezzano, *Cacciata di Adamo ed Eva*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

proveniente da una collezione sconosciuta, un'opera certa del pittore veneziano, la piccola tela (cm. 69x87.5) con la *Madonna col bambino, San Girolamo, San Giovacchino e Sant'Anna* firmata e datata 1534, oggi agli Uffizi (Inv. 1890, n. 893)⁹³.

Nel gennaio 1706 fu la volta di altri piccoli quadri questa volta riferiti a Marco Vecellio, Alessandro Maganza e ancora Tintoretto (Appendice doc. II, 115) oggi dispersi, ma che sono da identificare almeno per i primi due nella *Maria Maddalena*⁹⁴ e nella *Madonna col bambino e San Giovanni* dipinta su rame⁹⁵, opere che, appartenute a un ecclesiastico di Santa Maria Zobenigo,

erano state proposte in vendita a prezzi vantaggiosi. Ferdinando si rallegrò molto dei «quadretti» perché Vecellio e Maganza erano artisti del tutto assenti nella sua collezione, mentre di Tintoretto considerava la «*storietta*» adatta per la sua collezione rispetto al ritratto dello stesso autore posseduto ancora dall'ecclesiastico rimasto nell'anonimato. Dopo Maganza e Marco Vecellio il Gran Principe volle avere anche un'opera del fratello più anziano di Tiziano, Francesco Vecellio. All'inizio di marzo Cassana comprò per dodici zecchini un suo dipinto (Appendice doc. II, 118), identificabile nel *Battesimo di Cristo*⁹⁶, oggi disperso mentre una *Sacra Famiglia* (ma in realtà un *Riposo dalla fuga in Egitto*) di Antonio Vassilacchi detto l'Aliense (Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 6187; **Fig.172**) fu comprata nello stesso frangente⁹⁷.

Una richiesta esplicita riguardò una testa del Salviati (Appendice doc. II, 86, 88) e Cassana procurò un dipinto riconoscibile nella tela con il *Ritratto di Procuratore veneziano* di Giuseppe Porta detto il Salviati (Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 4220) (**Fig. 173**) che giunto a Firenze fu appeso nel gabinetto dei quadri di Ferdinando riscuotendo un positivo

apprezzamento, soprattutto nell'estrema facilità nell'esecuzione della testa (Appendice doc. II, 89). Nel 1706 sarà esposto alla mostra degli accademici del Disegno alla SS. Annunziata⁹⁸.

Uno dei più importanti acquisti effettuati da Ferdinando di artisti non strettamente veneziani, ma afferenti all'area di influenza, riguardò un'opera del bergamasco Giovanni Battista Moroni, di cui Cassana riuscì ad ottenere un ritratto (Appendice doc., II, 113, 114). Si tratta della tela identificata negli inventari medicei come l'effigie *S. Ignazio di Loyola* in veste secolare, ma in realtà del cavaliere Pietro Secco Suardo



172. Antonio Vassilacchi, *Riposo dalla fuga in Egitto*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



173. Giuseppe Porta, *Ritratto di Procuratore veneziano*, Firenze, Galleria degli Uffizi

firmato e datato 1563 (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 906) (Fig.174). Il dipinto di proprietà della famiglia Badoer giunto a Firenze agli inizi di dicembre del 1705 (Appendice doc. II, 114) era stato offerto a Ferdinando non solo da Cassana, ma come vedremo in seguito anche da Sebastiano Ricci⁹⁹. Anche se improvvidi restauri condotti nel passato hanno alterato le tonalità originali, il ritratto del Suardo costituiva, nell'ambito del collezionismo ferdinando, il più importante esemplare eseguito nella fase matura dal Moroni, confrontabile con altri ritratti a grandezza naturale della stessa tipologia realizzati intorno agli anni sessanta e settanta del Cinquecento quali le effigi di Ludovico e Gian Federico Madruzzo (Chicago, Art Institute; Washington, National Gallery), di Gian Gerolamo Grumelli (Bergamo, coll. conti Moroni) o di Bernardino Spini (Bergamo, Pinacoteca di Carrara).



174. Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Pietro Secco Suardo*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Tra i grandi interessi rivolti ai maggiori protagonisti delle varie scuole italiane, Ferdinando fu attratto dai maestri del Cinquecento emiliano, e soprattutto dell'opera di Correggio, interessandosi ad una copia di un dipinto a lui attribuito, dal soggetto rimasto ignoto. In due lettere datate al maggio 1698, il principe faceva sapere a Cassana che venuto a conoscenza da Roma di un personaggio allora residente a Venezia il quale aveva con sé «*quella mezza figura del Coreggio*» ed essendo a corto di denari, poteva essere intenzionato a venderla e invitava dunque il pittore a interessarsene (Appendice doc. II, 8-9), ma delle trattative non si hanno più notizie. Qualche tempo dopo, agli inizi del 1700, Ferdinando tuttavia riuscirà a ottenere una copia di un'opera del Correggio che una volta giunta a Firenze riconobbe trattarsi non di mano di Francesco Vanni come inizialmente era stato ritenuto, bensì di Federico Barocci trovandola «*di gran gusto*» (Appendice doc. II, 68). Si trattava della grande tela raffigurante la *Madonna con il bambino, Maria Maddalena e San Girolamo*, oggi alla Galleria

Palatina di Palazzo Pitti (inv. 1912, n. 214) (**Fig. 175**) proveniente dall'altare maggiore della chiesa dei Servi di Montepulciano, copia di identiche misure dell'originale su tavola del Correggio detta anche «Il Giorno», già resa celebre da una incisione di Agostino Carracci eseguita nel 1576, conservata oggi nella Galleria Nazionale di Parma, ma proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio di quella città. Alla fine del Seicento l'opera, che conobbe una ulteriore diffusione grazie alla stampa di riproduzione eseguita nel 1698 da Giacomo Maria Giovannini e dedicata al Duca Francesco Farnese era molto ambita dai collezionisti specie stranieri¹⁰⁰. Non potendo assolutamente ottenerla Ferdinando si accontentò della copia che era stata donata alla chiesa servita da Gulio Nobili e la pala, ottenuta dai padri serviti «*in esecuzione de supremi comandi di V.A.S*» nel 1699¹⁰¹, fu giudicata dal pittore Antonio Ugolini «*che ha pratica dell'originale dice che è imitatissimo*» essere di mano di Federico Barocci (Appendice doc. II, 68)¹⁰² e come tale sarà inserita negli inventari del 1697-1708 e del 1713¹⁰³. Al posto della copia fu realizzata un'ulteriore copia tutt'ora in



175. Copia da Correggio, *Madonna con il bambino, Maria Maddalena e San Girolamo*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

loco¹⁰⁴. In seguito, nel 1842, l'opera sarà incisa da Achille Calzi ed inserita nel IV volume della raccolta *Imperiale e Reale Galleria Pitti* edita a Firenze in quello stesso anno sotto il nome del Barocci¹⁰⁵. Le trattative per l'acquisto dell'altra «copietta» dal soggetto rimasto ignoto invece naufragarono a causa del prezzo richiesto ritenuto troppo elevato (Appendice doc. II, 76-78).

Ferdinando dedicò molte energie alla ricerca di opere del Correggio. In una lettera inviata al Principe da Vincenzo Stanislao Malaspina da Mulazzo il 24 novembre 1697 egli riferiva che essendo venuto a conoscenza che il tenente Franchi, da identificare probabilmente con il pittore Antonio Franchi, era alla ricerca di opere desiderando «*V.A.S. quadri del Correggio*», proponeva l'acquisto, attraverso suo fratello, di un dipinto che si trovava a Milano al costo di duecento doppie raffigurante la *Madonna con il bambino* meglio nota come la *Cingarina* cioè la *Zingarella* (ma in realtà un *Riposo dalla fuga in Egitto*) e di cui fornisce un'ampia descrizione, asserendo trattarsi dell'originale del pittore. Ricordava inoltre che il Duca di Parma «*ne tiene una copia in Giardino*» e benchè il dipinto fosse «*rotto, vecchio e antico*» gli era parso cosa bellissima e degna di acquisto, suggerendone di conseguenza un restauro¹⁰⁶. La risposta di Ferdinando non si fece attendere e nella lettera del 7 dicembre, pur ringraziando il Malaspina non accolse l'offerta poichè in maniera alquanto concisa dichiarava che il dipinto non era «*della grandezza, ne*

della condizione che vorrei»¹⁰⁷. Si trattava di un'ulteriore copia dell'esemplare del Correggio oggi al Museo di Capodimonte di Napoli (inv. Q 107) proveniente dalle collezioni farnesiane (la tavola che il Malaspina riferiva essere stata una copia), ma che non può essere identificabile visto l'alto numero di copie che nel corso del Seicento furono realizzate della famosa composizione. Più tardi nel 1706 Ferdinando riceverà in dono da Luigi Albarelli da Genova un quadretto attribuito al Correggio raffigurante la *Maddalena leggente nel deserto*¹⁰⁸. L'opera catalogata nell'inventario del 1697-1708 è da riconoscere nella tela degli Uffizi (inv. 1890, n. 7241, cm. 32x39), anch'essa copia di un'altra celebre composizione dell'Allegri che conobbe grande successo nel Seicento e di cui uno dei prototipi è da individuare nell'esemplare su rame già appartenuto alla collezione Estense a Modena, dal 1746 passato nella raccolta del Re Augusto III di Sassonia a Dresda e andato disperso durante la seconda guerra mondiale¹⁰⁹.

Dipinti del Seicento

Con altrettanto caparbietà e intensità Ferdinando si mostrò grande patrocinatore dell'arte seicentesca contribuendo anche alla divulgazione di opere di artisti viventi a lui congeniali. Nell'ottobre 1698 Cassana propose l'acquisto di una tela riferita alla mano di Rubens per trecento ducati, ma rivelatasi oggi essere prodotto di bottega raffigurante le *Ninfe e Satiri* (Galleria Palatina, inv. 1912, n. 141; **Fig.176**) e per la quale già si dibatteva sulla questione se la l'opera fosse stata ampliata, avendo subito un'aggiunta sul lato destro, ipotesi che Ferdinando tendeva a escludere (Appendice doc. II, 20-23)¹¹⁰. La sua collocazione era stata pensata per accompagnare un *Baccanale* del Mehus da porre nell'anticamera dei suoi appartamenti nella reggia di Pitti, opera quest'ultima che era stata completata da Cassana dopo la morte del pittore fiammingo avvenuta nel 1691: «mi fa una buona accompagnatura nella mia anticamera al quadro che mi finì lei del Signor Livio» (Appendice doc. II, 23). La tela andrebbe riconosciuta nel baccanale citato nell'anticamera nell'inventario del 1698, del 1713 e ancora in quello del 1761, andata in seguito dispersa, forse eseguita sulla scia della versione con lo stesso soggetto già di proprietà Ganz, attualmente nella collezione Morton e Mary Jane Harris di New York¹¹¹. In una lettera del 1 novembre 1699 Ferdinando ricordava di essersi dimenticato di mettere nella lista dei pittori richiesti il nome di Giulio Carpioni, artista di cui non possedeva alcun «quadretto» nel gabinetto di Poggio a Caiano (Appendice doc. II, 50) e in una data imprecisata Cassana fece giungere una piccola tela dell'artista veneziano da riconoscere nel *Nettuno insegue Coronide* subito posta nella quadreria della villa (Uffizi, inv. 1890, n. 1404; **Fig. 177**)¹¹². Desiderava inoltre opere «come la Santa Maria Maddalena del Padovanino» (Appendice doc.II, 70), frase che fa comprendere come il principe desiderasse avere un'altra opera del Varotari oltre alla *Maddalena* già acquisita in precedenza, ma che non è stata individuata¹¹³.



176. Bottega di Peter Paul Rubens, *Ninfe e satiri*, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Dalla fine di marzo 1700 si registrano grosse lacune nella corrispondenza, mentre dall'aprile 1702 fino al luglio dello stesso anno lo scambio delle missive si intensifica e presumibilmente in questo periodo -come sostiene la Epe- Ferdinando avrebbe acquistato un «quadretto» di Francesco Albani identificato nel *Paesaggio con Adamo ed Eva* (Galleria degli Uffizi inv. P.I., n. 823; Appendice doc. II, 77, 78), ma l'opera potrebbe invece



177. Giulio Carpioni, *Nettuno insegue Coronide*, Firenze, Galleria degli Uffizi

corrispondere al *San Giovannino in un paesaggio* (Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1330) (Fig. 178) dell'Albani citato anch'esso nell'inventario del 1697-1708 essendo l'unico pezzo del pittore bolognese ricordato nel Gabinetto di Poggio a Caiano¹¹⁴. Ferdinando esprimeva chiaramente quali fossero i suoi desideri anche nei confronti dei pittori seicenteschi: di Carl Johann Loth, di cui Principe possedeva ben undici opere, di cui tuttavia quattro non sono oggi presenti nelle raccolte fiorentine¹¹⁵, continuò anche dopo la morte dell'artista (1698) a ricercare suoi dipinti attraverso Cassana. Il suo interesse pare fosse concentrato sui mezzi busti, non volendo pitture di storia, mentre le tele di testa non dovevano superare una certa dimensione (Appendice doc. II, 74, 77). In questo contesto si colloca un'opera del



178. Francesco Albani, *San Giovannino in un paesaggio*, Firenze, Galleria degli Uffizi



179. Carl Johann Loth, *Artemisia*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



180. Carl Johann Loth, *Adorazione dei pastori*, Firenze, Galleria degli Uffizi



181. Carl Johann Loth, *Resurrezione*, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

pittore tedesco raffigurante *Artemisia* ritratta a mezza figura (Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 6190) (**Fig. 179**) che potrebbe corrispondere al dipinto citato nella lettera del 13 febbraio 1705 («vedo pure la diligenza che fa per la mezza figura di buon gusto di Carlo Lotti e in tutto sono tenuto a la sua puntualità», Appendice doc. II, 100)¹¹⁶. Attraverso il canonico Baglioni Cassana riuscirà nello stesso anno a far comprare a Ferdinando due modellini del Loth preparatori per le tele della cappella della Crocifissione del Duomo di Trento raffiguranti *l'Adorazione dei pastori* (Galleria degli Uffizi, 1890, n. 5671; **Fig. 180**) e la *Resurrezione di Cristo* (Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 5674; **Fig. 181**) citati nella corrispondenza (Appendice doc. II, 100)¹¹⁷. Ancora per il Poggio fu pensata la «testina» di Francesco Maffei, artista del quale Ferdinando non possedeva alcuna opera, né conosceva l'artista vicentino. Cassana prontamente inviò una piccola testa di vecchio dipinta su rame, oggi dispersa e Ferdinando nella lettera del 17 novembre 1703 fu riconoscente (Appendice doc. II, 91)¹¹⁸.

Nell'agosto del 1703 Ferdinando ordinò al Cassana di mettersi alla ricerca di un'opera del pittore genovese, ma veneziano di adozione, Giovanni Battista Langetti, operazione conclusa con una proposta soltanto a novembre (Appendice doc., II, 89, 92). Si trattava di una «mezza figura», il cui arrivo a Firenze era previsto per la fine di gennaio del 1704 (Appendice doc. II, 93). L'acquisizione del dipinto non è ulteriormente testimoniato nelle lettere, ma si può presumere - come già ha rilevato la critica- che si trattasse con ogni probabilità dei *Giocatori di carte* (Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 5134; **Fig.182**), l'unica opera

del pittore registrata nella collezione di Ferdinando¹¹⁹.

Nella lista degli autori desiderati per il Gabinetto del Poggio, Ferdinando aveva chiesto conferma della presenza di Alessandro Turchi

detto l'Orbetto e nel caso fosse mancato, il suo nome doveva essere aggiunto, invitando così il veneziano a comprare qualche pezzo se gli fosse giunta l'occasione (Appendice doc.II, 97). Un'opera del Turchi giungerà a Firenze e la Epe ha ipotizzato che si trattasse del dipinto, oggi scomparso, raffigurante *Diana e Atteone* (o *Bagno di Diana*) citato nell'inventario del 1697-1708¹²⁰. La questione tuttavia appare più complessa. Il 26 febbraio 1705 Cassana informava Ferdinando che, attraverso suo cognato, egli stava trattando l'acquisto di un quadro raffigurante un ritratto attribuito all'Orbetto appartenente a un religioso veneziano (Appendice doc. II, 101). Il principe però venuto nel frattempo a conoscenza che Sebastiano Ricci era in possesso di un dipinto di soggetto sacro sempre riferito all'Orbetto, suggeriva il 21 marzo al suo agente di acquistare l'opera del «prete» proponendo poi lo scambio con il quadro del Ricci sempre ammesso però che quest'ultimo fosse stato più bello (Appendice doc. II, 102).

Anche se le lettere successive non chiariscono i termini della doppia trattativa, pare di capire che lo scambio in effetti ci fu, essendo il quadro di soggetto sacro «*tanto bello*» da essere accostabile ai modi del Moretto anziché dell'Orbetto come aveva sentenziato Cassana che lo aveva visto, secondo quanto riferisce Ferdinando nella missiva del 4 aprile



183. Alessandro Turchi, *Discesa di Cristo al limbo*, Firenze, Galleria degli Uffizi



182. Giovanni Battista Langetti, *Giocatori di carte*, Firenze, Galleria degli Uffizi

(Appendice doc. II, 103). Alla fine l'affare fu concluso e l'opera giunse a Firenze nel maggio 1705 riscuotendo il plauso di chi ebbe occasione di vederla (Appendice doc. II, 104). Si tratta del piccolo olio su lavagna (cm. 46,2x37,2) del Turchi raffigurante la *Discesa di Cristo al Limbo*, oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 1426) (Fig.183), ma che nell'inventario dei dipinti registrati nel Gabinetto di Poggio a Caiano era stato catalogato sotto il nome del Moretto da Brescia¹²¹. La vicenda ci consente di comprendere come a quella data il Ricci oltre ad essere in stretti rapporti con Cassana possedeva una raccolta di quadri non disdegnando di farne libero scambio.

Il 16 maggio dello stesso anno Ferdinando diceva di

aspettare con impazienza un dipinto di Nicolas Régnier, che Cassana aveva acquistato per lui, cosa assai gradita poichè si trattava di un artista sconosciuto al Medici (Appendice doc. II, 105, 106). L'opera giunta nella capitale toscana il 6 giugno e apostrofata da Ferdinando come «*spiritosa*», anche se riteneva che «*nel colorito il Carpioni avesse miglior gusto*» (Appendice doc. II, 107), è da riconoscere nella *Maddalena penitente* oggi a Palazzo Pitti (Magazzino Giandotti, inv. Castello, 507) citata nell'inventario 1697-1708, unica opera del pittore di Maubeuge che si conservava nelle raccolte medicee. Si tratta di un esemplare facente parte di una nutrita e fortunata serie di opere uscite dalla bottega incentrate sul tema della Maddalena penitente, derivato dal prototipo conservato al City Museum and Art Gallery di Birmingham¹²².

In giugno Cassana inviò a Ferdinando una lista di opere poste in vendita, di cui purtroppo non sappiamo a quale collezione appartenessero. Ferdinando aveva scelto un *Cristo in Emmaus* di Giacomo Bassano, una *Resurrezione* di Tintoretto e un *Cristo che porta la croce* di Guercino. Le trattative si protrassero fino all'ottobre, ma non ne fu deciso l'acquisto a causa dei prezzi evidentemente ritenuti troppo alti (cfr. Appendice doc. II, 107-109, 111-112). Si ebbe invece maggior fortuna con la *Santa Maria Maddalena portata in cielo* di Guido Cagnacci (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 75) (**Fig.184**). Il quadro era stato offerto per duecento ducati da un collezionista rimasto anonimo, ma Cassana ne propose centosessanta (Appendice doc. II, 111). Il prezzo definitivo non è noto, ma esso dovette rimanere entro questi limiti, molto al di sotto del livello dei prezzi correnti sulla piazza bolognese. Entusiastico fu il giudizio espresso dal Gran Principe (Appendice doc. II, 112) ed essendo l'unico esemplare del pittore romagnolo posseduto da Ferdinando, fu immediatamente esposto nel 1706 alla mostra organizzata dagli Accademici fiorentini del Disegno nel chiostro della Santissima Annunziata¹²³.

Scarsi o quasi inesistenti furono gli acquisti riguardanti soggetti come i paesaggi o le nature morte che evidentemente non attrassero l'interesse del Medici. Ferdinando comprò soltanto due paesaggi di Francesco Bassi detto «Cremonese dei Paesi» (opere non rintracciate) per i quali si lasciò andare a un prolungato giudizio di natura estetica dubitando



184. Guido Cagnacci, *Santa Maria Maddalena portata in cielo*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

sull'autografia dei pezzi pur ritenendoli di sua *intera sodisfazione* (Appendice doc.II,84)¹²⁴. L'anno precedente nel 1702 invitò l'agente veneziano a interessarsi delle opere del «Prete bergamasco», *alias* Evaristo Baschenis, volendole di dimensioni piccole non «*troppo maggiore di teler da testa*» (Appendice doc. II, 76).

L'interesse per le opere del pittore scaturirono evidentemente dopo che nel 1699 Ferdinando aveva ricevuto in dono da Giovanni Carlo Santi, due opere del Baschenis, che furono immediatamente registrate sotto il suo nome nell'inventario del 1713, ma di cui soltanto una era autografa¹²⁵. Si tratta di due dipinti di natura morta con strumenti musicali che corrispondono nella descrizione e nelle misure ad una tela degli Uffizi assegnata a Bartolomeo Bettera (inv. 1890, n. 5781) e una seconda, da riferire alla mano del pittore, individuata presso una collezione privata parigina (**Fig.185**). L'opera piacque



185. Evaristo Baschenis, *Natura morta di strumenti musicali*, Parigi, collezione privata



186. Bartolomeo Bimbi, *Natura morta di strumenti musicali*, Firenze, Museo degli strumenti musicali

talmente tanto a Ferdinando che commissionerà una copia in piccolo della tela (cm. 51x66) a Bartolomeo Bimbi oggi conservata al Museo degli strumenti musicali di Firenze (inv. 1890, n. 5801), proveniente anch'essa dalla collezione del Principe e che fu destinata al Gabinetto di Poggio a Caiano (**Fig. 186**)¹²⁶. Cassana non riuscì a trovare tele di misure contenute del Baschenis in quanto le opere del bergamasco che si

potevano eventualmente trovare sulla piazza veneziana o nei territori limitrofi, erano di dimensioni assai più grandi¹²⁷.

Come si evince dall'elenco, le opere comprate da Cassana a Venezia per il suo facoltoso mecenate si aggirarono intorno ai quarantacinque pezzi superando di gran lunga qualsiasi acquisto operato in precedenza dagli agenti fiorentini durante il governo di Cosimo III. L'operosità profusa dal pittore nel reperimento di opere per il principe mediceo poneva dunque Cassana

quasi allo stesso livello del rapporto intensivo che decenni prima aveva legato Paolo Del Sera al cardinale Leopoldo de' Medici. Nella corrispondenza tra Ferdinando e il veneziano sono nominati alcuni personaggi come il marchese Sugana, l'abate Cecchini e Baglioni, un certo Muti (da identificare con Jacopo Muti), figure che svolsero un ruolo importante nella fitta trama di rapporti di compravendita dei dipinti e attraverso i quali furono avviate trattative per gli acquisti, aspetto che testimonia l'ampio raggio di conoscenze e di relazioni che la coppia era stata in grado di instaurare in quei decenni. Nel settembre 1699 il marchese Sugana aveva proposto uno scambio di quadri (Appendice doc. II, 49).

Le conoscenze che Ferdinando aveva delle collezioni veneziane e dei pezzi posti in vendita sulla piazza locale andavano ben oltre le sporadiche citazioni che possiamo trovare nel carteggio. Il 31 maggio 1698 il Gran Principe invitava Cassana a interessarsi di un dipinto di autore purtroppo rimasto ignoto conservato in casa Grimani che in un'altra lettera del 18 luglio viene definito di «mezza figura» (Appendice doc. II, 11; 40). La trattativa era assai delicata e in un primo momento, il pittore aveva avuto un contatto con il cameriere della nobile famiglia, ma senza esito, per cui sarebbe stato necessario rivolgersi ad altra persona più qualificata come consigliava Ferdinando il 6 dicembre (Appendice doc. II, 24). Puntualmente, pochi giorni dopo, Cassana si era rivolto al Muti come attesta ancora Ferdinando il 19 dicembre (Appendice doc. II, 25). Le trattative per l'acquisto furono condotte attraverso la mediazione di questo personaggio (cfr. Appendice doc. II, 39, 41) che da altri documenti rintracciati presso l'Archivio di Stato di Firenze si trattava essere Jacopo Muti «svezero» di professione mercante d'arte, attivo sulla piazza veneziana, il quale negli anni precedenti aveva venduto opere al Granduca attraverso Filippo Sengher (italianizzato in Sengheri, ebanista e orefice al servizio della corte fiorentina che nel 1680



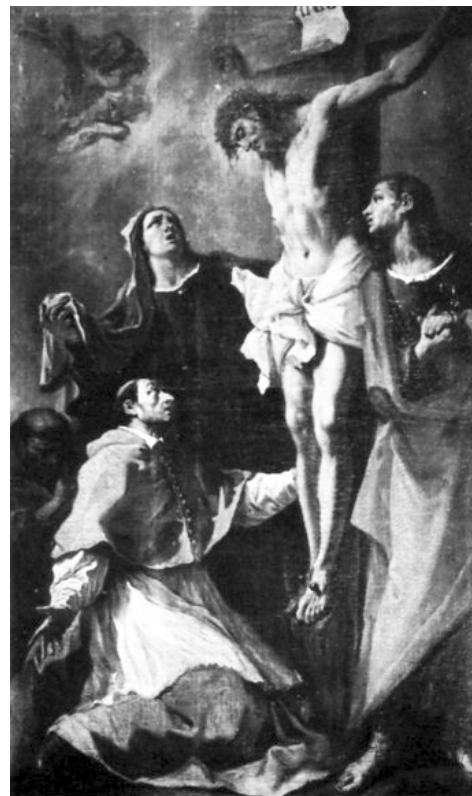
187. Federico Cervelli, *Allegoria della Toscana*, Firenze, Galleria degli Uffizi

era stato nominato aiutante di camera di Cosimo III e che morirà nel 1704) tra le quali una «*Madonna della scuola del Bassano*» e che in questo caso agì da intermediario insieme al Cassana suo amico per conto del Gran Principe¹²⁸. Era stato il Muti nel 1690 a far acquistare a Cosimo III un ritratto del pittore veneziano¹²⁹. Le trattative avviate per l'acquisto del dipinto di casa Grimani non ebbero tuttavia esito favorevole. Anche Filippo Sengher era stato in precedenza impegnato alla ricerca di dipinti in terra veneta per conto di Ferdinando. Attraverso la sua mediazione nel 1687 aveva procurato al Gran Principe la tela con l'*Allegoria della Toscana* di Federico Cervelli (Uffizi, inv. 1890, n. 6261; **Fig. 187**). L'artista di origine milanese, molto attivo a Venezia, fu molto ricercato da

Ferdinando¹³⁰.

Infine in una lettera del 2 giugno 1703 da Poggio a Caiano (Appendice doc. II, 86) Ferdinando faceva sapere a Cassana che «*seguendo la morte del Bombelli solo mi comperi quello di Gasparo Pussino, quando però non lo abbia guasto a forza di vernice*», frase alquanto emblematica che farebbe intendere che un componente della famiglia Bombelli, ma non certo Sebastiano che morirà nel 1719, era in possesso di alcuni quadri tra cui uno di Gaspar Dughet detto il Pussino. Non sappiamo se l'opera fu comprata, ma agli Uffizi si conserva un dipinto attribuito a Dughet raffigurante *Paesaggio con pescatori*, (inv. 1890, n. 988) citato nell'inventario di Pitti del 1697-1708 e poi nella villa di Poggio a Caiano che potrebbe riferirsi a questo «affare»¹³¹.

Nel grande impegno dedicato da Cassana al servizio del Medici, il pittore fu un punto di riferimento fondamentale anche come intermediario per alcune commissioni volute dal Gran Principe e condotte dai pittori locali, primi fra tutti Sebastiano Ricci. Nel 1704 il pittore eseguirà nel giro di poco meno di un mese la *Crocifissione con la Vergine, san Giovanni Evangelista e san*



188. Sebastiano Ricci, *Crocifissione con la Madonna e i santi Carlo Borromeo e Giovanni Evangelista*, Firenze, Galleria degli Uffizi



189. Giovanni Antonio Fumiani, *Lapidazione di Zaccaria*, Firenze Galleria degli Uffizi

Carlo Borromeo oggi agli Uffizi (corridoio Vasariano) (Fig. 188), ma in origine destinata alla chiesa fiorentina di San Francesco de' Macci, di cui dà ampia informazione il carteggio (Appendice doc. II, 96-98), opera eseguita a parziale risarcimento del forzato prelevamento da parte del principe mediceo della *Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto, poi passata nel 1795 agli Uffizi¹³². Sarà questo il primo contatto dell'artista bellunese con Ferdinando che lo utilizzerà anche nelle vesti di consulente e procacciatore di dipinti, come diremo in seguito. Tramite Cassana, nel 1699



190. Giovanni Antonio Fumiani, *Allegorie*, Firenze, Galleria degli Uffizi

il Gran Principe aveva chiesto a Giovanni Antonio Fumiani pittore già affermato e di fama europea a seguito dei successi veneziani dei grandi sfondati quadraturistici eseguiti per le chiese locali (la cupola della Scuola Grande di San Rocco e la grandiosa impresa del soffitto di San Pantalon) e che probabilmente Ferdinando ebbe modo di conoscere durante il suo secondo soggiorno veneziano nel 1696, di fornirgli una tela nella quale il pittore avrebbe dovuto eseguire le parti architettoniche, mentre le figure desiderava fossero dipinte da Cassana. Dopo

aver ripetutamente modificato il soggetto, la grande tela (cm. 274x346), condotta a termine dopo molti travagli (cfr. Appendice doc. II, 35-45; 47-48; 50, 53, 56, 60, 61, 65, 70) con il tema modificato, *Lapidazione di Zaccaria* anziché *il Castigo di Anania* fu inviata a Firenze nel maggio 1700 dove oggi si conserva (Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 5491; **Fig.189**)¹³³. A cominciare da questo incarico, il Fumiani diverrà uno dei pittori veneziani particolarmente apprezzati da Ferdinando per il quale eseguirà una serie di dodici monocromi su tela con soggetti ornamentali-allegorici (**Fig.190**)¹³⁴.

Infine sia Cassana che Ferdinando seguirono con attenzione e premura i progressi compiuti da Carlo Sacconi, un giovane pittore che si veniva allora formando nella bottega del veneziano e della cui attività parleremo nei capitoli seguenti.

¹ Gabburri, *Vite*, ms. III, p. 1136: «Giovanni Scappini, veneziano, abitante in Padova, pittore di storie e paesi, scolare di Pietro della Vecchia. Morì a Padova nel 1733 a 78 anni. Fu molto stimato non solo per le sue opere, ma altresì per conoscere le maniere diverse de pittori antichi e per restaurare i quadri, che avessero sofferto per le ingiurie del tempo».

² Cfr. la lettera del 20 ottobre 1703 (Appendice doc. II, 90) nella quale si accenna alla presenza in Venezia di Pietro d'Avalos «che ha messo insieme una buona raccolta di quadri, e tutta roba di perfezione» tra cui «una testa di Rubens del gran gusto, sì come alcuni fiori fiamminghi singolarissimi» o quella del 30 maggio 1708 (Appendice doc. II, 128) a proposito della collezione del Duca di Mantova di cui desiderava avere opere del Tintoretto, Castiglione, Rubens, Albani, van Dyck, Veronese, Annibale e Ludovico Carracci. Sugli interessi per questa straordinaria raccolta, cfr. più avanti.

³ Partendo da un errata interpretazione fornita da Ludwig (1901, p. xix) la critica moderna ha ritenuto che il dipinto di *San Benedetto* fosse giunto insieme a due altre opere a Firenze nel 1816 per ordine dell' Imperatore Francesco I offerto da Leopoldo Cicognara per compiacere al Granduca di Toscana, il quale avrebbe inviato in cambio tre dipinti di maestri toscani per l'Accademia di Venezia (cfr. Zorzi 1971, p. 170; II, p. 493; Comastri 1983, p. 82). Sull'attività mercantile di Francesco Caffi (1636-1701), fratello del pittore Ludovico, specialista di pittura di nature morte, marito di Margherita Volò, si veda Cecchini 2005, pp. 159-161 e l'inventario dei dipinti steso alla sua morte nel 1701 (*ibid.*, pp.

163-165, doc. n.2). Fu iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani dal 1687 (cfr. Favaro 1975, p. 156).

⁴ Non sappiamo a quali opere dei Bassano, Ferdinando si riferiva. Nelle collezioni medicee si conservano due versioni dell'*Orazione nell'orto* (olio su tela, cm. 58x36, inv. 1890, n. 524) e una seconda (olio su tela, cm. 93x137, inv. 1890, n. 7377) riferita a Francesco Bassano (cfr. Chiarini-Padovani 2003, II, p. 72, n. 85). Una *Natività* è segnalata nell'inventario nell'inventario di Palazzo Pitti del 1687-1696, c. 58v. negli appartamenti del Gran Principe («*Un simile [quadro] in tela alto b.2 scarso, largo b.2 3/2 scarso, dipintovi la natività di Nostro Signore con molte figure che guardano Giesù Bambino, che ha la Madonna in grembo involto in un panno bianco, e S. Giuseppe sedente, di mano del Bassano, con adornamento intagliato, e dorato, n. 1*»).

⁵ Ferretti 1981, p. 147.

⁶ L'intera vicenda è stata ricostruita nelle sue fasi processuali nel volume di Migliorini-Assini 2000.

⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁹ Come ha recentemente rilevato Ferretti (2009, p. 201): «l'accreditamento del falso fa spesso leva sulla geografia culturale: quello che non inganna qui, può ingannare là. La storia del falso diventa così un punto di osservazione privilegiato per individuare a distanza certe concrezioni stereotipe di cui fa presto ad impadronirsi un'iniziativa commerciale di vasto raggio».

¹⁰ Cfr. Punch 1984, pp. 203-207; Boccardo 1988; Lemoine 2007, pp. 203-204. Sulla vendita dei dipinti al Durazzo ne fa menzione Del Teglia in una lettera del 21 giugno 1681: «[...] *Se haverà modo il Ser.mo Padr.e di farne acquisto, io glielo ad dito un più prezioso in casa del sig.r Giuseppe o Gio. Giuseppe Durazzo di Genova quale lo acquistò 10 anni sono qui con la compra di varij quadri di Monsù Nicolò Rinieri pittore di grido francese in questa città e ben conosciuto*» (Appendice doc. I, 22).

¹¹ Scannelli 1657, p. 222: «[Tiziano] *come nella città di Genova in varie radunanze di quei signori, massime in quella dell'Imperiali diversi quadri d'eccellenza mirabile*»

¹² Migliorini-Assini 2000, p. 83 e appendice documentaria, II/P.

¹³ La lite tra Lama e Cassana documentata in ASVe, *Avogadria di Comun*, Misc. Civ. 30, fasc. 23 e busta 45, fasc. 2, ebbe inizio a partire dal 1703 per proseguire almeno fino al 1707. Non è dato di sapere quale fu il motivo o i motivi che fecero scatenare l'astio tra i due. La loro amicizia, bruscamente interrotta, risaliva almeno al 1681, quando il 6 ottobre di quell'anno Cassana fece da padrino al battesimo di Giulia Lama, figlia di Agostino (cfr. Bortolan 1973, p. 187; Zava Boccazzi 1978-1979, pp. 615-616). Il Lama iscritto alla Fraglia dei pittori dal 1687 morirà il 30 settembre 1714 (cfr. Favaro 1975, p. 155). La vertenza fu di una certa rilevanza poiché Cassana chiamò a testimoniare a sua discolpa numerosi personaggi tra i quali, Gasparo Bernardini, il libraio Gasparo Riva, il sarto Carlo Orcheser, Zuan Baretta, il medico G.B. Bodissoni, Giacomo Grassi «strazzarol a S. Faustino», Stefano Tavaruzzi e i pittori Stefano Rubini, Francesco Grandi, Girolamo Brusaferrò, Carlo Isman, Nicola Grassi, Niccolò Bambini. Nel 1707 i giudici dettero ragione alle richieste del padre Sansoni, ma alla cui sentenza Cassana si oppose ottenendo l'annullamento poiché «*tamquam male facta*» (ASVe, *Auditor vecchio, Appellazioni de Maggiori*, busta 14, registro anno 1707, c. 53v).

¹⁴ Levi 1900, II, p. 171; Zava Boccazzi 1978-1979, p. 621: «un detto [quadrettino] rappresentante il *Miracolo di S. Marco* abbozzo di Giacomo dal Cassana, imitante il Correggio», «una fanciulla con pomo in mano dipinto dal Cassana sul gusto del Correggio» un «ritratto d'uomo fatto dal Cassana immitante Vandich raro».

¹⁵ ASVe, *Avogadria di Comun*, Misc. Civ. 30, fasc. 23 e busta 45, fasc. 2.

¹⁶ Cfr. Mazza 1997; *Id.* 2004, pp. 110-125.

¹⁷ ASVe, *Giudici di Petizion*. Inventari. B. 410/75, n. 30; cfr. Levi 1900, II, pp. 81 sgg.; Zanzotto 1996, pp. 306-311.

¹⁸ Cfr. L. Borean in Borean-Mason 2007, p. 246, 247.

¹⁹ Olivato 1973, pp. 48-49; Hochmann 2001, p. 208. Nell' inventario della collezione di Girolamo Corner redatto dopo la sua scomparsa, il 4 giugno 1699, è registrato un suo ritratto «grande» di Cassana (*Getty Provenance Index. Databases*, reg. I-4856).

²⁰ Per la trascrizione dell' inventario e sulla collezione, cfr. Mazzei Traina-Scardino 2002, pp. 419-424, n. 88.

²¹ ASVe, *Giudici di Petizion*. *Inventari*, B 400/65, ins. 21, in data 25 agosto 1703.

²² *Ibid.*, B. 406/71, ins. 6 in data 22 aprile 1709.

²³ Chiarini 1975, 301, p. 65; p. 91, nota 33. Così è descritto nel precedente inventario del 1697-1708, c. 70: «Un quadro tondo in pietra del medesimo autore [Niccolò Cassana] che rappresenta una mezza figura d'uomo al naturale, che in una mano tiene un compasso, nell'altra una spada, alto braccia uno e tre quarti largo il medesimo con suo adornamento dorato». L'opera è ricordata da Soprani-Ratti 1768-69, II, p. 15, nella biografia del pittore: «Ritrasse [...] anche un Cortigiano col compasso in una mano, e nell'altra la spada sguainata. Questi ritratti si veggono tuttavia in Firenze nella superba galleria de' ritratti». Nell' inventario degli Uffizi del 1825 (n. 678) l'opera era attribuita a Palma il vecchio.

²⁴ Berti s.d., p. 102, n. 14; *Uffizi* 1979, p. 511, P1575.

²⁵ Per una disamina del dipinto, compreso l'esemplare degli Uffizi, cfr. Pagnotta pp. 296-298, A30, A30a, la quale suppone che esistesse un prototipo di un maestro di primo piano, forse Tiziano, oggi perduto. Tuttavia la studiosa, pur ritenendo la copia fiorentina opera seicentesca non prende in considerazione il riferimento inventariale che assegna il tondo a Cassana. Infine dobbiamo ricordare che la data 1555 appare solo nel tondo, scritta che è stata interpretata come falsa o probabile frutto di un' errata trascrizione delle cifre che dovevano comparire sull'originale o sulla copia da cui è stato desunto.

²⁶ Strocchi 1975, p. 117; Epe 1990, pp. 40-43. Sul Ricci, come agente di Ferdinando, cfr. *ultra*.

²⁷ Cambiagi 1765, p. 258. La raccolta verrà citata come ubicata ancora nella villa nella guida del 1790 (Cambiagi 1790, p. 305).

²⁸ Richardson 1728, III, p. 147; Per il Cochin vedi nota 39.

²⁹ Reso noto da Strocchi 1975, pp. 118-119, tavv. 65-68. Per la ricostruzione della galleria del gabinetto, oltre a Strocchi 1975 cfr. anche Epe 1990, pp. 40-43. Sulla presenza di opere nelle altre stanze della villa, cfr. Epe 1990, pp. 35-39.

³⁰ Il primo è stato reso noto da Strocchi 1976, il secondo è in ASFi, *Corte dei conti*, 79, fasc. 31: «Nota de Quadri pervenuti dalla Real Villa del Poggio a Caiano. Adì 29 dicembre 1773. Noi appiè sottoscritti primo e secondo custode abbiamo ricevuto in questa presente nota. Io Pietro Bastianelli primo custode mano propria, Domenico Santi secondo custode. I suddetti quadri sono stati consegnati in conseguenza del rescritto del 14 ottobre 1772. Raimondo Cocchi», citato da Fileti Mazza-Tomasello 1999, p. 67 (qui cit. come *Nota de Quadri 1773*). Sulle vicende che condussero allo smantellamento del Gabinetto secondo le direttive imposte dalla nuova politica museale dei Lorena cfr. Fileti Mazza-Spalletti-Tomasello 2008, in particolare p. 59. Sui dipinti collezionati e dispersi che arredavano il gabinetto è in corso uno studio da parte dello scrivente.

³¹ Lettera del 27 febbraio 1699 (Appendice doc. II, 28): «[...] ho ricevuto il disegno, e misure del quadro del Pordenone. Se lei lo può far venire in Venezia senza impegno per vederlo, e s'egli è ad un prezzo basso, e sia del buon gusto dell'autore, io vi applicherò [...]»; lettera del 19 dicembre 1699 (Appendice doc. II, 57): «[...] Circa il quadro del Sugana, e Giorgione, mi rimetto a Lei a scierre il migliore, e facci pure fare la copia»; lettera del 8 gennaio 1700 (Appendice doc. II, 60): «[...] Circa alli altri due quadri, già che mi fa tanto buona relazione di quella di Paulo, e mi dice, che' quello di Bonifacio non è inferiore a Pordenone, non volendo le Monache ricavare meno delli ducati Veneziani...li pigli tutti e due, e faccia fare le copie, e mi potrebbe far fare uno schizzo di quello di Bonifacio al Sacconi, perchè potessi risolvere di giuntarlo, o no», cfr. anche lettere del 15 e 22 gennaio 1700 (Appendice doc. II, 61-62); lettera del 29 gennaio: «con la sua vedo la pontualità con la quale va sbrigando le copie; e non dubito che la Madonna di Giorgione non si una bella cosa. Attenderò lo schizzo del quadro di Bonifacio [...]» (Appendice doc. II, 63).

³² Inv. 1697-1708, c. 649 [n. 456]; inv. 1713, c. 47 (Chiarini 1975, 303, p. 101); cfr. E. Allegri, in *Tiziano* 1978, pp. 306-308, n. 88; Fioravanti Baraldi 1993, p. 189, n. 120a.

³³ Olio su tela, cm. 70x60. Inv. 1697-1708, c. 647 [n. 344]; inv. 1713, c. 13v (cfr. Chiarini 1975, 301, pp. 71-72); cfr. E. Allegri, in *Tiziano* 1978, pp. 291-293, n. 82. Nell' inventario del 1716-1723 (BUFi, ms. 79, c. 37) l'opera è registrata con la sigla S.P.F. che attesta la sua appartenenza alla collezione di Ferdinando.

³⁴ Per quest'ultimo, cfr. Wethey 1969-1975, I, p. 164; Mochi Onori-Vodret 2008, p. 455.

³⁵ Malvasia 1678, II, pp. 383-384. La notizia è ripresa da Gherardi 1744, pp. 212-213. L'opera è ritenuta perduta, cfr. Colombi Ferretti 1977, p. 26, n. 2. In una lettera scritta da Bologna il 25 settembre 1751 indirizzata a Giovanni Bottari, Luigi Crespi ricordava una copia del *Cristo della moneta* allora reperibile a Bologna, «il quale si teneva, e da alcuni ancora si tiene, del medesimo Tiziano», ma che egli riferiva a Simone Cantarini (Bottari-Ticozzi 1822, IV, 384). La Perini (1991, p. 178, nota 30) su segnalazione di Andrea Emiliani ha ipotizzato che l'opera in questione fosse in realtà di mano di Flaminio Torri. Sul dipinto e le copie (compresa quella del Torri) cfr. Wethey 1969, I, pp. 163-164, n. 147.

³⁶ Cfr. Catelli Isola 1976, p. 72, n. 269.

³⁷ Inv. 1697-1708, cc. 650-651 [n. 603], cfr. Strocchi 1976, p. 111 n. 152 che la identifica con la *Madonna col bambino e Santa Caterina che gli porge un pomo*, oggi nelle gallerie fiorentine (inv. 1890, n. 949). Sulle vicende dell'opera cfr. G. Incerpi, in *Tiziano* 1978, pp. 315-317, n. 92. Del

dipinto, tratto probabilmente dall'incisione del Picchianti, è segnalata una copia nella collezione del canonico di Chioggia, don Giovanni Vianelli, cfr. *Catalogo* 1790, p.148.

³⁸ G. Incerpi, in *Tiziano* 1978, p. 316.

³⁹ Il 25 giugno 1700 da Bruexelles Johann Wilhelm scriveva a Ferdinando: «*Ser.mo Sig.r Cognato, la bellissima Pittura di Tiziano mandatami da V.A. sarà da me sempre tenuta nel più grande pregio e per la qualità del dono e per stigmatissima mano d'onde egli mi viene perché ne avisi l'Altezza Vostra il mio sommo gradimento e l'obbligo singolarissimo che di là mi deriva ne le rendo per hora infinite grazie [...]*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5885, c. 17r.). Il 13 luglio Ferdinando rispondeva: «*Ser.mo Elettor di Baviera. Il credito grande che godono le Pitture del celebre Tiziano, poteva giustamente render considerata da V.A.Elett.e quella che, che mi presi la confidenza di mandarle ma non già meritar' io il gratissimo sentimento, ch'ella me ne spiega [...]*»(ASFi, *Mediceo del Principato* 5885, c. 59r). Per l'identificazione dell' opera con la tela del Veronese e sulle vicende attributive, cfr. G. Chiarini, in *Tiziano* 1978, pp. 266-267, n. 74. L'ascrizione dell'opera al Vecellio fu mantenuta fino al 1787. Per la paternità attribuita al Veronese, oltre a G. Chiarini, cfr. Pignatti 1976, I, p. 135, n. 173; Pignatti-Pedrocco 1995, I, p. 285, n. 189.

⁴⁰ Per gli intensi scambi di dipinti tra Firenze e Düsseldorf, cfr. Epe 1990, pp. 65-66; Tipton 2006a; 2006b; Baumstark 2009; *Galerie Electorale de Düsseldorf* 2009. Nel 1699 Johann Wilhelm chiedeva al Medici una raccomandazione per il pittore Francesco Rosa che per molti anni era stato al servizio della corte (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5885, c. 24; Epe 1990, p.66).

⁴¹ Olio su tela, cm. 52,5x45,5, è citato nell'inventario 1697-1708, c. 649 [n. 557] e in quello del 1713, c. 24v. (Chiarini 1975, 301, p. 84) come opera di Tiziano. Sul dipinto, cfr. De Vecchi 1970, p. 138, F93; Rossi 1973, p. 105, fig. 8 (che lo ritiene appartenente al primo periodo dell'attività di Tintoretto); Strocchi 1976, p. 91, n. 41, tav. 31b (ma confuso con il ritratto di Giuseppe Porta); G. Incerpi, in *Tiziano* 1978, pp. 311-312, n. 90; *Uffizi* 1979, p. 543, P1702; Epe 1990, p. 129; S. Marinelli in *Jacopo Tintoretto* 1994, pp. 52-53, n. 6, che ipotizza una provenienza dalla collezione del cardinale Leopoldo.

⁴² E' stato rilevato (*Tiziano* 1978, p. 283) che la maggior parte di questi quadri furono incamerati da Ferdinando negli anni compresi tra il 1687 e il 1699, periodo corrispondente al ritorno dal suo viaggio da Venezia e dopo che i rapporti con Cassana si erano già felicemente avviati. A proposito della *Madonna con il bambino, san Giuseppe e un angelo* di scuola veneta del XVI secolo (olio su tavola, cm. 84x91) è stato ipotizzato (M. Manfrini, in *Tiziano* 1978, pp. 304-305, n. 87) che il dipinto, insieme ad un'altra tela riferita erroneamente a Tiziano, la *Sacra Famiglia con Santa Caterina e Santa Maria Maddalena*, di cui diremo, sarebbe stata acquistata nel 1685 dal cardinale Francesco Maria de' Medici dalla collezione pisana dell'abate Giovanni Braccesi, stando a una lista di opere segnalate a Roma dal corrispondente Angelo Doni al fratello di Cosimo III e inviata in quell'anno (cfr. Gualandi 1846, II, pp. 235-238, n. 427). I dipinti della collezione Braccesi passarono in blocco ad un altro collezionista pisano residente a Roma, Sforza Frosini (cfr. Paliaga 2009b, pp. 60-61; pp. 227-228, doc. XXIV). A parte il fatto che l'inventario stilato negli anni 1697-1708 non contempla le opere possedute da Francesco Maria, ma dell'intero palazzo Pitti e tanto meno fu compilato nel 1710 (Francesco Maria morirà il 3 febbraio 1711) come è stato erroneamente riferito, la sola citazione di un dipinto di Tiziano raffigurante «*la Vergine, Gesù, S. Giovannino ed Angelo*» nella lista delle opere di Braccesi non autorizza a identificarla con il presente dipinto, anche perchè nella tela vi è assente la figura di S. Giuseppe e di S. Giovannino, a cui si aggiunge l'assoluta mancanza di informazioni circa la possibile acquisizione, nelle raccolte medicee, delle tele appartenute al collezionista pisano. Del resto nel 1692 il padre generale dei Serviti, Giovanni Francesco Maria Poggi segnalava da Roma a Ferdinando la collezione (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5878, cc. 372-374), ma il principe non fu interessato all'acquisto come testimonia la sua lettera di

risposta: «[...] *Da quando V.S. mi accenna ho pienamente compreso il tutto in ordine a i Quadri della Sig.ra Contessa Livia Marescotti et a quelli ancora del Frosini, ma tanto sopra li uni quanto sopra li altri, ella può non prendersi più alcuno incommodo non vedendosi per me motivo per cui applicarvi, onde ne depongo il pensiero*» (*id.*, c. 388). Per una provenienza Braccesi, cfr. *Uffizi* 1979, p. 514, P1585; Chiarini-Padovani 2003, II, p. 400, n. 662), mentre per la Epe 1990, p. 126 l'opera che viene citata nell'inventario 1697-1708, c.647 [n. 353]) e in quello del 1713 c. 29v: Chiarini 1975, 301, p. 89), fu un acquisto del Gran Principe grazie a Cassana.

⁴³ Per l'appartenenza della tela a Tintoretto, cfr. Rossi 1973, p.106, fig. 8; M Zecchini in *Tiziano* 1978, pp. 294-296, n. 83; A. Tartuferi in *Tintoretto* 1994, pp. 68-69, n. 16; *Id.*, in Chiarini-Padovani 2003, II, p. 445, n. 736.

⁴⁴ Per le vicende attributive di queste opere cfr. *Tiziano* 1978, pp. 282-317; Chiarini-Padovani 2003, II, p. 399, 401, 445, 455, pp. 464-465, 466, nn. 660, 663, 736, 748, 758, 760.

⁴⁵ M. Gregori, in *Tiziano* 1978, p. 14.

⁴⁶ Sulla produzione della vasta bottega tizianesca, si veda Tagliaferro-Aikema 2009.

⁴⁷ Olio su tela, cm. 130,3x164,5, cfr. M. Manfrini, in *Tiziano* 1978, pp. 313-314, n. 91; Epe 1990, p. 126, fig. 64; Chiarini-Padovani 2003, II, pp. 140-141, n. 211. Il dipinto è citato nell'inventario 1697-1708, c. 735 [n. 355]) e in quello del 1713 (c. 12r: Chiarini 1975, 301, pp. 69-70). Per le vicende attributive che hanno condotto al nome del Dente, cfr. Tagliaferro-Aikema 2009, p. 94; p. 109, nota 108. Secondo M. Manfrini in *Tiziano* 1978, *cit.* l'opera sarebbe invece pervenuta dalla collezione Braccesi, ma come ha già rilevato la Epe tale ipotesi è risultata erronea (cfr. anche nota 42). Nell' inventario del 1716-1723 (BUFi, ms. 79, cc. 26-27) l'opera è registrata con la sigla S.P.F. che attesta la sua appartenenza alla collezione di Ferdinando.

⁴⁸ Borroni Salvadori 1974, p. 92.

⁴⁹ Olio su tavola, cm. 76x111, ricordato nell'inventario 1697-1708, c. 820 [n.381] e in quello del 1713 (c. 30r.; Chiarini 1975, p. 303, p. 76). Riconosciuto nel dipinto ascritto oggi a Licinio (cfr. Chiarini 1975, p. 103, nota 188; Vertova 1976, p. 417, n. 33; *Uffizi* 1979, p. 330, P859).

⁵⁰ Inv. 1697-1708 c. 820 [n.366]: «*Un quadretto in tavola di Giorgio da Castelfranco detto Giorgione espressovi in un paese la favola di Piramo e Tisbe, che il primo sta in terra morto, vestito di bianco con la spada confitta nel petto e la seconda sta in piedi, vestita di rosso cinta a mezzo, che piange sopra l'estinto cadavere, evvi l'albero al quale sta legato un cavallo, con una fonte a piè della quale vi è un panno bianco et un leone, alto soldi nove, largo soldi dieci con suo adornamento dorato e suo cristallo davanti*» (inv. 1713, c.40v.; Chiarini 1975, 303, p. 92).

⁵¹ Inv. 1697-1708 c. 876 [n.378]:«*Un quadretto ovato bislungo in tela tirato su un coperchio di scatola di Alvise Benfatto detto dal Brigo entrovi S. Matteo apostolo orante ad un altare al quale vien dato una stoccata nelle rene con spada da un manigoldo, con due altre figurine in lontananza in atto d'ammirazione, che una vestita di nero e barba lunga bianca e le due figure principali sono intere piccoline, alto cinque soldi con suo adornamento dorato*», cfr. Strocchi 1976, p. 96, n. 67.

⁵² Inv. 1697-1708, c. 605 [n. 661]; Strocchi 1976, p. 113, n. 161.

⁵³ Inv. 1697-1798, c. 826 [n. 367]: «*Un quadretto di Bonifazio veneziano, entrovi S. Girolamo nel deserto in ginocchioni, con barba lunga bianca et un panno rosso, che battendosi il petto guarda il cielo, con libro e cappello rosso da cardinale in terra, con alberi, monti e paese et una chiesa, alto soldi dieci, largo soldi cinque con adornamento dorato*»; cfr. Strocchi 1976, p. 95, n. 63.

⁵⁴ Sulla fortuna o meglio sfortuna critica del pittore, cfr. Mancini 2001, in particolare pp. 23-25. La galleria Palatina conserva alcune opere oggi riferite a Polidoro, appartenute alla collezione del cardinale Leopoldo e quella del cardinale decano Carlo: la *Cena in Emmaus* (inv. 1912, n.38; cfr. E. Allegri, in *Tiziano* 1978, pp. 86-88); *Venere giacente con Amorino per aria* (inv. 1890, n. 5050; cfr. F.P. Squellati, *Tiziano* 1978, pp. 187-188, n. 51; *Uffizi* 1979, p. 422, P1221); *Storia sacra con otto figure* (inv. 1890, n. 5864; cfr. Mancini 2001, p. 155, n. 65).

⁵⁵ La tavola fu procurata da Cassana a metà febbraio del 1705 come ci informa Ferdinando: «Dalla sua vedo l'acquisto che ha fatto del quadretto di Polidoro, che non dubito non sia Tizianesco, onde la ringrazio della sua attenzione. Al mio arrivo a Firenze avrò piacere di vederlo con gl'altri che mi accenna mandarmi» (Appendice doc. II, 100). Il «quadretto» potrebbe essere identificabile con la *Madonna con il bambino e S.Giovanni* dipinto su tavola citato nell'inventario del 1697-1708 come opera di Polidoro che si conservava al Gabinetto di Poggio a Caiano. Inv. 1697-1708, c. 1272 [n. 366]: «Un quadretto in tavola di Polidoro che, entrovi la Madonna a sedere vestita di rosso, con manto verdognolo che li cade dalle spalle che copre le ginocchia e lo tiene imbracciato nel braccio sinistro, con velo in capo, che li cade sino alle spalle con una mano regge il Bambino Giesù, che sta ritto in piedi su le coscie della medesima Madonna e con l'altra regge un panno bianco, che passa fra le coscie del medesimo Giesù, che sta in atto di benedire S. Giovanni, che vestito di pelliccia con un braccio nudo sta in atto di guardare Giesù e di porgerli una cartella bianca scrittovi sopra Ecce Agnus Dei. Vi è S. Francesco in atto rispettoso con una mano al petto, e con l'altra tiene una croce rossa, con un'apertura nell'abito, dalla quale si vede la piaga, stimmata del costato. Con la veduta di alcune frondi d'albero, monti et aria in lontananza, alto mezzo braccio, largo soldi quattordici e mezzo, con suo adornamento dorato», cfr. Strocchi 1976, pp. 111-112, n. 154; Epe 1990, p. 129; Mancini 2001, p. 157, n. I.1.

⁵⁶ Si tratta del *Ritratto di un senatore* (Uffizi, depositi, inv. 1890, n. 2195) acquistato come Tiziano (G.Agostini, in *Tiziano* 1978, pp. 245-246, n. 63); *Mosè salvato dalle acque* (Galleria Palatina, inv. 1912, n.161) forse parte di un elemento decorativo di un mobile (Simonetti 1986, p.110; F. Navarra in Chiarini-Padovani 2003, II, p. 86, n. 113) e *Augusto e la Sibilla* (Galleria Palatina, inv. 1912, n. 257) acquistato come Palma il Vecchio (Westphal 1931, p. 101; Simonetti 1986, p. 122; F. Navarra in Chiarini-Padovani 2003, II, p. 87, n. 114).

⁵⁷ Olio su tavola, cm. 108x151,5, cfr. Westphal 1931, pp. 40-41, p. 101; Epe 1990, p. 126; Chiarini-Padovani 2003, II, p. 86, n. 112, con bibliografia precedente. Il dipinto è citato nell'inventario 1697-1708 (c.604 [n. 342]) e in quello del 1713 (c. 12r: Chiarini 1975, 301, p. 69). Nell' inventario del 1716-1723 (BUFi, ms. 79, c. 26) l'opera è registrata con la sigla S.P.F. che attesta la sua appartenenza alla collezione di Ferdinando.

⁵⁸ Olio su tavola, 107x145, cfr. Boschini 1664, p. 448:«dal lato dritto di essa stanza vi è un quadro con la B.V., nostro Signore Bambino, e Costantino Imperatore avanti inginocchiato, con il Mondo in mano, e la Corona in testa dall'una parte: e dall'altra Santa Elena, e San Giovannino: opera che si fa credere, del Palma Vecchio». Sul dipinto, cfr. Westphal 1931, pp. 145-146; Simonetti 1986, p. 96, n. 2; Rylands 1988, p. 277, A27; Epe 1990, p. 126, fig. 63; Chiarini-Padovani 2003, II, p. 85, n. 111, con bibliografia precedente. Il dipinto è citato nell'inventario 1697-1708 (c.603 [n. 341]) e in quello del 1713 (c.12r: Chiarini 1975, 301, p. 70). Nell' inventario del 1716-1723 (BUFi, ms. 79, cc. 27-28) l'opera è registrata con la sigla S.P.F. che attesta la sua appartenenza alla collezione di Ferdinando.

⁵⁹ Il dibattito storiografico sulla datazione dell' opera è stato recentemente riassunto da M. Danieli in Lucco 2012, pp. 132-135, n. 23.

⁶⁰ Sull'influenza del Veronese sui pittori settecenteschi, cfr. Piai 1974-75.

⁶¹ Lettera datata 16 maggio 1694, in Nannelli 1977, pp. 350-351, nota 54.

⁶² Olio su tela, cm. 210x312, cfr. Ridolfi 1648, ed. 1914, I, p. 344; Gattinoni 1914, p. 2, n. 15; Savini Branca 1965, p. 198; Epe 1990, p. 127. La tela è citata nell'inventario 1697-1708 (c.753 [n. 360]) e in quello del 1713 (c. 14: Chiarini 1975, 301, p. 72). Sul dipinto cfr. Marini 1968, p. 118 n. 187; Pignatti 1976, p. 144, n. 222; Pignatti-Pedrocco 1991, 37A; Borrella-Giusti Maccari 1993, p. 267; Pignatti-Pedrocco 1995, p. 514, A44. Nel 1847 il Granduca Leopoldo II trasferì la tela, insieme a un cospicuo numero di altri dipinti dalla villa di Poggio Imperiale a Lucca. Nell' inventario del 1716-1723 (BUFi, ms. 79, cc. 37-38) l'opera è registrata con la sigla S.P.F. che attesta la sua appartenenza alla collezione di Ferdinando.

⁶³ Cfr. Cocke 1984, pp. 224-225, n. 97; Wolters 1987, pp. 249-251; Bettagno 1988, pp. 80-81, n. 43 con bibliografia precedente.

⁶⁴ Olio su tela, cm. 195x134,5. Sul dipinto, cfr. Ridolfi 1648, ed. 1914, I, p. 311: «[opere di Caliali] In Mazorbo, isoletta contigua, nella chiesa di Santa Caterina vi è la tavola di San Nicolò [sic] e con esso lui altri santi e ritratti di monache»; Boschini 1674, p. 42; Barri 1671, p. 77; Pignatti 1976, p. 192, A.94; Epe 1990, p. 59, p. 128, fig. 26; M. Chiarini in Chiarini-Padovani 2003, II, p. 479, n. 780, dove si fa riferimento all'acquisto da parte di Cassana. Il dipinto è citato nell'inventario 1697-1708 (cc.753-754 [n. 368]) e in quello del 1713 (c. 13r; Chiarini 1975, 301, p. 71). L'opera venne incisa da Cosimo Mogalli su disegno di Francesco Petrucci per la *Raccolta* 1778, tav. 21. Nell' inventario del 1716-1723 (BUFi, ms. 79, cc. 34-35) l'opera è registrata con la sigla S.P.F. che attesta la sua appartenenza alla collezione di Ferdinando. E' sintomatico constatare come Zanetti 1733, p. 460 e *id.* 1797, p. 153 definisca ancora la pala del Veronese ancora in loco.

⁶⁵ Olio su tavola, cm. 208x332, cfr. Westphal 1931, p. 102, n. 68, fig. 67, come opera di bottega; Uffizi 1979, p. 170, P226. Il dipinto è citato nell'inventario 1697-1708 (c.826 [n. 399]) e in quello del 1713 (c. 14r: Chiarini 1975, 301, p. 72, fig. 43b). Nell' inventario del 1716-1723 (BUFi, ms. 79, cc. 40-41) l'opera è registrata ancora al nome di Bonifacio de' Pitati, accompagnata dalla sigla S.P.F. che attesta la sua appartenenza alla collezione di Ferdinando. Anche su questo acquisto, cfr. Epe 1990, p. 59.

⁶⁶ Haskell 1963, p. 165; Chiarini 1988, p. 104.

⁶⁷ Cfr. rispettivamente Inventario 1713, c. 48 r. (Chiarini 1975, 303, p. 102) e c. 40v (*idem.*, 1975, 301, p. 91, p. 106, nota 261). Sulle opere, cfr. Pignatti 1976, p. 182, n. A.96; Uffizi 1979, p. 586, P1874 (Sant'Agata); Chiarini 1988, p. 104; Pignatti Pedrocco 1991, p. 250, n. 178.

⁶⁸ Il bozzetto è stato ritenuto una copia da Pignatti 1976, I, p. 182, A96, ma autografo da W.R. Rearick in Bettagno 1988, pp. 99-101, n. 61. Sul dipinto dell'Anticollegio, cfr. Pignatti-Pedrocco 1991, p. 221, n. 139.

⁶⁹ Cfr. Uffizi 1979, p. 588, P1881; Chiarini 1988, p. 104; W.R.Rearick in Bettagno 1988, pp. 93-94, n. 52; Pignatti-Pedrocco 1991, p. 27, n. 6. Sul dipinto cfr. Marini 1968, p. 87; Pignatti 1976, I, p. 103; S. Marinelli in Magagnato 1979, pp. 51-59, n. 12; Gisolfi Pechukas 1982, pp. 390-402; Cocke 1984, pp. 341-342; Marinelli 1988, pp. 186-191, n. 3; Pignatti-Pedrocco 1991, p. 28, n. 8; Pignatti-Pedrocco 1995, I, p. 42, n. 7.

⁷⁰ Inventario Poggio Imperiale [1691-1694](ASFi, *Guardaroba medicea*, 992, c. 76):« [432] Un quadro in carta riportata su l'asse, alto s. 18 largo s. 12.8 dipintovi di mano dicesi di Paolo Veronese la Madonna Santissima sopra d'un rialto, in atto di sedere, con Gesù bambino tutto [c. 76v.] nudo ritto su ginocchi della madre, con un angelo appresso e da piede S. Giovanni Battista e un Vescovo Dottor della Chiesa, ambedue figure intere a sedere, e un altro Santo fin a mezzo con cristallo sopra e adornamento di pero tutto scorniciato liscio, e a onde alto br. 1 5/12 largo br. 1 1/6».

⁷¹ Inv. 1697-1708, c. 756 [n. 664] e Strocchi 1976, p. 113, n. 163. In passato si era ipotizzato il suo acquisto da parte di Paolo Del Sera per il cardinal Leopoldo in quanto appartenente ad

una serie di modelli a olio su carta conservati presso gli eredi del pittore (cfr. W.R.Rearick in Bettagno 1988, p. 93). Tale ipotesi è oggi da escludere definitivamente poichè il bozzetto non compare nell'inventario di Leopoldo redatto alla sua morte nel 1675.

⁷² Sulla controversa attribuzione del disegno inglese, cfr. W.R.Rearick in Bettagno 1988, pp. 49-50, n. 1, con bibliografia precedente.

⁷³ Cfr. Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, p. 344; Pignatti 1976, I, p. 183, A107; Pignatti-Pedrocco 1995, II, p. 510, n. A26. Cfr. qui capitolo 3.

⁷⁴ Olio su tela, cm.18x36, cfr. Strocchi 1976, p. 108, n. 133, fig. 38; Epe 1990, p. 127, citato nell'inventario 1697-1708 (c.141 [n. 404]).

⁷⁵ Cfr. Crosato Larcher 1967, p. 113, fig. 126; *Uffizi* 1979, p. 199 P341. Sulle vicende dell'acquisizione della tela, ottenuta grazie alla mediazione dell'agente Tobia Sirti, su segnalazione del Gabbiani, cfr. Epe 1990, pp. 61-62, fig. 29, p. 176, nn. 221, 221a, 223; Ciardi 2001, p. 59. Il dipinto è registrato nell'inventario del 1713 (c. 21r., Chiarini 1975, 301, p. 77, tav. 54.) e ampiamente descritto da Baldinucci 1681-1728, II, pp. 322-323.

⁷⁶ Olio su tela controfondata su tavola, cm. 29x24,5, inv. 1697-1708, c. 485 [n. 658]; Strocchi 1976, p. 114, n. 173, tav. 48a; Chiarini 1988, p. 104, nota 6; Brugnolo Meloncelli 1992, p. 134, n. O.A.7, fig. 247 come attribuito; Caliarì 1888, p. 352, lo aveva assegnato al Veronese. Inventario 1713, c. 6r.: «Un simile alto braccia 1 soldi 2, largo soldi 18, dipintovi una femmina giovine con vezzo e collana di perle, con maniche a sgonfi, di mano di Batista Zelotti, con adornamento scorniciato liscio e tutto dorato, n. 406» (Chiarini 1975, 301, p. 64); *Id.* c. 26v: «Un simile in tela, alto braccia 2 soldi 1, largo braccia 2 2/3, dipintovi di mano di Batista Zelotti, S. Francesco in ginocchioni in atto di ricevere la sacre stimate, figura intera di mezzo naturale et in lontananza veduta di paese et il compagno di detto Santo in [c. 30] atto di leggere, con adornamento d'albero tutto dorato, n. 249» (Chiarini 1975, 303, p.75), quest'ultimo riprodotto nella *Raccolta di quadri*, 1778, tav. 89, cfr. capitolo seguente.

⁷⁷ Sulla fortuna e sul collezionismo mediceo dei dipinti di Tintoretto e della sua scuola nel Seicento, cfr. Lepschy, 1988, in particolare cap.III e i saggi di S. Martinelli, M. Chiarini e A. Tartuferi in *Jacopo Tintoretto* 1994.

⁷⁸ Olio su tela, cm. 76,5x103, cfr. Epe 1990, pp. 125-126; Chiarini-Padovani 2003, II, pp. 72-73, n. 87. La tela è citata nell'inventario 1697-1708 (cc. 584-585 [n. 330]) e in quello del 1713 (c. 13v: Chiarini 1975, 301, p. 72). Anche nell'ultimo repertorio illustrato della Galleria Palatina, a cura di M.Chiarini e S. Padovani (2003) il nome del Cassana quale artefice dell'acquisto delle opere di scuola veneta non viene quasi mai menzionato. Nell'inventario del 1716-1723 (BUFi, ms. 79, c. 39) l'opera è registrata con la sigla S.P.F. che attesta la sua appartenenza alla collezione di Ferdinando.

⁷⁹ Inventario 1713, c. 26v. (Chiarini 1975, 301, p. 85): «Un simile alto braccia 3 soldi 9, largo braccia 5 soldi 4, dipintovi di mano di Jacopo Robusti detto il Tintoretto, una battaglia in ordinanza, con figure a cavallo, et a piedi, montagne e fabbriche di casamenti, seguita detta battaglia sul fiume Tigri fra Persiani e Turchi, sottovi descritto il tempo et il luogo, ove seguì detta battaglia con adornamento intagliato in parte e tutto dorato, n. 280»; ASFi, Depositeria generale, 433, c. 47: «21 marzo 1685. Lire seicento in doble trenta pagati a sig.ri Magotti sono per la valsuta di una battaglia di un quadro comperato da S.A. dicono sia della scuola di Giorgione e la battaglia è di Turchi e Persiani, s. 85.5». L'opera è dispersa (M. Chiarini in *Jacopo Tintoretto* 1994, p. 37).

⁸⁰ Inventario 1713, c. 93r (Chiarini 1975, 305, p. 73): «Un quadretto in rame di forma aovata alto braccia 1/6 in circa, dipintovi di mano di Domenico Tintoretto una femmina giovine con capelli biondi, un velo sopra il petto, con la mano destra appoggiata sopra il medesimo, con cristallo sopra et adornamento intagliato e tutto dorato [s.n.]». L'Adorazione dei Magi è menzionata nell'

inventario del 1697-1708, cc. 628-629 [n. 602], ma non compare in quello del 1713: «Un quadretto del medesimo autore [Giacomo Tintoretto], entrovvi l'adorazione de' re Magi, espressa nel modo seguente, cioè uno d'essi con barba lunga bianca, vestito con vesta di sotto ricamata con stelle e con manto di esso alle spalle, fermato davanti con una gioia, e che sta ginocchioni con un vaso d'oro in mano, in atto di porgerlo a Giesù Bambino, con turbante coronato in terra, un altro di essi in piedi con barba folta scura, vestito di nero con gioie e ricamo a stelle e maniche bianche con manto rosso sopra con vaso d'oro in mano e turbante coronato in capo; e l'altro è nero di faccia, vestito di sotto di scuro con collarino bianco e di sopra con vesta rossa legata in cintola, con vaso d'oro in mano e turbante coronato in capo e l'altro è moro di faccia vestito di sotto di scuro, con collarino bianco e di sopra con vesta rossa, legata in cintola, con vaso d'oro in mano e turbante coronato in capo. Più dietro vi sono quattro figure di seguito, fra' quali un moro vestito di bianco con calze rosse e la veduta della testa d'un cavallo, con monti e paesi [c. 629] in lontananza. Su la mano sinistra vi è la Madonna vestita di rosso, con manto turchino e panno bianco in capo e su le spalle che sta a sedere e tiene il sudetto Giesù Bambino a sedere su le coscie con panno bianco sotto e sta in atto di benedire il re, che sta ginocchioni. Da una parte su certo scaglione o gradino, vi è un paniere con un panno bianco dentro e dietro alla Madonna vi è S. Giuseppe in atto di guardare i sudetti re e sopra vi è un tetto di canne a uso di capanna, con suo adornamento dorato». Le opere risultano entrambe disperse (Epe 1990, p. 129; M. Chiarini in *Jacopo Tintoretto* 1994, p. 37).

⁸¹ Olio su tela, cm. 70.5x59, registrato nell'inventario 1697-1708, c. 627 [n. 282], cfr. De Vecchi 1970, p. 96, n. 95; Rossi 1974, III, p. 36; Strocchi 1976, p. 109; Epe 1990, p. 225 nota 58; p. 246; S. Meloni Trkulia, in *Jacopo Tintoretto* 1994, p. 58, n. 10.

⁸² Olio su tela, cm. 95,5x120, registrato nell'inventario 1697-1708, c. 627 [n. 279]; del 1713 c. 14r. (Chiarini 1975, 301, pp. 72-73) e quello del 1716-23, c. 40 come opera di Jacopo Tintoretto. Sul dipinto, cfr. Cipriani 1966, p. 246; Pallucchini-Rossi 1982, p. 157; Chiarini 1988b, p. 48; A. Tartuferi, in *Jacopo Tintoretto* 1994, p. 92-93, n. 33; *id.* in *Galleria Palatina*, 2003, II, p. 447, n. 739.

⁸³ Olio su tela, cm. 110x96, registrato nell'inventario 1697-1708, cc. 627-628 [n. 321]; del 1713 c. 28r. (Chiarini 1975, 301, p. 88) e quello del 1716-23, c. 65, come opera di Jacopo Tintoretto. Sul dipinto, cfr. Cipriani 1966, p. 204; De Vecchi 1970, p. 134; Rossi 1974, p. 142; Chiarini 1988, p.65; A. Tartuferi, in *Jacopo Tintoretto* 1994, p. 85, n. 28; *id.* in *Galleria Palatina*, 2003, II, p. 442, n. 732.

⁸⁴ Inv. 1697-1708, c.985 [n.382]:«Un quadretto in tavola di Rocco Marcone entrovvi la Madonna a sedere, vestita di rosso con un manto turchino et un panno bianco che l'adorna il capo che dà la poppa al Bambino Giesù, che nudo posa su un panno bianco rotto dalla medesima Madonna con un ginocchio, dietro alla quale cade un panno verde a uso di padiglione, in lontananza vi sono case, alberi, monti et alcune pecorelle, alto soldi nove, largo soldi sette e otto, con suo adornamento dorato»; cfr. Strocchi 1976, pp. 90-91, n. 37.

⁸⁵ Inv. 1697-1708, c. 853 [n. 373]; Strocchi 1976, p. 84, n. 2; Uffizi 1979, p. 200, P346.

⁸⁶ Olio su tela, cm. 72x57, citato nell'inventario 1697-1708 c. 866 [n.375] e presente a Poggio a Caiano (Strocchi 1976, p. 109, n. 141), cfr. Uffizi 1979, p. 513,P1581.

⁸⁷ Inv. 1697-1708 (c.1283[n.567]): «Un quadretto di Leonardo Corona, entrovvi una testa e busto in piccolo d'un frate rocchettino, con collare bianco e rocchetto simile increspato, con capelli bianchi e barba lunga simile e berrettino nero in capo, alto mezzo braccio, largo soldi otto e quattro, con suo adornamento dorato», cfr. Strocchi 1976, pp. 88-89, n. 26; Epe 1990, p. 128.

⁸⁸ Inv. 1697-1708, cc. 838-839 [n. 604]: «Un quadretto in tavola del medesimo autore [Lorenzo Lotto] entrovvi Giesù Cristo coronato di spine, vestito di rosso, legato [c. 839] in cintola con la croce in spalla, e caduto sotto la medesima quando la porta al Monte Calvario, con Simone Cireneo, che

per alleggerirlo dal peso della medesima, gliela sorregge. In lontananza vi è il monte Calvario per la strada del quale vi è un figurino a cavallo, con altri a' piedi e sopra il medesimo sono le due croci de' ladroni con molta gente, che uno a cavallo con stendardo rosso, con nuvole per aria, alto soldi dieci e otto, largo soldi dodici e otto, con suo adornamento dorato»; cfr. anche la descrizione, più succinta nell' inventario del 1713, c. 22v (Chiarini 1975, 301, p. 79); Epe 1990, p. 129).

⁸⁹ Inv. 1697-1708, c. 1219 [n. 610]; inv. 1713, c. 45v. (Chiarini 1975, 301, pp. 98-99, tav. 88a; Epe 1990, p. 129.

⁹⁰ Olio su tela, cm. 31x38; inv. 1697-1708, c. 1395 [n. 612]; inv. 1713, c. 22v (Chiarini 1975, 301, p. 79); Bozzetti 1952, n. 55 (come artista fiammingo della fine del XVI secolo); Uffizi 1979, p. 386, P1081; Epe 1990, p. 129. Sul pittore cfr. Larcher Crosato 1972 che tuttavia non cita la tela fiorentina.

⁹¹ Humfrey 2011, p. 63.

⁹² Sul dipinto parigino in relazione all'opera appartenuta al Renieri, cfr. Humfrey in Brown-Humfrey-Lucco 1998, pp.158-159, n. 27; F. Fracassi in Villa 2011, pp. 184-185, n. 29.

⁹³ Citato nell'inventario 1697-1708 [n. 385], c. 838 e in quello del 1713, c. 29v (Chiarini 1975, 301, p. 89)

⁹⁴ Inv. 1697-1708, c. 1405 [n. 614]: «Un quadro di Marco di Tiziano che rappresenta una grotta entrovi S. Maria Madalena penitente, vestita di rosso, scalza, stracciata e in parte spettorata con manto verdognolo su le spalle che li arriva fino a terra. Ha il capo accomodato con ricci e un nastro rosso et alcune perle fra' capelli, et ha un filo di perle lungo che le pende dal collo, in fine del quale vi è una gioia. Sta appoggiata ad un masso con la vita quasi in atto di sedere et ha una mano distesa su il sudetto masso e con l'altra mano tiene un naso e sta in atto di contemplare un Cristo in croce, a' piè della quale vi sono due libri che uno serrato e legato con certi nastri e l'altro aperto e da una parte in alto vi è la veduta d'un poco di paese. Alto braccia uno soldi quattro e otto, largo tre quarti con suo adornamento dorato», cfr. Strocchi 1976, pp. 84-85, n. 5; Epe 1990, p. 129.

⁹⁵ Inv. 1697-1708, c. 1400 [n. 613]: «Un quadretto in rame di Alessandro Maganza, entrovi la Madonna vestita di rosso con manto turchino su le spalle, con panno bianco in capo e sta con le mani giunte in atto di adorazione e di contemplare il Bambino Giesù, che nudo dorme e sta a diacere su un panno bianco, con un guanciaie bianco e nappa simile sotto il capo. Da una parte vi è S. Giovanni Battista bambino con croce in mano in atto di guardare il sudetto Giesù, con veduta di paese in lontananza e dall'altra parte vi è un sodo d'architettura con un panno verde e altro con cascata a uso di camerella. Alto soldi cinque, longo soldi quattro con suo adornamento dorato e suo cristallo», cfr. Strocchi 1976, p. 104, n. 113 (che lo dice dipinto su tavola); Epe 1990, p. 129.

⁹⁶ Inv. 1697-1708, c. 1423 [n. 617]: «Un quadro di Francesco Vecellio entrovi Giesù Cristo nudo nel fiume Giordano in piedi con le mani giunte e un panno bianco a traverso in atto di ricevere il battesimo da S. Giovanni Battista, quale nudo con un panno rossigno a traverso in ginocchioni con un sol ginocchio sta con una mano appoggiata in terra e con l'altra tiene una ciotola in atto di battezzare il sudetto Giesù Cristo, sopra del quale vi sono alcune nuvole dalle quali scappano certi raggi di splendore, su la mano sinistra vi sono tre figurette, che una con maniche bianche tiene in mano un panno rosso e le due altre stanno in atto di ammirazione et adorazione, che una con le mani giunte. Et in terra vi è un panno, su la mano destra vi è una veduta di paese con alberi e monti, con una fabrica sopravvi. Alto braccia uno e danari otto, largo braccia uno e soldi nove e mezzo con suo adornamento dorato», cfr. Epe 1990, p. 130.

⁹⁷ Olio su tela, cm. 60x79,5. Il dipinto è citato nell'inventario del 1697-1708, c. 1418 [n. 616], cfr. Epe 1990, p. 130.

⁹⁸ Citato nell'inventario 1697-1708 (c. 1171 [n. 515]), cfr. Borroni Salvadori 1974, p. 153; Strocchi 1976, p. 91, n. 41, fig. 31b; Epe 1990, p. 128.

⁹⁹ Olio su tela, cm. 183x104, citato nell'inventario, 1697-1708, c. 858 [n. 605], inv. 1713, c. 29r. (Chiarini 1975, 301, p. 88); *Uffizi* 1979, p. 388, P1087; Epe 1990, p. 129. Sul dipinto, cfr. Gregori 1979, pp. 259-260, n. 103, senza tuttavia specificare che l'acquisto della tela avvenne attraverso Cassana.

¹⁰⁰ Nel 1712 il Duca Francesco Farnese, visti i continui tentativi di impossessarsi della pala da parte dei collezionisti ebbe una decisa presa di posizione che vietava tassativamente l'alienazione del dipinto fuori dai confini ducali, nonostante anche i successivi desideri mostrati dal Re Federico Augusto III di Sassonia (cfr. Fornari Schianchi, [1983], p. 85).

¹⁰¹ Lettera del Priore e dei padri serviti di Montepulciano a Ferdinando datata 21 dicembre 1699: «*Ser.ma Altezza Reale, In esecuzione de supremi comandi di V.A.S et a relazione di quelli del nostro Padre Generale unitamente con questi PP. del convento si invia a V.A.R. il quadro che stava collocato nel frontespizio dell'altare maggiore di questa chiesa dato già in dono alla medesima della felice memoria del Sign. Giulio Nobili, goderemo tutti noi d'aver in ciò incontrato la sodisfazione dell' A.V. R [...]*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5884, c. 542).

¹⁰² Pittore bolognese nel 1687 Antonio Ugolini concorse insieme a Paolo Manni e Sebastiano Ricci alla commissione del ciclo di tele di Palazzo Farnese di Piacenza. Risiederà poi fra Roma, Firenze e Siena dal 1700 al 1713 (cfr. Cirillo-Godi 1989, p. 60).

¹⁰³ Inv. 1697-1708, cc. 1228-1229 [n. 542], inv. 1713, c. 30r., Chiarini 1975, 301, p. 75.

¹⁰⁴ Olio su tela, cm. 205x142, cfr. Chiarini 1975, 303, p. 75; Epe 1990, pp. 57-58, pp. 153-154; S. Padovani, in Chiarini-Padovani 2003, II, p. 63, n. 73. Del dipinto correggesco esistono altre due copie una di non eccelsa qualità nel deposito di San Salvi degli Uffizi (inv. 1890, n. 3918, olio su tela, cm. 230x160) e la seconda alta br. 3 s. 9, larga br.2 s. 8 [cm. 200x 139c.] citata come di mano di Bartolomeo Schedoni nell'inventario della raccolta di Ferdinando (Chiarini 1975, 301, p. 86; 303, p. 75), non identificata.

¹⁰⁵ Cfr. Mussini 1996, p. 197, n. 382.

¹⁰⁶ ASFi, *Mediceo del Principato*, 5882, cc. 450-451 lettera di Vincenzo Stanislao Malaspina da Mulazzo datata 24 novembre 1697.

¹⁰⁷ *Ibid.* c. 589 in data 7 dicembre 1697.

¹⁰⁸ Lettera di Luigi Albarelli da Genova in data 29 novembre 1706: «*Altezza Reale, In occasione che passa la Sig.ra Buonavia a Livorno trasmetto colà per l'Altezza Serenissima il quadretto del Correggio rappresentante la Maddalena nel deserto e con quest'addito prendo ardire darmi la gran sorte di ponermi con ogni humiliatione ai suoi piedi [...]*» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5903, c. 255). Ferdinando gradì il dono (*ibid.*, c. 558).

¹⁰⁹ Sull' opera già nella Gemäldegalerie di Dresda, cfr. Gould 1976, pp. 279-280; Winkler 1989, p. 256; Ekserdjan 1997, pp. 170-171. La composizione ebbe un forte impatto sull'ambiente figurativo toscano come dimostra la copia eseguita da Cristoforo Allori e quella più tarda di Vincenzo Meucci nella villa la Quiete a Firenze (per quest'ultima, cfr. S. Casciu, in Casciu 2006, pp. 378-379, n. 206).

¹¹⁰ Olio su tela, cm. 206x401; cfr. Bodart 1977, p. 338 n. CV; Haskell 1980, p. 232; Epe 1990, p. 126, fig. 34; Chiarini-Padovani 2003, II, p. 356, n. 572. La tela è citata nell'inventario del 1697-1708 (c. 572v.[n. 337]) e del 1713 (c. 9v: Chiarini 1975, 301, p. 66). Nell' inventario del

1716-1723 (BUFi, ms. 79, c. 3) l'opera è registrata con la sigla S.P.F. che attesta la sua appartenenza alla collezione di Ferdinando.

¹¹¹ Inv. 1713; c. 9v. (Chiarini 1975, 301, p. 66): «Un simile altro br. 4, largo br. 6 s.16, dipintovi di mano di Livio Mehus un baccanale, e Sileno a diacere caduto dall'asino, con Venere nuda sopra il carro tirato da tigre, con più animali di elefanti, capre e leoni, con satiri, e femmine, che suonano vari instrumenti, con adornamento intagliato in parte e tutto dorato, segn. N. 25». Per la versione americana, cfr. M. Gregori in *Mehus* 2000, pp. 27-28, fig. 21.

¹¹² Olio su tela, cm. 67x50, cfr. Strocchi 1976, pp. 91-92, n. 42; Uffizi 1979, p. 206, P369. Il dipinto è citato nell'inventario 1697-1708, c. 1166 [n. 514]. Sull'opera cfr. Pilo 1961, p. 95.

¹¹³ Inv. 1697-1708 (c. 871 [n. 377]):«Un quadro del Padovanino entrovì S. Maria Maddalena penitente, mezza figura, piccola in atto di guardare un tronco di croce, con capelli biondi sciolti, vestita di bianco con le mani, che posano su una testa di morto et un libro aperto in terra, con paese et un raggio di splendore, che viene dal cielo, alto soldi quattordici, largo soldi undici, con suo adornamento dorato»; Strocchi 1976, p. 95, n. 64. L'opera risulta dispersa (comunicazione orale di Ugo Ruggeri).

¹¹⁴ Olio su tela, cm. 33,2x19,2, citato nell'inventario 1697-1708 (c.10 [n. 325]); Borea 1975, pp. 107-108, n. 80; Strocchi 1976, p. 94, n. 57; Uffizi 1979, p. 115, P9; Puglisi 1999, p. 226 che non ritiene l'opera autografa. Il dipinto doveva costare 20 doppie, ma non c'è alcuna ricevuta che indichi il prezzo effettivamente pagato. La Epe (1990, p. 192, nota 43) riferisce che nel settembre 1702 fu inviato al pittore bolognese Giovanni Gioseffo Del Sole un dipinto dell'Albani per una perizia, ma non viene specificato il soggetto. In data 7 giugno 1695 si registra inoltre l'ingresso di un «quadretto» dell'Albani: «lire dugento dieci pagati a un miscaio sono per la valuta d'un quadretto dell'Albano venduto a S.A.» (ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*. 436, c. 183).

¹¹⁵ Si tratta delle tele raffiguranti *Lucrezia e Tarquinio*, *la sfida di Apollo e Marzia*, un ovale con *la Trinità* e un *San Girolamo che contempla il crocifisso*, citati negli inventari del 1697-1708 e 1713 (cfr. Epe 1990, pp. 94-95). Il *San Girolamo* fu donato al marchese Fosco Rinuccini.

¹¹⁶ Olio su tela, 118x95, citato nell'inventario 1697-1708 (c. 59 [n.654] e in quello del 1713, c. 17v. (Chiarini 1975, 301, p. 73). E' stato Chiarini (*idem*. p. 94, nota 87) ad accostare la tela con la lettera di Ferdinando.

¹¹⁷ Olii su tela, cm. 75x98, cfr. Ewald 1965, p. 14, p. 72, n. 141, p. 82, n. 220; Borea 1974; Uffizi 1979, p. 348, P929, P930; Ferrari 1990, p. 181. Le opere sono citate nell'inventario del 1697-1708 (c. 57 [nn. 55-56]) e in quello del 1713 c. 5r. (Chiarini 1975, 301, p. 62, fig. 34); c. 25r. (*id.*, p. 83, fig. 62).

¹¹⁸ Cfr. anche la lettera del 24 novembre 1703: «Signor Niccola o ricevuto la testina del Cavalier Maffei benissimo condizionata e in verità è di un bellissimo impasto desiderarei sapere se detto Maffei è quello che anco si nomina Maffeo Verona» (Appendice doc. II, 92). L'opera è citata nell'inventario del 1697-1708 (c. 1197 [n. 523]): «Un quadretto in rame del cavalier Maffei, entrovì una testina di vecchio, che guarda all'ingiuù, con barba lunga brizzolata e capelli corti simili, con un poco di veduta di panno dietro all'orecchio, che pare una parte di capuccio. Alto soldi sei, largo soldi quattro e mezzo crescenti, con suo adornamento dorato e cristallo davanti», cfr. Strocchi 1976, p. 105, n. 117 e risulta dispersa, cfr. Rossi 1991, p. 184.

¹¹⁹ Olio su tela, cm. 96x96, cfr. inventario 1697-1708 (c. 1151 [n. 511]); Inventario 1713, c. 43r. : «Un simile alto e largo braccia 1 2/3 ca., dipintovi di mano del Langetti, due mezze figure, che una nuda in parte, stanno in atto di giocare alla bassetta. E sopra di un tavolino si vedon monete d'oro e argento con adornamento liscio tutto dorato e picchettato in parte, n. 511», Chiarini 1975,

303, p. 95; *Uffizi* 1979, p. 324, P837; Epe 1990, p. 128. Sul dipinto, cfr. Stefani Mantovanelli 1990, pp. 73-74, ill. 86. La tela è inoltre ricordata nelle collezioni medicee come opera del Langetti da Soprani-Ratti 1768-1769, II, p. 26 fu vista da Charles Nicolas Cochin, il quale non seppe riferire il nome dell'autore (cfr. Michel 1991, p. 204).

¹²⁰ Inv. 1697-1708, c. 1361 [n. 583], cfr. Epe 1990, pp. 128-129. A sostegno dell'ipotesi la studiosa riferisce che una seconda opera del Turchi eseguita su lavagna, la *Conquista di Verona per la cristianità* o meglio *l'Allegoria del battesimo di Girolamo Marino* (oggi agli Uffizi, inv. 1890, n. 1409, cm. 38,5x30,4, cfr. F. de Luca in Papi 2010, pp. 270-271, n. 76 con bibl. precedente) e citata anch'essa nell'elenco del 1697-1708 (c. 1362 [n. 673]) riporta un numero d'inventario troppo alto per poter essere menzionata nella suddetta lettera. Fra l'altro il quadro di Diana poteva essere considerato, grazie alle sue piccole dimensioni, adatto per il Gabinetto dei quadretti.

¹²¹ Cfr. Borea 1970, p. 69, n. 42; Strocchi 1976, p. 100, n. 91; *Uffizi* 1979, p. 554, P1745. Il dipinto è catalogato nell'inventario 1697-1708, c. 1055 [n. 475] come Moretto da Brescia. Pur ripercorrendo le fasi della vicenda, Del Torre (2002, p. 4) riferiva che «non conosciamo tuttavia l'esito di questa operazione, poiché nulla viene detto al proposito nelle lettere successive».

¹²² Olio su tela, cm. 41x26 citato nell'inv. 1697-1708, c. 1378 [n. 595], cfr. Strocchi 1976, p. 94, n. 59; Rosenberg 1977, p. 225, tav. LXX; Epe 1990, p. 129; Lemoine 2007, p. 304, n. C136c.

¹²³ Olio su tela, cm. 192, 5 x 138,5. Cfr. Borea 1975, n. 157; Meloni Trkulja 1977, p. 579; R. Ferrazza in Mosco 1986, pp. 225-227, n. 95; Epe 1990, p. 129; M. Chiarini, in Chiarini-Padovani 2003, II, p. 106, n. 149. La vicenda della tela e la sua collocazione all'interno del percorso artistico del pittore sono state recentemente riassunte da A. Brogi in Benati-Paolucci 2008, pp. 214-216, n. 43 (con bibl. precedente). Per l'esposizione nel chiostro della SS. Annunziata, cfr. Borroni Salvadori 1974, p. 71.

¹²⁴ Inv. 1713, c. 37r. Chiarini 1975, 303, p. 86: «*Due quadri in tela alti braccia 1 1/3 incirca, larghi braccia 1 soldi 11 per ciascuno, dipintovi di mano del Cremonese paesi, che in uno si vedono alcune figure che suonano e veduta di un fiume e nell'altro una femmina a sedere sotto alberi et altre figure di uomini et un pescatore*», cfr. Strocchi 1976, pp. 94-95, n. 60; Epe 1990, p. 128. Il Bassi fu iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani dal 1682 al 1703 (cfr. Favaro 1975, p. 156).

¹²⁵ Lettera di Giovanni Carlo Santi a Ferdinando da Piacenza in data 1 agosto 1699 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5884, c. 357). I due dipinti erano passati in eredità al Santi da suo fratello deceduto. Ferdinando gradì oltre misura il dono dei due quadri «*del famoso Prete D. Evaristo Baschenis*» (*ibid.*, c. 457, in data 18 agosto 1699).

¹²⁶ Inv. 1713, c. 19r. Chiarini 1975, 301, p. 75: «*Due quadri simili alti br. 1 s.16, larghi 2 s. 11 per ciascuno [cm. 104, 7x 148 circa] dipintovi di mano di don Evaristo Baschenis, detto il prete bergamasco, tavole con tappeti sopravi più e diverse sorti d'istrumenti musicali, cioè viole, bassetti, chitarre, zuffoli con libri di musica, con adornamenti simili a suddetti, segn. N. 364*». Già menzionato nell'inv. 1697-1708, c. 816. Per il dipinto del Bettera (Chiarini 1975, 301, p. 94, nota 96 tav. 50a) per quello del Baschenis (olio su tela, cm. 98x141,5, cfr. Carofano 2011, p. 10 ill. senza alcuna indicazione sulla provenienza). Per la copia del Bimbi che fu esposta nella villa di Poggio a Caiano cfr. Strocchi 1976, p. 100, n. 89; I. Della Monica in Meloni Trkulja-Tongiorgi Tomasi 1998, p. 120, n. 57.

¹²⁷ Si veda ad esempio il gruppo di otto dipinti di nature morte con strumenti musicali appartenuti alla biblioteca del monastero benedettino di San Giorgio Maggiore a Venezia acquistati nel 1676 dall'abate Francesco Superchi e poi donati al convento, andati dispersi nel corso dell'Ottocento, di cui rimane un esemplare firmato nelle Gallerie dell'Accademia

(cfr. E. De Pascale, in *Evaristo Baschenis* 1996, pp. 204-206, n. 33; S. Rossi in Nepi Scirè-Rossi 2005, pp. 62-65, n. 10).

¹²⁸ ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 433 [c.100v], 4 maggio 1686: «Lire centocinque pagati a Jacopo Muti tanti sono per valsuta di un quadro di una Madonna della scuola del Bassano comperata da detto da S.A. per mezzo di Filippo Sengher, sc. 15»; [c.101r] 15 maggio 1686: «Lire quattrocentoventi pagati a Jacopo Muti sono per valuta di quattro quadri di fiori venduti a S.A. così fatto accordo con detto da Filippo Sengher, sc. 60»; Id. [c.122r] 22 ottobre 1686. «Lire novanta due pagati a Jacopo Muti soezero sono per la valsuta di un quadretto di penna di mano di Livio [Mehus] e una tartolina d'argento il tutto comprato da Filippo Sengher, sc. 13.1», opera non rintracciata. Sull'attività del Sengher alla corte medicea, cfr. Aschengreen Piacenti 1963; *Ultimi Medici* 1974, pp. 378-380, nn. 215-216; Epe 1990, pp. 111-113. Per la sua nomina ad aiutante di camera, cfr. Mannucci ms. XVII sec., c. 11v.; Fantoni 1994, p. 113. In una lettera di Mons. Piazza a Ferdinando a Firenze del 20 dicembre 1704 si riporta la notizia della morte di Filippo Sengher e della sua divisione ereditaria (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5890, c. 160).

¹²⁹ ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 435 [c. 68], 11 febbraio 1690: «Lire cento sessanta una per pezze 28 pagati a Jacopo Muti tanti sono per valsuta d'un quadro entrovi un ritratto di mano del Casciana [Cassana] venduto a S.A, portò d.o, sc. 23».

¹³⁰ ASFi, *Depositeria generale. Parte antica*, 434 [c. 10v.], 15 aprile 1687: «Lire cinquecento dieci pagati a Filippo Sengher tanti sono per volsuta di un quadro dipintovi la Toscana con la virtù di mano di Federico Cervelli [...]», cfr. R. Spinelli in Gregori 2007, p. 190 e nota 83 Il dipinto è ricordato nell' inventario della villa di Poggio a Caiano nel 1697 (ASFi, *Guardaroba mediceo*, 1051, c. 10v). Sull'attività del pittore per Ferdinando de' Medici, cfr. Epe 1990, pp. 77-79.

¹³¹ Olio su tela, cm. 51x39,5, inv. 1697-1708, cc. 1233-1234 [n. 638]; Chiarini 1967, p. 32, n. 46; Strocchi 1976, p. 101, n. 96. Il Bombelli citato potrebbe essere Valentino, padre di Sebastiano che alcune fonti definiscono pittore, altri commerciante, dimorante a Udine.

¹³² Olio su tela, cm. 235x144, cfr. Fogolari 1937, p. 154; Haskell 1963, p. 235 (ed. 1980, p. 235); Chiarini 1969, p. 75, n. 125, fig. 98; D'Arcais 1973; Daniels 1976, p. 100, n. 147; *Uffizi* 1979, p. 449, P1328; Strocchi 1982, p. 46, p. 48, nota 40; Daniels 1984, pp. 105-106; Rizzi 1989, p. 32; Del Torre 2002, pp. 4-5; Spinelli 2003b, p. 187; Scarpa 2006, pp. 184-185, n. 110.

¹³³ La vicenda è stata ripercorsa da Fogolari 1937, pp. 152-153, fig. 4 il quale interpreta il soggetto della tela come l'*Uccisione di Anania*. Sul dipinto, cfr. Donzelli-Pilo 1967, p. 190; Haskell ed. 1980, p. 234, fig. 241; Pallucchini 1981, I, p.300; II, fig. 1018. Nell' inventario del 1716-1723 (BUFi, ms. 79, cc. 23-24) l'opera è registrata con la sigla S.P.F. che attesta la sua appartenenza alla collezione di Ferdinando. Il dipinto del Fumiani fu visto da Charles-Nicolas Cochin nel 1758 (cfr. Michel 1991, p. 231).

¹³⁴ Sull'attività del Fumiani, per la corte fiorentina, cfr. *Ultimi Medici* 1974, pp. 234-237; Epe 1990, pp. 87-90 e più in generale Rossetti 1996.

c) *La vendita della collezione Gonzaga Nevers di Mantova e l'impiego in Inghilterra*

Nell' ultima fase della corrispondenza tra Ferdinando e Cassana si trova una significativa trattativa iniziata nel marzo 1709 riguardante l'eredità del decimo e ultimo duca di Mantova Ferdinando Carlo Gonzaga Nevers morto profugo a Padova il 5 luglio 1708, senza lasciare figli legittimi, dopo essere stato spogliato dei suoi territori nel corso della guerra per la successione spagnola. In fuga da Mantova, il duca aveva trasferito quasi due anni prima buona parte delle sue raccolte d'arte a Venezia nella residenza ubicata nel palazzo Michiel dalle Colonne sul Canal Grande. Al momento della scomparsa, secondo le disposizioni testamentarie lasciate da Ferdinando Carlo, il Tribunale della Quarantia Criminale di Venezia ordinò che le proprietà del duca conservate nelle varie residenze fossero radunate nel palazzo di Santa Sofia e vendute, affidando al Cassana il compito di stimare e valutare i dipinti dell' ingente collezione che vantava più di ottocento tele, attraverso la redazione di un inventario iniziato il 1 gennaio 1709 e conclusosi il 15 aprile¹. Molti principi d'Europa si contesero l'eredità cercando di dimostrare vincoli di parentela, più o meno vicini, compreso Francesco Maria de' Medici, fratello di Cosimo III. Il Tribunale della Quarantia stabilì che gli oggetti d'arte sarebbero stati posti in vendita con una stima del loro valore fatta «d'ordine della Serenissima Signoria» e sotto giuramento oltrechè da Niccolò Cassana, da Sebastiano Ricci e Antonio Zonca². Niccolò si premunì non soltanto di verificare le attribuzioni e di valutarne la qualità dei quadri, ma anche di inviare più copie della lista di dipinti a Ferdinando aspettando il via libera per la vendita. Come è noto, la famosa collezione gonzaghesca attirò gli interessi di numerosi collezionisti italiani e stranieri e tra questi non poteva certo mancare Ferdinando de' Medici³. In una lettera del 30 maggio dello stesso anno (Appendice doc., II, 128)⁴, il Principe scelse le opere che gli interessavano maggiormente e mandò l'elenco al pittore, il quale avrebbe dovuto contrattare per almeno quattro pezzi migliori di Castiglione, di cui la raccolta annoverava ben trentuno tele, diciassette di Giovanni Benedetto, due di Salvatore e dodici di Giovanni Francesco, un paio di Tintoretto, Rubens, Van Dyck e Francesco Albani senza che fossero specificati i soggetti. Su sei dipinti di Veronese, di tre voleva sapere se fossero stati «*del buon gusto*» e ben conservati; dei due Carracci chiedeva se fossero di Annibale oppure di Ludovico. Per tutti i dipinti ripeteva insistentemente che dovevano essere in buona conservazione e sempre del «*buon gusto degli autori*»⁵. Come ha rilevato Franca Zava Boccazzi l'incarico di redigere al solo Cassana l'inventario Gonzaga da parte del Senato, conferitogli a seguito della morte del Duca, non solo testimonia l' implicito riconoscimento al pittore di competenze già acquisite su quella raccolta, ma vi è anche motivo di credere che Niccolò avesse avuto libero accesso al palazzo veneziano dove si conservava la collezione ancor prima della scomparsa di Ferdinando Carlo⁶.

La corrispondenza tra il Gran Principe e Niccolò si conclude con una lettera del 1 giugno 1709 che non si riferisce tuttavia alle trattative (Appendice doc. II, 129). Gli accordi tra gli

eredi e i creditori per la vendita della collezione Gonzaga furono portati a termine solo nel marzo 1711, quando ormai Ferdinando si trovava in condizioni di salute assai gravi per l'insorgere della sifilide, i cui primi sintomi si erano avvertiti nell'ottobre del 1710. Di fronte a tale situazione egli non poté più seguire le trattative per l'acquisto dei pezzi richiesti tanto è che nessuna opera della raccolta mantovana entrerà nelle collezioni fiorentine⁷. L'episodio della vendita dei dipinti della collezione Gonzaga concluderà emblematicamente sia la vita di Ferdinando che di Niccolò scomparsi nello stesso anno, il 1713 a distanza di un mese l'un dall'altro (Ferdinando il 30 ottobre e Niccolò il 1 dicembre) ponendo fine alle vicende alquanto turbolente che accompagnarono il drammatico quanto fatale soggiorno di Cassana in terra inglese.

Nonostante il suo mecenate fosse gravemente ammalato, il pittore veneziano continuò a occuparsi della vendita della collezione del Duca di Mantova coinvolgendo sia Varisco Castelli, il quale fu quasi sempre presente alla stesura dell'inventario di Carlo Ferdinando in rappresentanza «*del signor cardinal prencipe de' Medici*», cioè Francesco Maria, sia Sebastiano Ricci e Rosalba Carriera, la quale agiva nell'interesse dell'Elettore Palatino di Düsseldorf Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg, cognato di Ferdinando⁸. La moglie di Johann Wilhelm, Anna Maria Luisa de' Medici, sorella del Gran Principe, conosceva bene Cassana essendosi fatta ritrarre dal pittore veneziano più di una volta⁹. In occasione della vendita della collezione gonzaghese, sfruttando i buoni rapporti e le conoscenze che la Carriera aveva con la corte di Düsseldorf, Niccolò, che a Venezia frequentava la casa della pittrice ed era amico di suo cognato, il pittore Antonio Pellegrini artista prediletto della corte tedesca (al momento della morte di Cassana lasciò in deposito al suo collega un ritratto e dieci zecchini)¹⁰, trovandosi alla corte di Düsseldorf nel giugno 1711, riuscì a far comprare attraverso Rosalba per conto dell'Elettore Palatino due dipinti della collezione mantovana, il *Tributo della moneta* di Bernardo Strozzi (oggi a Monaco, Alte Pinakothek) e il *Riposo dalla fuga in Egitto* di Paolo Veronese (Sarasota, Ringling Museum of Art), per una somma stimata rispettivamente di 700 e di 2500 ducati, trattativa che si svolse attraverso la mediazione finanziaria di Castelli¹¹. Anche in questo caso per l'acquisto delle tele fu richiesto preventivamente da parte della corte tedesca l'invio di disegni che illustrassero le composizioni¹². I rapporti di amicizia che legarono Rosalba Carriera, Antonio Pellegrini e Cassana furono così stretti che si può pensare che l'invito di raggiungere l'Inghilterra da parte di quest'ultimo - cosa che il pittore fece nell'estate o autunno del 1711- fosse anche dovuto al sostegno dello stesso Pellegrini che a Londra stava riscuotendo un grande successo professionale¹³. A ciò deve aver comunque influito anche la decisione da parte del Senato della Repubblica che proprio nel 1711 aveva imposto al collegio dei pittori un tributo straordinario di ottanta ducati da dividere tra i vari componenti, aspetto che dovette certamente rendere ulteriormente gravosa finanziariamente l'attività dei propri

iscritti¹⁴. L'attività londinese di Cassana fu seguita con un certo interesse dalla corte di Düsseldorf¹⁵.

Più complessi furono i rapporti incorsi tra Cassana e il Ricci certamente contraddistinti ancora più da spiccati interessi commerciali. Anche il già affermato pittore veneziano, che diverrà anch'egli agente di Ferdinando de' Medici, si adoperò per far comprare alcune opere della collezione Gonzaga ai collezionisti inglesi agendo soprattutto negli interessi di Christian Cole, diplomatico accreditato dalla corte inglese e residente a Venezia¹⁶. E' grazie alla stretta amicizia con il Pellegrini e con il Ricci che va dunque cercata la decisione di Cassana di trasferirsi in Inghilterra nell'intento di continuare la sua attività di mediatore e consulente artistico dopo il definitivo abbandono del rapporto con Ferdinando de' Medici, ma con risvolti drammatici e per certi versi inquietanti. A Londra, dove egli giunse nel 1711 e dove vi rimase sino alla morte avvenuta in circostanze misteriose il 1 dicembre 1713¹⁷, verrà accusato insieme al Ricci di aver venduto alla nobiltà inglese dipinti «contraffatti», opere spacciate per originali, o meglio dei *pastiche* eseguiti alla maniera dei pittori cinquecenteschi, genere per il quale soprattutto Sebastiano era divenuto un vero e proprio specialista. Le accuse erano state rivolte soprattutto da George Vertue che dal 1711, all'inizio del soggiorno londinese di Cassana, era socio della Kneller's Gallery, una delle prime accademie-studio private inglesi fondata dal pittore sir Godfrey Kneller¹⁸.

Secondo il Vertue, il Ricci per scagionare Cassana dalle accuse rivolte dal Duca di Portland lo descrive come un povero uomo, che bisognoso di reputazione e di denaro, ricorreva alle imitazioni degli antichi maestri nelle quali veramente eccelleva:

«[...] Ricchi said this Cassani had no talent of painting in the original way of his own or manner that was valuable. But had a faculty of immitating several Ancient Masters in a way surprizing well and there as ha could not get employment in his own way. He advisd him to follow the other provately – and as he knew this (secretely) ha woud not discover it till the poor man had gaind some reputation by it, as well as money [...]»¹⁹.

Una vicenda che si tinge di toni scuri, contrassegnata dal tentativo da parte del Ricci di screditare l'operato del collega, addossando a lui le colpe delle presunte «truffe», visto che una volta scomparso egli non poteva difendersi, ma sulla cui vicenda permangono ombre, poichè anche lo stesso Ricci non era immune dalle tentazioni di contraffazione²⁰. Noto è l'episodio narratoci da Anton Raphael Mengs il quale aveva smascherato un dipinto raffigurante una *Madonna con il bambino* conservato nella collezione della Real casa di Sassonia a Dresda allora attribuito al Correggio ma che egli rivelò essere del Ricci, opera andata perduta, ma di cui è rimasta l'incisione di Nicolas Edelink.

A Londra il pittore, per il quale si avevano fondate notizie del comune interesse con Cassana per la vendita di quadri, aveva avuto una controversia legale con il musicista di corte dell'Elettore Palatino di Düsseldorf, il soprano Valeriano Pellegrini di Verona che nel 1715 accusò il Ricci di avergli venduto un dipinto riferito al Correggio, con l'intenzione poi

di donarlo al principe Elettore, ma che risultava non essere autografo. La questione era di una certa gravità al punto che lo stesso Johann Wilhelm scrisse al conte Giovanni Battista Colloredo ambasciatore cesareo a Venezia perchè il pittore desse spiegazioni, in quanto:

«dall'esame che n'è stato fatto dai più intendenti pittori non solo di costì, ma di Firenze, e di Roma si è venuto in chiaro ch'ella non è altrimenti tale, che una copia o come dicono essi un pasticcio. Concorrerà senza dubbio la mente di V.E. à giudicare quanto sia del dovere, che il Ricci ripigli il quadro, e restituisca al Pellegrini il quadro [...]»²¹.

Il Ricci ferito nell'orgoglio e offeso nella professionalità si difese dicendo *«d'averla comprata e venduta come tale»* ad una vendita pubblica per un prezzo di centodieci lire, ma che avrebbe comunque restituito la somma percepita. In una successiva lettera scritta dal pittore allo stesso Pellegrini il 24 gennaio 1716 egli si giustificò ulteriormente affermando che il dipinto era stato comprato su esplicito consiglio del Cassana dal Pellegrini, il quale lo fece accomodare dal pittore stesso che però:

«lo fece tutto rifare del ditto Cassana, come lo stesso mi disse, lei conferma e mi fece vedere che il quadro era venuto di doppio valore et io lo vidi e me ne risi entro di me e compiansi il povero quadro».



Se il Pellegrini avesse confermato che il dipinto era stato del tutto ritoccato dal Cassana, Ricci non era disposto a riprenderlo in quelle condizioni, ma se invece lo avesse negato egli avrebbe restituito la somma²².

Anche dopo la morte del Gran Principe i rapporti tra Cassana e i Medici non si interruppero. Dopo il trasferimento in Inghilterra del pittore, il quale versava in precarie condizioni economiche tanto da essere definito da Sebastiano Ricci un *«pover uomo»*, ebbe contatti con Jacopo Giraldi, il residente medico a Londra, il quale in due lettere inviate alla corte fiorentina, segnala gli ultimi momenti di vita del pittore sottolineando anch'egli le

condizioni miserevoli nelle quali si era ridotto a vivere. La prima del 31 novembre [sic] 1713 e la seconda dell'8 dicembre:

«Sta bene morendo il povero vecchio pittore Cassani e si dovrebbe per non scampare sì rispetto alla sua famiglia mantenuta dalle sue fatiche che per non aver finito il ritratto che su lo sbizzo della macchia fattone mi faceva di S.M.Ba. per V.A.R.le»

«Morì qui l'istessa sera della scorsa posta il pittore Cassani et ha si meglio pentato un ritratto della Regina che faceva e di mio ordine per l'A.V. che sarà favore il m'esserlo in altra mano per finirlo [...]»²³.

Da queste sporadiche citazioni si apprende che il *Ritratto della Regina Anna d'Inghilterra*, abbozzato da Cassana era stato commissionato dal Giraldi su ordine di Cosimo III, opera che rimasta incompiuta al momento della morte richiedeva il completamento da parte di

un altro pittore, non individuato. Anche se è ipotizzabile ritenere che la tela sia da riconoscere forse con quella poi giunta nelle mani di Antonio Pellegrini, allora residente a Londra, come si è detto a riguardo dell' inventario dei beni di Cassana, certo è che il veneziano ebbe tale incarico dall' agente medico in terra inglese. Negli anni precedenti, su richiesta del Granduca, Giraldi si era impegnato per far giungere a Firenze alcuni ritratti dei più quotati pittori inglesi del momento, Peter Lely, Godfrey Kneller o David Paton²⁴ e segnalando opere presenti nelle collezioni dei *Lords* come quella di John Churchill, Duca di Marlborough, che in Fiandra aveva «*un ritratto del Rubens con la moglie et un bambino in figure intere*» e nella cui residenza inglese vi erano «*le statue che per lui lavora cod.o Soldani*», cioè lo scultore fiorentino Massimiliano Soldani Benzi²⁵.

¹ Le vicende della dispersione della collezione, in cui un ruolo importante fu svolto da Cassana e Sebastiano Ricci, sono state ripercorse in maniera dettagliata da Eidelberg-Rowlands 1994 e più recentemente da Piccinelli 2010. L' inventario legale *post-mortem* redatto a partire dal 1 gennaio 1708 [more veneto=1709] è stato pubblicato in forma parziale da Luzio 1913, pp. 316-318; Meroni 1976, pp.56-70; Eidelberg-Rowlands 1994, pp. 210-211 e in forma completa da Piccinelli 2010, pp. 146-150; pp. 359-430.

² Vivian 1971, p. 8; Piccinelli 2010, p. 141.

³ Tra gli acquirenti che comprarono i dipinti gonzageschi vi fu Joseph Smith (Vivian 1971, p. 9) e tra i veneziani, Zaccaria Sagredo (Mazza 2004, pp. 68-71) e il conte Giacomo Querini che in qualità di agente segreto della Repubblica di Venezia negli anni 1715-1716 cercherà di vendere alcuni dipinti Gonzaga sul mercato londinese (Hardy 1866, p. 103; Piccinelli 2010, p. 173, nota 233). Nel 1724 il conte Johann Matthias von der Schulenburg verrà in possesso di ottantotto quadri della raccolta che erano stati comprati dal mercante Giovanni Battista Santi Rosa, agente dell' imperatore Leopoldo I (Binion 1990, p. 50, pp. 52-53, nota 12). Sui compratori cfr. Eidelberg-Rowlands 1994, pp. 210-213; Piccinelli 2010, p. 160.

⁴ Sia Fogolari (1937, p. 186, lettera 121) che Zava Boccazzi (1978-1979, p. 624) ritengono che questa missiva risalga al 30 maggio 1708, ma contestata da Eidelberg-Rowlands 1994, pp. 265-266, nota 28. La Epe (1990, p. 123) notava che nella lettera, Ferdinando menziona «*la lista il fu Serenissimo di Mantova*» e che di conseguenza andrebbe datata dopo il 6 luglio 1708, data della morte del Duca, ma la datazione al 30 maggio 1709 è confermata dal ricontrollo del manoscritto originale secondo Zava Boccazzi 1999b, p. 210, nota 8.

⁵ Per l' individuazione dei dipinti richiesti da Ferdinando si confronti la disamina delle opere della collezione condotta Piccinelli 2010, pp. 150-157 sull' inventario del 1709 e quello precedente del 1707.

⁶ *Ibid.*, p. 203.

⁷ Cfr. Eidelberg-Rowlands 1994, p. 212. Va dunque ratificata l' affermazione di R. Piccinelli (2010, p. 160) secondo la quale «anche i tentativi che fanno i principi italiani Vittorio Amedeo II di Savoia e Ferdinando de' Medici per ottenere preziosi manufatti si concludono in modo positivo». L' ultima lettera scritta da Ferdinando da Poggio a Caiano risale al 14 giugno 1710 indirizzata a Felice Trulli in ASFi, *Mediceo del Principato*, 5902, c. 1. Nella prima pagina si legge: «*lettere venute nel corso della malattia di S.A. cioè dal dì 4 ottobre 1710 fino al dì 30 dell' istesso mese dell' anno 1713, che morì l' A.S. alle ore 20 e $\frac{3}{4}$, alle quali non si rispose, essendosi anzi tutte aperte dopo la sua morte*», cit. in Strocchi 1975, p. 124, nota 2.

⁸ Cfr. Eidelber-Rowlands 1994 in particolare pp. 210-211. Sul ruolo svolto da Rosalba Carriera in collaborazione con Cassana si veda le lettere del segretario dell'Elettore Palatino, Giorgio Maria Rapparini pubblicate da Sani 1985, I, in particolare, pp. 182-183, pp. 188-189 e Tipton 2006, p. 293, n. 564.

⁹ Oltre al dipinto di Palazzo Pitti a Niccolò Cassana è stato attribuito un altro ritratto di Anna Maria Luisa de' Medici conservato alla Biblioteca Palatina di Parma che sarebbe stato eseguito a Düsseldorf (cfr. Agazzi 2004).

¹⁰ ASVe, *Giudici di Petizion. Inventari*, 411/76, ins. 20, c.n.n.: «*Inventario degli effetti mobili, scritture, gioie et altro di ragg.e dell'eredità del d.o Niccolò Cassana attestati dagli er.di*», in data 20 giugno 1714, citato da Zava Boccazzi 1978-1979, p. 629, Eadem 1998, p. 86, nota 41: «*un ritratto e dodici zecchini sei d'oro, o sei d'argento esistenti nelle mani del Pittor Pellegrini di raggione del sud.o Cassana*».

¹¹ Cfr. Sani 1985, p. 188, n. 153 (lettera di Rapparini a Rosalba Carriera, 2 giugno 1711), p. 198, n. 163, p. 199, n. 165, p. 200, n. 166 (*id.*, in data 6 marzo 1712 nella quale si legge: «[...] consegnandosi li quadri al Sig.r Warisco Castelli, già caricato d'averne la cura del Sig.r Cassana»; p. 203, n. 169, cfr. anche Tipton 2006b, pp. 293-294, n. 565. Sui dipinti, cfr. Eidelber-Rowlands 1994, p. 212; Piccinelli 2010, p.152.

¹² Lettera di Giorgio Maria Rapparini a Rosalba Carriera, 2 giugno 1711: «[...] *Se, intanto, si potesse, per via d'alcun eccellente giovane aver il disegno de' quadri, o pure quattro segni maestri a me indirizzati, io li farei vedere*» (Sani 1985, I, p. 188, n. 153).

¹³ Cfr. Zava Boccazzi 1998, p. 73.

¹⁴ A seguito di questa decisione il 13 luglio 1713 il collegio dei Pittori presentava alla presidenza della *Milizia da mar* una richiesta di abbattimento della *tansa sive taglion* non per tutti sostenibile, conseguenza di una situazione economicamente critica per gli artisti tanto da spingerli a cercare fortuna lontano. Tra essi rientrava anche Cassana come si legge nella motivazione: «*vedendo il pittore che nella propria patria non trova l'opera corrispondenti al suo talento, procura negli esteri paesi procurar le lor sorti, come han fatto al presente il Belluzzi, il Rizzi, il Cassana, il Pelegrini et altri nati in questa serenissima Dominante e questi si ponno numerar tra famosi et pur hanno dovuto abandonar la loro patria e per li fini sudetti e continuano in estere regioni il lor soggiorno*»(ASVe, *Milizia da Mar*, buste 550-551, in Favero 1975, p.221, cfr. anche Moretti 1984, p. 17; Scarpa 2006, p. 66).

¹⁵ Cfr. la lettera di Johann Wilhelm al suo corrispondente a Londra, Daniel Steigens in data 19 giugno 1711, in Tipton 2006b, p. 294, n. 567.

¹⁶ Cfr. Vivian 1971, pp. 8-9; Meroni 1976, pp. 71-72 e Piccinelli 2010, pp. 166-167, nota 91 hanno reso noto un documento conservato a Londra, *Public Record Office, State Papers* 99, vol. 59, II, cc. 333-334, nel quale Sebastiano Ricci stese un elenco di venticinque dipinti della collezione Gonzaga con i relativi prezzi di vendita.

¹⁷ Significativa è la lettera di Angela Pellegrini sorella di Rosalba Carriera inviata il 21 gennaio 1714: «*Nell'altra non risposi al particolare de' dinari, contati alla S.ra Cassana, perché, come convalescente, non potei arricordarmi ogni cosa [...]. Circa, poi, il povero Cassana, mi fu scritto da Londra che il medesimo era morto senza disporre d'alcuna cosa, che per dinari n'avea pochi o niente e che de' quadri, ch'avea et altra picciola cosa, saranno tutto venduto all'incanto, ma che, sino alla vendita, il tutto è conservato in casa dell'Ambasciatore e questo è ciò che vi posso mandare intorno al morto. Li dinari, poi, da voi contati fù per sodisfare al pagamento di due quadri fatti ai nostr'ospiti dal fratello del defonto [Giovanni Agostino]*»(Sani 1985, p. 264, n. 224); per

la data di morte di Cassana avvenuta a Londra il 1 dicembre 1713 (cfr. *ultra*) che rettifica quanto riferito da Zava Boccazzi (1998, p. 86, nota 43) che la stabiliva anteriormente al 21 gennaio 1714 e forse dopo il 29 dicembre 1713, in base alle lettere della Pellegrini.

¹⁸ Cfr. G. Vertue, *Note Book*, in “Walpole Society” Oxford, vol. IV, 1936, p. 82 [V. 117, B.M. 6]. Per la Zava Boccazzi, la quale riassume i toni della polemica (1978-1979, pp. 626-627; *Ead.* 1999, p. 234) le accuse avrebbero avuto un certo credito.

¹⁹ *Id.*, V. 118, B.M. 67b; Zava Boccazzi 1987-1979, p. 627.

²⁰ Noto è il mascheramento di un dipinto da lui eseguito raffigurante *Mosè salvato dalle acque* (Hampton Court, Royal Palace) che fu venduto al console Joseph Smith come opera di Paolo Caliari e a sua volta rivenduto al Re d' Inghilterra Giorgio III con identica attribuzione (cfr. Watson 1948; Levey 1964, p. 100; Vivian 1971, p. 183; Piai 1974-1975, pp. 308-309; Ferretti 1981, pp. 147-148; Garas 1990b; Scarpa 2006, p. 225, n. 232) o le copie tratte dal Veronese conservate a Chiswick House e a Chatworth (cfr. Scarpa 2006, p. 211, n. 196). A discolpare il Ricci da ogni sospetto di frode nei riguardi dei committenti inglesi basta tuttavia il fatto che egli firmò entrambe le tele e che oggi la firma è ricomparsa dopo la pulitura dei quadri (Piai 1974-75, p. 307). Sul soggiorno del Ricci in Inghilterra e sulla sua attività di *pasticheur* cfr. Watson 1948; Francisci Osti 1951; Daniels 1975b; Coutts 1972; Scarpa 2006, pp. 36-39.

²¹ Lettera del 15 dicembre 1715, in Tipton 2006b, p. 324, n. 765, Sull'intera vicenda, cfr. anche Tipton 2006, p. 61. E' in base a questi precedenti che Klara Garas (1990b, p. 67) si è spinta ad affermare che Sebastiano Ricci «in collaborazione col pittore Nicolo Cassana vendeva le opere contraffatte a prezzi altissimi».

²² Tipton 2006b, p. 324, n. 768; cfr. anche p. 324, n. 766. Ricci così continuava: «*Ben vero che prima che esca di sua mano [Pellegrini], voglio dai primi pittori di Venezia dove hanno perfetta cognizione della maniera di Cassana, fargli fare attestazione, come il quadro sia stato rifatto dal Cassana, e saranno spedita a S.A.C. per mia discolpa*». Le giustificazioni del Ricci non furono accolte e in una lettera di Johann Wilhelm al Colloredo in data 19 aprile 1716 si invitava il pittore a riprendersi il quadro e a restituire la somma (*ibid.* p. 325, n.772).

²³ ASFi, *Mediceo del Principato*, 4234, cc. 406, 407, cfr. Crinò 1971, p.n.n. Il riferimento alla data della morte va dunque relazionata alla lettera che la precede, cioè quella del 31 novembre.

²⁴ *Id.*, c. 18, lettera di Jacopo Giraldi alla corte, in data 7 maggio 1706: «[...] Non avendo risposta intorno al ritratto di ser Peter Lely statomi proposto da Mr. Trumball suppongo possa esser uscito dalla mente di V.A.S. qualora supplico di nuovo a spiegarmi la sua volontà e quello del cav.r Kneller sta facendosi per essermi reso finito che sia, non so come devo contenermi [...] (*id.*, c. 19, in data 14 maggio); c. 23, in data 11 giugno 1706: «[...] il cav. Kneller ha finito il ritratto per V.A.S e me lo consegnerà domani [...] Il detto quadro è il più bel pezzo che mai il pittore abbia fatto [...] (da identificare nell' *Autoritratto* agli Uffizi, inv. 1890, n. 1753, che entrò in galleria nel giugno di quell'anno, cfr. Uffizi 1979, p. 906, A448).

²⁵ *Id.* c. 262 in data 27 febbraio 1711.

d) *L'attività di «restauratore»*

La grande stima e considerazione riservata da Ferdinando a Cassana fu così alta che il Medici gli affidò l'incarico di «restaurare» alcuni dipinti appena comprati attraverso la sua mediazione o di risarcire pezzi che già facevano parte della sua personale quadreria, provvedendo spesso a ritocchi o al loro allargamento per meglio adattarli alle nuove esigenze espositive. Così come avevano fatto i Duchi di Modena a partire da Francesco I d'Este e i suoi successori, che a partire dal 1640 avevano sistematicamente prelevato dalle chiese del territorio preziose pale dei massimi esponenti del cinquecento bolognese ed emiliano (Correggio, Parmigianino, Carracci) per arricchire la Galleria ducale sostituendo



191. Paolo Caliari, *Battesimo di Cristo*,
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

gli originali con copie eseguite da artisti di corte del momento, analogamente Ferdinando aveva attuato una politica di spoliazione del patrimonio ecclesiastico dello stato, acquisendo opere di eccezionale valore e sostituendo anch'esso gli originali con copie. Tali interventi sebbene molto criticati all'epoca consentirono in ogni caso la sopravvivenza di quelle opere dal momento che gli edifici che li ospitavano erano spesso in condizioni precarie di conservazione¹. Come afferma Gabriella Incerpi, l'affidamento del restauro artistico e non alla rassetatura di tele o telai e supporti lignei (il cosiddetto restauro «meccanico») ad un determinato pittore e la scelta di esso «avveniva secondo precise gerarchie legate all'importanza dell'opera da restaurare: le opere dei "maestri" erano affidate ai maestri. Come se la fama e l'abilità pittorica del prescelto potessero garantire la bontà dell'intervento

e giustificarlo»².

Nelle lettere del 6 e del 20 marzo 1700 Ferdinando avvisava il pittore sulla necessità di intervenire su due opere del Veronese (Appendice doc. II, 67, 69), il già menzionato *San Benedetto tra santi e monache* proveniente dalla chiesa di Santa Caterina a Mazzorbo e il *Battesimo di Cristo* (inv. 1912, n. 186, **Fig. 191**), quest'ultima appartenuta al nonno Ferdinando II acquistata nel 1668 per la quale Cassana era stato chiamato a modificare le dimensioni originarie. In precedenza a proposito del *San Benedetto* nella lettera del 5 dicembre 1699 Ferdinando chiedeva immediati interventi (Appendice doc. II, 54) e l'opera passerà dalla forma centinata a quella rettangolare. Per altri dipinti non è possibile riconoscere l'opera menzionata come nel caso di un quadretto di «Andrea», molto probabilmente Andrea Schiavone, di cui si fa menzione in una lettera del 5 dicembre 1699

(Appendice doc. II, 55) o per le due testine di autore ignoto inviate a Venezia il 10 ottobre 1708 e che il pittore provvide a «restaurare» (Appendice doc. II, 125, 126). Il 22 aprile 1702 Ferdinando avvisava che Varisco Castelli avrebbe consegnato al pittore «un quadro di uccelli che mi pare di bon gusto la prego a raccomandarlo con tutto il suo commodo» (Appendice doc. II, 75). Nel Seicento il termine «raccomodare» comprendeva vari aspetti, ma non significava la restituzione filologica pittorica o il ripristino fedelmente integrativo dell'opera, ma ritoccatore che la maggior parte dei casi costituivano delle vere e proprie ridipinture condotte spesso a causa della caduta del colore originario o aggiungendo particolari, soprattutto figure, secondo il gusto e la sensibilità del proprietario del pezzo per rendere più gradevole la sua fruibilità visiva. In molti casi i dipinti sottoposti all' intervento di raccomandatura erano resi necessari in quanto le tele presentavano piccole «scorzature» (Appendice doc. II, 26, 55, 61, 116, 127) termine che indica le lacune, abrasioni o mancanza di colore in zone uniformi e che attraverso anche l'aiuto di stucature si interveniva pittoricamente nel tentativo di ristabilire la continuità e l'uniformità cromatica, ormai compromessa o perduta. Nei casi più impegnativi il «restauro» riguardava interventi d'ingrandimento delle tele, che, modificando le dimensioni originarie, adattavano il dipinto a un diverso formato resosi necessario da nuove esigenze di sistemazione e di esposizione. Allargamenti o riduzioni o cambiamenti di forme, dettati



192. Raffaello, *Madonna col bambino e santi* (detta *Madonna del Baldacchino*), Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



193. Rosso fiorentino, *Madonna con il bambino e santi* (detta *pala Dei*) Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

dalle esigenze di simmetria legate alla collocazione dell'opera, erano abituali³.

Durante i numerosi soggiorni a Firenze, Cassana intervenne su alcune straordinarie pale d'altare che, sin dagli anni novanta, con spregiudicata e incessante azione, Ferdinando aveva cominciato a requisire dalle chiese toscane ed extra territoriali, sostituendo i preziosi originali con copie di artisti contemporanei. Nel 1696 il veneziano aveva provveduto a ingrandire con integrazioni pittoriche di circa 32 centimetri la parte superiore della *Madonna del Baldacchino* di Raffaello proveniente dalla cappella Turini nel Duomo di Pescia



194. Francesco Mazzola detto il Parmigianino, *Madonna dal collo lungo*, Firenze, Palazzo Pitti Galleria Palatina

(Palazzo Pitti, inv. 1912, n. 165; **Fig. 192**) che Ferdinando era riuscito ad acquisire generando un forte scandalo, con accese rimostranze da parte dei pesciatini che furono immediatamente acquistati con i finanziamenti destinati all'edificio ristrutturato e da una copia eseguita da Pietro Dandini⁴. Nello stesso anno allargò su tutti i quattro i lati la pala della *Madonna col Bambino e santi*, detta *Pala Dei*, del Rosso Fiorentino (Palazzo Pitti, inv. 1912, n. 237; **Fig. 193**) proveniente dalla omonima cappella della chiesa fiorentina di Santo Spirito, oggi a Pitti, acquisita da Ferdinando nel 1691, dove il pittore realizzò il fregio decorativo, i pilastri e parte dell'arco che conclude la composizione nella parte superiore⁵. In tale contesto, così come altri pittori di corte, come Pietro Dandini o Anton Domenico Gabbiani, Cassana svolse un ruolo di primo piano nell'ambito della strategia collezionistica medicea intervenendo su opere requisite dal Gran

Principe e operando anch'egli come abile copista.

In una lettera al pittore datata 9 gennaio 1699, Ferdinando comunicava il suo entusiasmo per l'acquisto della celebre pala della *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino (Appendice doc. II, 26, **Fig. 194**) proveniente dalla cappella Tagliaferri in Santa Maria dei Servi a Parma (agli Uffizi dal 1948) che aveva però bisogno di piccoli interventi pittorici di integrazione nei panni insieme al *Battesimo di Cristo* del Veronese (Appendice doc. II, 48)⁶. Il Gran Principe era riuscito là dove erano andati a vuoto i tentativi compiuti dal cardinale Leopoldo vent'anni prima, nel 1674⁷. Per ottenere il dipinto tanto desiderato Ferdinando ebbe il sostegno del Duca di Parma, Francesco Farnese che forte della



195. Anton Domenico Gabbiani, *Testa della Vergine da Parmigianino*, mercato antiquario

sua autorità convinse i padri serviti a cedere la famosa opera, sebbene a tale decisione si era fermamente opposto il cavaliere Valerio Cerati, il quale avanzava diritti di *jus patronato* della cappella dove era collocata la tavola⁸. Le piccole cadute di colore erano già state puntualmente segnalate dagli emissari bolognesi del cardinale e che Ferdinando era certamente a conoscenza⁹. Anche se Leopoldo non era riuscito ad acquisire il prezioso pezzo, gli interessi per la pala del Parmigianino erano rimasti sempre vivi, come dimostra un disegno del Gabbiani, che riproduce il volto della Madonna, foglio che non va datato dopo l'acquisizione della pala nelle collezioni di Ferdinando, ma prima (Fig. 195)¹⁰. La sua esecuzione va infatti fatta risalire al 1697 quando il Gabbiani aveva intrapreso un vasto giro nell'Italia del Nord, dove nel gennaio di quell'anno aveva fatto esplicita richiesta, appoggiata da Ferdinando de' Medici, di poter visitare e studiare i dipinti delle collezioni del Duca di Modena «*per poterne copiare alcune di esse*»¹¹. E' forse a seguito dei giudizi lusinghieri riportati dal Gabbiani, che dovette nascere in Ferdinando l'idea di impossessarsi di uno dei capolavori del Parmigianino. L'ingresso della pala fu salutato con grande gioia da parte del Gran Principe tanto che anche questa opera verrà riprodotta, in controparte, nell'incisione eseguita da Francesco Antonio Lorenzini su disegno di



196. Annibale Carracci, *Cristo in gloria e santi*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

Francesco Petrucci inserita nell'impresa calcografica che lo stesso Ferdinando aveva promosso per illustrare i famosi dipinti della sua galleria¹².

Infine è assai probabile che Cassana intervenisse anche sul *Cristo in gloria e santi* di Annibale Carracci giunto in Galleria nel 1698 dall'eremo di Camaldoli (Palazzo Pitti, inv. 1912, n. 220; Fig. 196) aggiungendovi nella parte superiore una striscia di 13 centimetri per adattare il dipinto alla quadreria di Ferdinando, opera che era stata sostituita in chiesa proprio dal dipinto di Cassana sopra menzionato¹³.

Nella corrispondenza si accompagnano sempre note e suggerimenti di restauro da condurre dopo l'acquisizione di un determinato pezzo, ritoccatore di figure, integrazioni pittoriche con la rimozione di particolari o aggiunte nelle tele appena comprate o già appartenenti alla collezione. Difficile individuare oggi le opere riprese da Cassana con l'aggiustamento delle parti figurate come nel caso di un quadro con animali

menzionato nella lettera del 10 settembre 1698 (Appendice doc. II, 19), opera che nelle successive lettere si scopre essere una *Circe* (Appendice doc. II, 20, 30)¹⁴:

«mi è capitato un quadro che mi è parso per l'animali et il restante di buon gusto, solo manca nella figura quale vorrei mi ricoprisse di una tinta di gran gusto, però nella medesima attitudine et il panno e camicia, e acconciatura di testa rifatela a vostro gusto come anche vorrei che le due teste di morto si di femmina che di omo le ricoprisse ma tutto vorrei, che vedesse dal vero perchè mi pare che con questo vi avviso che vi facciate si riduca un buon quadro. Nel restante non lo toccherei in niente».

Cassana eseguì quanto gli veniva ordinato e una volta che il dipinto giunse a Firenze riscosse gli apprezzamenti di Ferdinando:

«è arrivata la *Circe* ben condizionata et adesso con la figura e le altre due teste che li ha fatte e con l'accordo maggiore che li a dato nel restante è un bel quadro et io sono obbligato a sua attenzione».

Stessa sorte toccò ad un rame dipinto su due facce attribuito a Niccolò dell'Abate (Appendice doc. II, 128), o a due quadri di animali di Philipp Peter Roos meglio noto come Rosa da Tivoli (entrambi dal 1687 al Museo Nazionale di Palazzo Mansi a Lucca) sui quali Cassana aggiunse alcune figure come attesta la descrizione delle opere ricordate nell'inventario del 1713¹⁵. Più problematici da individuare sono gli interventi condotti dal pittore veneziano su un *Baccanale* di Livio Mehus, già ricordato, citato nella lettera del 20 novembre 1698 (Appendice doc. II, 23) e su un dipinto raffigurante un' *Architettura* attribuito a Viviano Codazzi (1604-1670) ricordato ancora nell'inventario del 1713¹⁶.

¹ Su questi aspetti della politica ferdinandea, cfr. Strocchi 1982.

² Incerpi 2011, p. 23.

³ *ibid.*, p. 21.

⁴ Strocchi 1982, p. 47; Epe 1990, p. 54; Conti 2002, p. 91. Le vicende dell'opera sono ripercorse nel catalogo della mostra *Raffaello a Firenze* 1984, pp. 119-128.

⁵ Strocchi 1982, p. 46; Epe 1990, pp. 50-51; Conti 2002, p. 91; S. Padovani, in Chiarini-Padovani 2003, II, p. 349, n. 562.

⁶ Cfr. Haskell 1980, p. 232; Strocchi 1982, p. 47; Epe 1990, pp. 55-56; Conti 2002, p. 91.

⁷ Sulla corrispondenza del cardinal Leopoldo e gli agenti bolognesi nel tentativo di acquisto della celebre pala, cfr. Fileti Mazza 1993, I, pp. 42-44; Barocchi-Gaeta Bertelà 2011, p. 154. Sul dipinto, cfr. Gould 1994, pp. 142-149, pp. 184-185, A9; Vaccaro 2002, pp. 183-186, n. 36.

⁸ Cfr. la lettera di Francesco Farnese a Ferdinando in data 17 ottobre 1698 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5883, cc. 94-94v.) e la risposta del Medici (*ibid.*, c. 135). Sulle vicende della vendita, cfr. Vaccaro 1996.

⁹ Cfr. la lettera di Andrea Sighizzi al cardinal Leopoldo da Piacenza il 17 giugno 1674, in Fileti Mazza 1993, II, pp. 889-891, doc. XXIX: «[...] nel quadro sono le grostature bianche, quale

non sono che nel panno turchino, et un poco ne li cosini soto li piedi della Vergine, stimo che ciò sia avvenuto per aver in quello adoprato olio secante il quale abia ciò cagionato, avendo io procurato di astare col batervi drento coi nodi per sentire se vi sia pericolo in altro loco, e non ho trovato altro male».

¹⁰ Riprodotto da Barbolani di Montauto-Turnier 2007, p. 33, tav. 47. Nei suoi soggiorni in terra emiliana il Gabbiani ebbe modo di copiare i capolavori del Cinquecento bolognese. Recatosi a Modena per ritrarre il Duca fece una copia dello *Sposalizio di Santa Caterina* del Correggio poi venduta ad un collezionista inglese (cfr. Hugford 1762, p. 38, 54; Campori 1855, p. 219).

¹¹ Cfr. lettera di Andrea Sozza da Modena indirizzata a Ferdinando datata 12 gennaio 1697 (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5882, c. 333-333v.). Il Gabbiani era giunto a Modena il 9 gennaio.

¹² Mussini-De Rubeis 2003, pp. 109-110, n. 167. Non è dato di sapere se anche in questa circostanza Ferdinando avesse provveduto a risarcire i padri serviti fornendo loro una copia del dipinto. Alla Galleria Nazionale di Parma si conserva una fedele copia di misure quasi identiche dell'originale (inv. 62) che potrebbe far pensare ad una tale ipotesi come sostenuto da L. Viola in Fornari Schianchi 1998, p. 243, n. 415.

¹³ Epe 1990, pp. 54-55; S. Buricchi in *Seicento in Casentino* 2001, p. 334, n. 62; M. Chiarini, in Chiarini-Padovani 2003, II, p. 113, n. 161. Sulle vicende della commissione del dipinto ad Annibale cfr. anche Borea 1975, pp. 6-7, n. 1; P. L. De Castris in Fornari Schianchi- Spinoso 1995, pp. 302-304, n. 102; S. Ginzburg in Benati-Riccomini 2006, pp. 350-351 con bibl. precedente.

¹⁴ E' difficile identificare la *Circe* con quella di Giovanni Benedetto Castiglione oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 6464), menzionata nell'inventario del 1713 (Chiarini 1975, 301, p. 69) come proposto da Cecchi (1981, p. 49, nota 2) poichè la descrizione delle aggiunte nel dipinto fatte da Cassana non trovano corrispondenza nella tela in questione. Viceversa Fogolari (1937, p. 157) riteneva erroneamente la *Circe* essere opera autografa di Cassana.

¹⁵ Chiarini 1975, p. 78, inv. 1713: «*Due simili alti br. 3 sc. 7, larghi br. 5 e 2 per ciascuno, dipintovi di mano di Monsu Rosa diversi caproni, e pecore in piedi, et a diacere, e cani, che in uno una donna stracciata con grembiule davanti, con canna in mano, e nell'altro un vecchio con barba lunga a sedere, con bastone in grembo, di mano dette figure di Nicola Cassana, N. 473*». Chiarini (1975, 301, p. 95, nota 1159 ha identificato uno dei due dipinti nella tela oggi nella Pinacoteca di Lucca (cfr. Borella-Giusti Maccari 1993, p. 269, n. 20, 29; id. 1995, p. 68).

¹⁶ Inv. 1697-1708, c. 988: «*Due quadri compagni d'architettura del Viviano giovine che in uno vi è un bagno, entrovi tre femmine nude e su la sponda del medesimo ve ne sono due altre pure nude sbattimentate con alcune altre figurine piccole intere in altre attitudini, quali sono di Giosepe del Sole. Nell'altro vi sono alcune donne ad una fonte che lavano alcuni panni e poco più distante vi è un uomo che le guarda in atto d'ammirazione, più in basso vi è certa acqua con tre pietre et un uomo a sedere; in lontananza vi è un poco di paese con fiume, entro al quale vi è una barchetta con figurine piccole intere, quali sono di Niccola Cassana, alti braccia uno e soldi due, larghi braccia soldi diciassette scarsi, con adornamenti dorati*». Il primo è ricordato con il n. 436 nell'inventario del 1713 (c. 19), del secondo non si ha traccia. Entrambe le opere non sono identificabili tra quelle oggi nelle Gallerie fiorentine sotto il nome del Codazzi.

2. Sebastiano Ricci

Un artista dalle doti pittoriche decisamente superiori che operò a stretto contatto con Cassana divenendone intimo amico e corrispondente di Ferdinando per gli acquisti sulla piazza veneziana, fu Sebastiano Ricci. Quando questi fornì a Ferdinando il dipinto dell'Orbetto, aveva già quarantacinque anni e raggiunto da tempo una notevole fama dopo i trascorsi a Bologna, Roma, Milano e Vienna dove aveva lasciato opere importanti, non ultima la copia dell'*Incoronazione di Carlo Magno* di Raffaello, destinata al Re di Francia, Luigi XIV. Come già sottolineava Francis Haskell non sono ancora note le circostanze precise nelle quali Ferdinando ebbe modo di conoscere il pittore non essendo egli presente a Venezia quando il principe fiorentino vi soggiornò nel 1686 e ancora nel 1697¹ ma non è da escludere che la prima conoscenza da parte del Medici, come alcuni indizi farebbero supporre, potrebbe essere avvenuta a Bologna quando Ferdinando fece tappa nella città emiliana nel suo viaggio verso Venezia agli inizi del 1688, e dove il Ricci era al servizio dei conti Ranuzzi, una famiglia in stretti rapporti con i Medici². Il loro incontro dovette avvenire in tempi relativamente avanzati e attraverso Cassana con il quale Ricci strinse un'amicizia destinata a durare a lungo e nei confronti del quale mostrò sempre di avere una grande stima, lodando le sue opere. Lo dimostrano le reazioni del Ricci, attraverso la voce di Ferdinando, di fronte alla *Cuoca* di Cassana giunta a Firenze nel 1707:

«[...] e Bastian Ricci so, che dirà il solito, che ha detto di tutti i quadri, che ho di suo, che quando li vede, si mette gli occhiali, e va loro matto dietro; e dice, che quando le ordino qualche cosa io, lei fa i miracoli»(Appendice doc. III, 127)³.

Una opinione questa ben diversa da quella che il Ricci avrà del coetaneo qualche anno più tardi a Londra.

Nel 1704 il pittore bellunese, attraverso la mediazione di Niccolò, aveva eseguito su commissione del Medici la già ricordata tela con la *Crocifissione, la Madonna, San Giovanni e i santi Carlo Borromeo e Francesco* destinata al monastero di San Francesco de' Macci, eseguita in tempi assai ristretti (in meno di un mese) come attestano le lettere inviate da Ferdinando a Niccolò, in sostituzione di un precedente dipinto con *San Carlo* collocato sull'altare laterale sinistro della chiesa. Già a questa data si evince il rapporto di fiducia che il principe aveva nei riguardi del Ricci e soprattutto di quest'ultimo con Cassana: è a lui che viene spedita la tela da far pervenire al Ricci ed è sempre a lui che viene affidato il compito di fissare il prezzo e comunicare il soggetto del dipinto.

Così come era accaduto per Niccolò, anche Sebastiano entrò immediatamente nelle grazie del mecenate fiorentino, chiamato nella capitale toscana intorno agli anni 1706-1707 per eseguire alcune opere significative, a cominciare dagli affreschi della volta del «Gabinetto di opere in piccolo» della villa di Poggio a Caiano con l'*Allegoria delle arti* (oggi perduta,

insieme a una tela con la *Testa di angelo* ricordata nella quadreria della villa), la cosiddetta «camera dei quadri veneziani» e ancora la decorazione a fresco sulle pareti e il soffitto dell' anticamera dell' appartamento estivo di Ferdinando posto a piano terreno di Palazzo Pitti, dove gli esiti pittorici rivoluzioneranno il modo di affrescare in direzione moderna, marcatamente settecentesco.

Nel periodo in cui Ricci fu in contatto con il Principe, l'artista produsse diverse tele: tra cui i due *Autoritratti*, di cui il primo giunto a Firenze nel 1704 (Uffizi, inv. 1890, n. 1846, **Fig.197**)⁴, una *Fuga in Egitto* di forma ovale, forse destinata per la cappellina di una delle ville di Ferdinando, il quale procurò al pittore importanti commissioni tra i suoi cortigiani, e omaggiando lo stesso principe di veloci bozzetti, tra cui *l'Allegoria della Toscana* (Firenze, Galleria



197. Sebastiano Ricci, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi



198. Sebastiano Ricci, *Ercole al bivvio*, Firenze, Galleria degli Uffizi



199. Sebastiano Ricci, *Ercole e Caco*, Firenze, Galleria degli Uffizi

degli Uffizi, inv. 1890, n. 3234), preparatorio per un soffitto da affrescare in Palazzo Gaddi, mai realizzato, due telette con *Ercole al bivio* e *Ercole e Caco* (Uffizi, inv. 1890, n. 9156; inv. 1890, n. 520) (**Figg.198-199**) propedeutiche agli affreschi delle pareti della sala di Ercole in Palazzo Marucelli o il modelletto per la volta dell'«anticamera» di Pitti con il *Congedo di Adone da Venere* (Orléans, Musée des Beaux-Arts)⁵. A queste opere si aggiunge anche una problematica tela raffigurante *Architettura di fantasia* siglata «S+R 1706» (Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi) (**Fig. 200**). Stando alla descrizione dell'inventario di Ferdinando del 1713, il Ricci dipinse le figurine sulla tela eseguita da Alessandro Salucci, un artista specializzato in dipinti di architettura scomparso in una data anteriore al 1674. Se il riferimento appare pertinente si può dunque ipotizzare, così come era avvenuto per Cassana, che anche al Ricci venne richiesto di intervenire sui quadri antichi della collezione medicea per adattarli meglio al gusto di Ferdinando⁶.



200. Alessandro Salucci e Sebastiano Ricci, *Architettura di fantasia*, Lucca, Palazzo Mansi, Pinacoteca Nazionale

della collezione medicea per adattarli meglio al gusto di Ferdinando⁶. In quello stesso anno del 1706, il pittore invierà in dono a Ferdinando due piccoli paesaggi eseguiti a *pendant* dal nipote Marco opere che sono state identificate l'una a Palazzo Pitti (inv. 1890, n. 5770) (**Fig. 201**) e la seconda in collezione privata, insieme ad un altro piccolo paese con le figure fatte da lui, doni che furono molto graditi al principe⁷. Se le doti del Ricci al quale Ferdinando aveva promesso già prima della primavera del 1706 l'esecuzione dell'affresco del Gabinetto della villa di Poggio a Caiano furono ampiamente apprezzate⁸, il Gran Principe doveva riconoscere anche la grande abilità come *connoisseur* e perito di arte



201. Marco e Sebastiano Ricci, *Paesaggio con carrozza e viandanti*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

sfruttando le sue conoscenze al fine di reperire opere destinate alla sua personale collezione.

Fosse o meno il Cassana a far da tramite tra Ricci e Ferdinando, questi ultimi entrarono presto in rapporti di amicizia come testimoniano le lettere che si scambiarono, rese note da Giovanni Gaetano Bottari, Gino Fogolari, Francis Haskell, Elisabeth Epe e pubblicate recentemente per esteso da Francesca Del Torre, a partire dalle quali il principe acconsentiva di far avere «due sfondi» al canonico Marucelli, per il quale il Ricci avrebbe realizzato la sua composizione più ambiziosa, e probabilmente il suo capolavoro, la sala di Ercole nel palazzo fiorentino della famiglia⁹. Ma il carteggio finora noto datato in due fasi distinte nel 1705 e nel 1708 coinvolge anche il commercio di dipinti in quanto il Ricci, in consentaneità con Cassana divenne uno dei consulenti di Ferdinando per il reperimento di opere presenti sulla piazza veneziana.

Il 21 novembre 1705 il pittore bellunese rispondeva a Ferdinando sull'interesse da lui mostrato circa la possibilità di acquistare un «bel» ritratto, «degnò della galleria famosa di Vostra Altezza», «*ben conservato et di grandezza al naturale*» come ricorda il Ricci, ascrivito a Giovanni Battista Moroni allora in possesso di Agnesina Bragadin vedova di Niccolò Badoer. In una successiva lettera del 24 novembre il Gran Principe specificava che a proposito del dipinto «*lasci pur Ella di fare altri passi*» invitandolo quindi a non compiere ulteriori passi nella contrattazione¹⁰. E' stato sostenuto che lo stesso quadro fu poi comprato attraverso un altro canale che poteva essere il Cassana il quale in effetti nel dicembre del 1705 stava provvedendo all'invio a Firenze di un «*ritratto del Morone*» (Appendice doc. II, 113; anche n. 114). L'opera è stata riconosciuta nella già ricordata tela firmata dal pittore bergamasco oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 906; Fig. 174) raffigurante il *Ritratto del cavaliere Pietro Secco Suardo*, ma che nell'inventario di Ferdinando del 1713 veniva identificato come effigie del giovane Ignazio di Loyola¹¹. Considerando che nella lettera del Ricci il dipinto è descritto come di grandezza naturale ed essendo il *Ritratto di Pietro Secco Suardo* l'unica opera del Moroni conservata nelle gallerie fiorentine ad avere tale dimensioni, l'identificazione con l'opera citata nelle lettere del Ricci e di Cassana appare certa. L'episodio evidenzia in ogni caso come l'incarico di trattare opere reperibili in Venezia spettava in primo luogo al Cassana e il Ricci doveva dunque cedergli il passo.

Il carteggio tra il bellunese e Ferdinando riprende nel 1708, quando il pittore propose l'acquisto di «*due copiette di due quadri del Coreggio, di grandezza d'un braccio e tre oncie d'altezza et un braccio di lunghezza et originali*» viste a Parma in casa del mercante Antonio Maria Bettani (il collezionista al quale in precedenza Ferdinando aveva comprato le due copie del *Cenacolo* e del *Miracolo di San Marco* del Tintoretto eseguite da Antonio Zannoni) raffiguranti una «*Madonna col putino che fa sonare il campanino di San Antonio abbate, che si vede la testa in dietro, di paradiso*» e «*un santo frate vestì di bianco in grotta, con gloria, et lontano*



202. Copia da Correggio (?),
*Madonna con il bambino e
 Sant'Antonio*, , collezione privata

il padre compagno, da re de corona» insieme a due prospettive di Giovanni Ghisolfi in possesso di un certo Savondello il quale chiedeva per entrambi 150 ducati, ma Ferdinando non ne fu interessato¹². Una delle due opere riferite come copia del Correggio è da identificare nella piccola tela di collezione privata raffigurante la *Madonna con il bambino e Sant'Antonio* resa nota da Giuseppe Cirillo con un possibile riferimento al Ricci (**Fig. 202**)¹³. Il Bettani fu in stretto rapporto con il pittore veneziano. Da alcuni documenti rintracciati presso l'Archivio di Stato di Parma siamo a conoscenza di una causa intentata nel 1706 dal Bettani contro un francese di nome Sartan al quale aveva venduto un dipinto (ma non riscosso la somma pattuita di 200 doppie) dal soggetto rimasto ignoto, ma opera ritenuta di Correggio, sulla cui autografia messa in dubbio dal francese egli esortava a chiedere il parere di

alcuni pittori-periti, tra cui il Ricci, il quale aveva visto il dipinto¹⁴. In una dichiarazione del Bettani risalente al 23 aprile 1710, ma trascritta ai primi del Novecento da Glauco Lombardi, conservata anch'essa presso l'Archivio di Stato di Parma, emerge che la *Madonna* proposta in vendita dalla coppia Bettani-Ricci era stata poi venduta al pittore Giacomo Giovannini, un agente al servizio del Duca di Parma, anche in cambio di altri dipinti e dal quale emerge che la seconda copietta del Correggio citata nel carteggio con Ferdinando raffigurava «*S. Brunone, e compagno nella loro grotta con gloria d'Angioli*». Ambedue le copie, comprate tre anni prima, erano state ritenute dal Giovannini stesso essere di mano del Parmigianino «*sul gusto del Correggio*» (Appendice doc. I, 103)¹⁵.

Qualche mese dopo Ricci comunicava a Ferdinando de' Medici che Agostino Lama definito «*furegon*» (termine dialettale usato qui probabilmente nel senso di cerca robe al pari di un rigattiere)¹⁶, aveva scovato presso un privato (un mercante di cognome Hofer) due dipinti di Livio Mehus «*istoriati con molte figure, divini fatti nella buona maniera del detto virtuoso, lunghi due braccia ed alti e larghi in proporzione*» e ancora una bella prospettiva del Ghisolfi «*pure due braccia quasi, assai bella e fresca*». Le opere potevano essere comprate a un prezzo di sedici doppie, che si prospettava essere un buon affare poiché secondo il pittore esse non potevano valere meno di 60 doppie. Se la trattativa fosse giunta a buon fine anche se il Lama fu definito «povero» ne sarebbe rimasto orgoglioso per aver ottenuto «*la grazia di Vostra Altezza Reale*»¹⁷. La risposta di Ferdinando non si fece attendere. Dopo aver espresso la sua soddisfazione nell'impegno profuso dal pittore «*nell'indagare e propormi i quadri di accreditati pennelli*» in una lettera del 28 aprile 1708 mostrava il suo interessamento per i dipinti, riferendo che non avrebbe tuttavia provveduto all'acquisto senza averli

prima visti e invitava il Lama o il proprietario dei quadri a mandarli a Firenze¹⁸. Alla fine, dopo che il Gran Principe li ebbe visionati, decise di acquistarli ordinando a Varisco Castelli di elargire la somma pattuita che nel frattempo era salita a 48 doppie¹⁹.

Il Ricci nel congratularsi con Ferdinando per la scelta si lasciava andare a questa confidenza: «che se li lasciava Vostra Altezza Reale non gli avrei lasciati io, poichè de buoni quadri et originali ce n'è troppa carestia», rivelando dunque le sue spiccate propensioni di collezionista²⁰. Se le due opere di Mehus sono da riconoscere nelle tele raffiguranti la *Scena di sacrificio* e la *Continenza di Scipione* oggi a Palazzo Pitti (inv. 1890, nn. 3868, 3869, **Figg.**



203. Livio Mehus, *Scena di sacrificio*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



204. Livio Mehus, *Incontinenza di Scipione*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

203-204) come già riferito in precedenza, il dipinto con la prospettiva del Ghisolfi va identificata con la tela illustrante *Architettura con scena di sacrificio* oggi agli Uffizi (inv. 1890, n. 553) (**Fig. 205**), le cui misure (cm. 81x115) corrispondono all'incirca alle «due braccia quasi» ricordate nella lettera del Ricci, opera entrata nella collezione di Ferdinando come di mano del pittore milanese, ma poi riferita a Giovanni Paolo Pannini²¹. E' significativo sottolineare che quando la coppia Lama-Ricci propose a Ferdinando l'acquisto della prospettiva del Ghisolfi anche



205. Giovanni Ghisolfi, *Architettura con scena di sacrificio*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Cassana era già da tempo impegnato alla ricerca di tele del pittore milanese. Il 2 giugno 1703 Ferdinando scriveva infatti al veneziano:

«[...] *L'altra sua mi porta, che aveva ritrovato il quadretto del Ghisolfi ma avendolo riconosciuto sopra la carta ne a tralasciato l'acquisto, et a fatto benissimo essendo sottoposti troppo a patire, ma di questo autore non occorre più lei ne cerchi, mentre ne o ritrovato uno del buon gusto*» (Appendice doc. II, 86).

Due anni più tardi il 9 maggio 1705 Ferdinando informava che:

«[...] *In questa settimana o trovato il quadro del Ghisolfi e quello di Paulo Farinato, onde per questi non accade me li provveda*» (Appendice doc. II, 104).

Non sappiamo a quale altra opera del Ghisolfi Ferdinando si riferisse, ma con ogni probabilità alla tela con le *Rovine del tempio di Antonino e Faustino con figure*, ancor oggi presente negli uffici del Polo Museale Fiorentino di Palazzo Pitti (cm. 64x86; inv. 1890, n. 1373; **Fig. 206**)²². L'acquisto della nuova tela ottenuta grazie al Lama non dovette certo risultare gradita a Cassana costituendo forse un motivo in più di attrito di questi nei confronti del collega, di cui abbiamo già dato informazioni nei capitoli precedenti. Il Lama, grazie all'amicizia del Ricci, aveva cercato di inserirsi nel rapporto privilegiato ed



206. Giovanni Ghisolfi, *Rovine del tempio di Antonino e Faustino con figure*, Firenze, Galleria degli Uffizi (deposito esterno)

esclusivo che Niccolò era riuscito ad

avere fino a quel momento con il principe toscano e questo atteggiamento non dovette essere certo gradito al veneziano

Sfruttando il successo della vendita, il 5 maggio Ricci informava il principe che il Lama gli aveva promesso un quadro di «paradiso» di Johann Liss «*ma non già quelli che vennero l'altra volta a Firenze, ladri, ladrissimi, onde se sarà vero non sarà poco*» e un *Ritratto* di Simon Vouet «*fatto di sua mano*» aggiungendo poi una nota colorita sul Lama stesso, descritto come un individuo

«*miserabile*», ma onesto:

«*se poi una volta Vostra Altezza Reale si sentisse di far donare ogni picciola cosa al povero Lama, sarà carità perché è miserabile a causa che non minchiona alcuno, e si assicuri Vostra Altezza Reale che muore dal desiderio d'ubbidire i clementissimi comandi di Vostra Altezza Reale*»²³.

Impietosito da tale richiesta pochi giorni dopo Ferdinando ordinava a Varisco Castelli che fosse concesso al Lama una «mancia» tanto più che gli aveva promesso il quadro del Liss²⁴. Mentre il Ricci era impegnato a verificare la qualità delle opere (del dipinto del Liss egli riferirà «*che non è di quella perfezione che io mi pensavo*»), il solito Lama aveva scovato ancora due altre prospettive del Ghisolfi «*piene di figure, alte palmi sette e larghe palmi cinque, belle nove e intate*», la cui richiesta era di ventiquattro doppie l'una, mentre per quanto riguarda il «quadreto o sbozetto» del Liss il proprietario ne chiedeva sei doppie e sedici per il ritratto «assai bello» di Vouet²⁵. Lapidale fu la risposta di Ferdinando che bocciò tutte le proposte di acquisto poiché:

*«vedendo che di tutti i quadri propositimi, non vi sarebbero se non le due prospettive del Ghisolfi alle quali io dovessi applicare, quando però fossero a prezzi più moderati, mi conviene abbandonare di tutti il pensiero et attendere altre e migliori congiunture»*²⁶.

Si conclude così, stando alla corrispondenza finora nota, il breve rapporto di tipo commerciale tra il pittore bellunese e il principe mediceo, relazione in cui era stato anche coinvolto il nipote Marco. Ben diciotto anni prima, nel 1690, Marco Ricci aveva infatti venduto al Granduca un disegno riferito al Volterrano²⁷. Anche se non è attestato che Sebastiano fino al momento dell'insorgenza della malattia di Ferdinando, manifestasi nell'ottobre 1710, avesse continuato a proporre dipinti in vendita alla corte fiorentina, certamente continuò nella sua attività di esperto stimatore e perito come dimostra l'episodio già riferito della valutazione della collezione dei quadri appartenuti a Ferdinando Carlo Gonzaga condotta insieme a Niccolò Cassana. Più tardi intorno agli anni venti sarà impiegato a Venezia come agente del Duca di Parma e Piacenza, Francesco Farnese dal quale aveva ricevuto sin dal 1701 una «patente di familiarità» già concessagli dal padre di Francesco, Ranuccio II. Nel 1720 era riuscito a far acquisire un dipinto del Rubens non individuato²⁸; nell'ottobre del 1723 aveva fatto visita a un certo abate Bellotto per sapere se avesse un quadro di Tiziano richiesto con insistenza dal Duca Farnese o di altri buoni autori (compreso Giulio Carpioni) nell'eventualità di acquistarli. Anche se avanzava perplessità sulla qualità dei dipinti posti in vendita soprattutto quando si trattavano di opere di Vecellio perché «*non vi è cosa più facile di essere ingannato che ne' vecchi quadri*» ribadiva il suo impegno alla ricerca di un dipinto originale di Tiziano ricordando che «*dopo che ne aveva veduti molti e molti ma tutti sono di opinioni, ma nisuno di vero e reale*»²⁹. Intorno al 1730, insieme ai pittori Pietro Longhi e Giovanni Battista Piazzetta, sottoscriverà una perizia attestante l'autografia di un disegno (oggi conservato al Gabinetto Disegni e Stampe del Museo di Capodimonte a Napoli) riferito alla mano del Veronese derivato dagli affreschi della villa Maser, attribuzione poi rilevatasi erronea³⁰. Alla sua morte avvenuta nel 1734 egli lasciava numerosi dipinti che se in parte sono da assegnare alla sua mano, sono frutto probabile del commercio e della sua attività come mercante d'arte³¹.

¹ Haskell 1980, p. 235.

² Cfr. Scarpa 2006, p. 20.

³ Lettera del 3 settembre 1707 da Pratolino, cfr. anche Daniels 1976, p. 8.

⁴ La tela (olio su tela, cm. 99x69) fu inviata nel dicembre 1704 e Ferdinando ringraziò il pittore con la lettera del 20 dicembre dello stesso anno (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5890, c. 535, c. 574r), cfr. *Uffizi* 1979, p. 971, A749; Scarpa 2006, p. 183, n. 108 con bibliografia precedente.

⁵ Olio su tela, cm. 108,5x131,5, cfr. Chiarini 1969, p. 75, n. 126, fig. 99. Sull'attività pittorica del Ricci a Firenze in Palazzo Maruscelli Fenzi a Palazzo Pitti e nella villa di Poggio a Caiano cfr. Haskell 1963, pp. 235-237; Chiarini 1969, pp. 76-77, nn. 127-133; *Id.* 1973; D'Arcais 1973; Daniels 1973; *Ultimi Medici* 1974, pp. 304-311, nn. 179-182; *Id.* 1975; *Id.* 1976, n. 189, 193, 197, 210-240, 254-260; Rizzi 1989, pp. 32-33; pp. 94-95, n. 22, pp. 100-105, n. 24-26; Epe 1990, pp. 105-108; F. Magani in Nepi Scirè-Romanelli 1995, pp. 80-83, nn. 1-2; Bigazzi-Ciuffoletti 2002, p. 153; Scarpa 2006, pp. 31-34; pp. 183-192, nn. 107-143; Spinelli 2007, pp. 192-193, pp. 226-237; R. Spinelli in *Fato e la ragione* 2009, pp. 130-131, n. 32; V. Conticelli, in *Ibid.* 2009, pp. 154-159, nn.43-44a e b; pp. 178-181, nn. 54-55.

⁶ Borella-Giusti Maccari 1995, p. 28. Nell'inventario del 1713 [c. 31, n. 658] il dipinto viene così ricordato: «Un simile alto braccia 1 soldi 17, largo braccia 2 1/3, dipintovi di mano del cavaliere Alessandro Saluzzo, architettura di un loggiato sul mare, dove si vedono alcuni vascelli e galere con varie figure fatte da Sebastiano Ricci, et un istrumento da pesare con stadera a oncini, con alcune cose in una delle quali vi è una marca, et il millesimo come appresso S+R 1706, che una delle suddette figure sta in atto di scrivere sopra di un libro, con più balle e cassette di mercanzie, un povero, che riceve l'elemosina da alcuni armeni, con adornamento simile al suddetto, n. 658» (Chiarini 1975, 303, p. 77). Stando dunque al documento il Ricci dipinse le figurine sulla tela eseguita da Alessandro Salucci, intervenendo dunque liberamente su un'opera eseguita da altri. Non è dello stesso avviso Scarpa (2006, pp. 234-235, n. 261) la quale ritiene che la sigla S+R andrebbe più opportunamente sciolta con il nome e cognome del pittore veneziano. Non rintracciata è una tela del bellunese raffigurante sempre un'architettura di capriccio citata ancora nell'inventario del 1713: «Un simile alto br. 1 s. 2, largo br.1 1/2 in circa, dipintovi di mano di Sebastiano Ricci una architettura mezza rovinata, entrovi una fontana, con più figure, una di esse in atto di bere alla med.ma fonte, et una che siede sopra di un masso [s.n.]» (Chiarini 1975, 303, p. 83).

⁷ Cfr. Haskell 1963, p. 590; Scarpa Sonino 1991, p. 122; Succi-Delneri 1993, pp. 183-186, nn. 5-6; M. Chiarini, in Chiarini-Padovani 2003, II, p. 329, n. 534 con bibl. precedente. Le opere vanno messe in relazione con una lettera di Sebastiano Ricci inviata da Venezia a Ferdinando datata 1 maggio 1706 nella quale si informa dell'invio «di due paesi di mio nipote» ed un'altra piccola tela sempre raffigurante un paese di dimensioni più piccole, le cui figurine «sono fatte da me, e l'altre dal paesista» (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5903, cc. 197-197v. e la lettera di risposta di Ferdinando dell'8 maggio, *ivi*, c. 500, cfr. Epe 1990, p. 47).

⁸ Nella citata lettera del 1 maggio 1706 il pittore dichiarava: «Nel principio di giugno spero d'essere ad humilmente all'Altezza Vostra, e con questa occasione haver la gloria di poter dipingere la stanza del museo che tanta clemenza si degnò V.A.S. comendarmi. Mi sono impegnato pure di dover dipingere un'altra stanza del Sig.r Cavaliere Marucelli» e nella lettera di risposta del 8 maggio così Ferdinando: «Quanto alla stanza del musico ch'io destinai di far dipingere dal suo virtuosissimo pennello stia certa che a suo tempo detta stanza è destinata a esser dipinta da lei, la quale per ora, quando non abbia altro motivo da condursi qua, per quel che riguarda detta stanza

può astenersene sino a che la facci, mentre quando sarà tempo che' ella ne sia avvisata».

⁹ Bottari (per il reperimento di opere del Lyss); Fogolari 1937, p. 154; Haskell 1980, pp. 235-237 e appendici; Daniels 1976, p. 8; Epe 1990, pp. 105-108; Del Torre 2002.

¹⁰ Cfr. Epe 1990, p. 172, nn. 196-197; Del Torre 2002, pp. 14-15, nn. 1-2; Scarpa 2006, p. 30.

¹¹ L'identificazione è dovuta a Epe 1990, p. 221, nota 12, cfr. anche Del Torre 2002, p. 6, nota 15. Sul dipinto, cfr. il capitolo su Cassana.

¹² Lettera da Venezia in data 7 gennaio 1708 (Del Torre 2002, pp. 15-16, n. 3). Da una successiva missiva di Ferdinando al Ricci del 13 gennaio il Gran Principe rispondeva che pur avendo valutato e considerato l'affare «non ho occasione di prevalermene, non essendo quelle al proposito per me» (Del Torre 2002, p. 16, n. 4).

¹³ Cirillo 2001, p. 34, fig.11.

¹⁴ ASPr, *Carteggio Farnesiano-borbonico, interno*, 584, b. 590. Si tratta di alcune lettere inviate dal Bettani al consigliere di Stato di Francesco Farnese, il marchese Della Rosa, il 12 aprile 1706 (da Piacenza) e 24 febbraio 1707 per la «causa di pretenzione» con il sign. Sartan purtroppo giunteci in forma frammentaria. I documenti, come quelli che seguono, sono stati segnalati da Giuseppe Cirillo.

¹⁵ ASPr, *Casa e corte farnesiana*, serie VIII, busta 53, fasc.6. Bettani vendette al Giovannini le due copiette attribuite al Correggio e una *Maddalena* di Flaminio Torri ricevendo cento cinquanta doppie e sei dipinti: due paesi del Brescianino e una battaglia, una bambocciata, un piccolo quadretto raffigurante Psiche e un quadro con strumenti musicali.

¹⁶ «Furegon da forno=Spazzaforno, spazzatoio. Arnese per ispazzare il forno», cfr. Patriarchi 1775, p. 154.

¹⁷ Epe 1990, p. 181, n. 252; Del Torre 2002, pp. 16-17, n. 5. Sull'attività del Ghisolfi, cfr. Busiri Vici 1992; Spiriti 2001.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 17-18, n. 6.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 18-19 nn. 7-8. Lettere del 21 aprile e 28 aprile 1708.

²⁰ *Ibid.*, p.19, n. 9. Lettera del 5 maggio 1708.

²¹ Il dipinto è ricordato nell' inventario del 1713: «Un quadro in tela alto braccia 1 soldi 8, largo braccia 2, dipintovi di mano di Giovanni Ghisolfi un sacrificio ad un idolo, che è sopra di una base, con più figure in piedi, et a sedere si vedono fabbriche rovinate et animali et in lontananza veduta di mare, con adornamento simile al suddetto, n. 730» (Chiarini 1975, 301, p. 88), cfr. Busiri Vici 1992, p. 90, n. 47.

²² Presente nell'inventario di Poggio a Caiano, cfr. Strocchi 1976, p. 99, tav. 47; Busiri Vici 1992, p. 85, n. 40.

²³ Del Torre 2002, pp. 19-20, n.9.

²⁴ *Ibid.*, p. 20, n. 10. Lettera del 12 maggio 1708.

²⁵ *Ibid.*, p. 21, n. 11. Lettera del 5 agosto 1708.

²⁶ *Ibid.*, p. 22, n. 12. Lettera del 11 agosto 1708.

²⁷ ASFi, *Depositaria generale. Parte antica*, 435, c. 138v. in data 27 agosto 1690: «lire venti una pagati a Marco Ricci tanti sono per la valsuta d'un disegno di mano del Volterrano venduto a S.A. sc. 3».

²⁸ Cfr. Daniels 1984, pp. 112-113.

²⁹ Lettera di Sebastiano Ricci da Venezia datata 30 ottobre 1723 a un destinatario anonimo, ma quasi sicuramente l'Angeloni segretario del Duca di Parma conservata a Modena, Biblioteca Estense, *Autografoteca Campori*, Ricci e pubblicata da Del Torre 2002, pp. 25-26, n. 15.

³⁰ Pilo 1959-1960.

³¹ Zampetti 1959-1960.

III. 2. Carlo Sacconi

Un pittore che operò nella bottega di Cassana, anch'egli impegnato nel commercio di quadri tra Venezia e Firenze condotto in prima fila da Cassana, fu il fiorentino Carlo Sacconi. Nell'inventario del 1713 tra i dipinti appartenuti a Ferdinando compaiono diverse opere ascritte al suo nome e tre di essi si conservano ancor oggi nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti: il *Ritratto del padre servita Francesco Maria Giunta* (inv. 1890, n. 1582; **Fig.207**)¹, *Ritratto di un orientale, Gervis* (inv. 1890, n. 2370; **Fig. 208**)², a cui va aggiunta la *Decollazione*



207. Carlo Sacconi, *Ritratto di padre Francesco Maria Giunta*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina



208. Carlo Sacconi, *Ritratto di un orientale*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina

di San Giovanni Battista (inv. 1890, n. 7570)³. Nell' inventario, Jervis è definito un «santone turco» e in effetti il personaggio, ritratto durante una sua visita a Venezia, è vestito con fusciasca e turbante, effigiato sullo sfondo di una città immaginaria dalle vaghe sembianze turchesche e tiene tra le mani un rosario islamico detto «tasbish». Viceversa il padre Giunta, che fu molto stimato da Ferdinando per le sue grandi doti oratorie, è ritratto con calamaio, penna ed alcuni libri, seduto ad un tavolo coperto da un tappeto turco di tipo «Lotto» (Ushak, XVI-XVII secolo), alquanto comune a Venezia, tant' è che fu riprodotto da molti artisti veneziani del XVI secolo, compreso Jacopo Bassano nella *Madonna con il bambino e santi* di Jacopo Bassano all' Alte Pinakotek di Monaco di Baviera, opera ben nota a Matteo Del Teglia (**Fig.70b**). Questo particolare che aumenta la preziosità della composizione, denota l'alto rango sociale del personaggio effigiato⁴.

Di altre opere, pur essendo menzionate nella raccolta fiorentina, risultano disperse: il *Ritratto di giovane con berrettone in testa*⁵ e il *Ritratto del conte della Perosa*⁶.

Sappiamo dal carteggio tra il Medici e Cassana che il Gran Principe aveva intenzione di far dipingere al giovane una *Santa Giustina* «della misura del Caino»⁷ e che il pittore eseguì un *San Girolamo*⁸, un *San Sebastiano*⁹ non individuati e infine un *Baccanale*¹⁰. A proposito di quest'ultimo così è citato nell'inventario di Ferdinando:

«Un simile [quadro] alto braccia 2 soldi 18, largo braccia 3 1/5 dipintovi di mano del Sacconi, copiato dal quadro di Tiziano, un baccanale con Apollo sopra il carro tirato da tigre, varie femmine, che suonano strumenti baccanti et in lontananza Sileno sopra d'un asino et altre figure di satiri in diverse attitudini et un satirino con corde in mano, che strascica una testa di vitella, con veduta di paese»¹¹.

La descrizione della copia del *Baccanale* di Tiziano, le cui misure corrispondono a circa 168,5x 185,6 cm., ricalca fedelmente la composizione di *Bacco e Arianna* della National Gallery di Londra che il Vecellio dipinse tra il 1520 e il 1522 per lo studiolo di Alfonso d'Este I del palazzo Ducale di Ferrara. Nella galleria Palatina si conserva una variante del soggetto di autore ignoto (inv. 1890, n. 6374; 1912, n. 157) e di misure ridotte (cm.



209. Alessandro Varotari, *Bacco e Arianna* (da Tiziano), Bergamo, Accademia Carrara

79,5x90,3) riconosciuto nell'esemplare ricordato nelle collezioni medicee a partire dal 1638 e che non può dunque essere identificato con la tela del Sacconi anche in virtù della diversa corrispondenza del soggetto e delle misure¹². Il dipinto, di cui si sono perse le tracce dopo la morte di Cosimo III doveva costituire una copia fedele del capolavoro del maestro cadorino, eseguita a Venezia e forse tratta a sua volta dalla copia realizzata dal Padovanino, di cui un esemplare - come si è detto - si trovava alla metà del Seicento nella casa veneziana di Dario Varotari ed oggi

all'Accademia Carrara di Bergamo (**Fig.209**)¹³. Un dipinto che del resto ben si inseriva all'interno dell'apprendistato pittorico condotto dal Sacconi nella città lagunare, dove tra il 1698 e il 1704 ricevette incarichi e commissioni degne di nota e per le quali Ferdinando e Niccolò seguirono costantemente i suoi progressi quasi in forma paterna soprattutto dopo

le prime prove inviate a Firenze, dapprima acerbe poi sempre più convincenti e mature. Alcuni esempi: «[h]o gusto, che il Sacconi studi» scriveva Ferdinando il 3 gennaio 1698; «il quadro del Sacconi che acquista moltissimo da un'opera all'altra» (3 maggio); «non dubito che il Sacconi non migliori et il giorno del Corpus Domini i suoi quadri e disegno ebbero grand'applauso» (7 giugno); «Signor Niccola li accuso la sua et assieme l'arrivo del quadro del Sacconi nel quale si vede un gran profitto nel colorito, ma mi pare che l'elezione sij un poco sforzata e vi sia qualche cosa nella correzione del disegno conosco bene che essendovi tutte queste cose già sarebbe valentuomo, e ringraziandola dell' assistenza che li presta li prego ogni felicità» (9 agosto); «nel quadro del Sacconi riconosco miglioramento notevole e [h]o detto a suo padre che li scriva sollecitandolo a lavorare» (20 novembre); «Signor Niccola è arrivato il quadro del Sacconi nel quale ci si vede un gran miglioramento e lo riconosco all'assistenza che lei li fa, onde ne averò eterna gratitudine» (2 maggio 1699); «Il quadro del Sacconi è di ottimo gusto e nel campo ci si riconosce la sua assistenza (21 novembre 1699)»¹⁴.

Carlo Antonio Sacconi era figlio d'arte, primo genito del pittore fiorentino Francesco, allievo di Jacopo Chiavistelli, che si era costruito una certa fama in Firenze come decoratore facendo parte di quelle numerose maestranze impegnate nelle più importanti imprese pittoriche condotte alla fine del Seicento dai Medici nelle loro residenze: dalle ornamentazioni monocrome dell'alcova del Gran Principe a Palazzo Pitti, alle decorazioni della villa di Pratolino; nel 1691 aveva eseguito le cornici architettoniche intorno ai due affreschi del Nasini in Palazzo Riccardi, un'attività dunque che gli permise di lavorare a fianco dei più rinomati artisti del momento e di diventare dal 1674 uno dei membri più apprezzati dell'Accademia del Disegno, ma la cui carriera si interruppe con la morte avvenuta ai primi di dicembre del 1699¹⁵.

La notizia della scomparsa fu comunicata Ferdinando a Cassana al quale si raccomandava di usare, nei confronti di Carlo, le necessarie precauzioni e avvertenze nel riferire il doloroso fatto al figlio (Appendice doc. II, 56).

Al momento della scomparsa del padre, il giovane Sacconi era dunque già operoso nella bottega di Cassana anche se non sappiamo da quanto tempo, in ogni caso non da molto. Una notizia importante in questo senso ci viene riferita nella breve biografia del pittore stesa dal Gabburri:

*«Carlo Sacconi, pittor fiorentino, uno dei dodici maestri dell'Accademia fiorentina del Disegno. In sua gioventù la G.M. del Serenissimo Ferdinando Gran Principe di Toscana, lo mandò a Venezia, per francarsi nel colorito in quella grande scuola, giacchè egli era bravissimo nel disegno. Fece poi diverse opere per il suo Principe, dopo tornato in patria, e fralle altre la tavola in ovato all'altar maggiore della chiesa di San Francesco. Vive presentemente in Firenze in età molto avanzata ed opera tuttavia nel 1739»*¹⁶.

Così come era accaduto per Giuseppe Nicola Nasini anni prima, anche il Sacconi era stato inviato a Venezia «per francarsi nel colorito in quella grande scuola», avendo già dato prova di

possedere indubbie qualità nell'esercizio del disegno, ma diversamente dal suo predecessore, il giovane fu dirottato questa volta nella bottega di un illustre pittore. Cassana aveva il compito di seguire la sua educazione al fine di un continuo miglioramento e perfezionamento. Al di là di quelli che saranno gli esiti della produzione sacconiana, che, come altri pittori toscani, una volta rientrato a Firenze, sarà tra gli artisti preferiti di Cosimo III per la realizzazione di tele dallo spiccato gusto devozionale come il *Ritratto di Cosimo III nelle vesti di san Giuseppe* o la *Morte della Vergine* i cui astanti sono i ritratti della famiglia medicea, opere entrambe conservate al Conservatorio La Quiete¹⁷, quello che interessa qui sottolineare è il suo coinvolgimento nel commercio di quadri destinati alla corte medicea. In una lettera inviata da Pisa l'8 gennaio 1700, Ferdinando chiedeva a Cassana di far eseguire al Sacconi un disegno di un'opera di Bonifacio de' Pitati allora in procinto di essere acquistata (Appendice doc. II, 60) e la richiesta fu rinnovata il 15 dello stesso mese (Appendice doc. II, 61). Il coinvolgimento del fiorentino nel processo di acquisizione delle opere veneziane per la galleria medicea non si limitò all'esecuzione di questo schizzo o macchia. Egli partecipò a pieno titolo al progetto di Ferdinando di far copiare e incidere tra il 1695 e il 1698 i dipinti più importanti della sua collezione, compresi anche quelli di scuola veneta comprati grazie a Cassana anche perché il Gran Principe si rese conto - come ha illustrato Fabia Borroni Salvadori - del valore della documentazione delle testimonianze visive in anni in cui Firenze era tornata a essere un centro d'incontro d'artisti famosi venuti da Venezia, da Roma, da Napoli, e in anni in cui pochi erano ancora gli amatori che facevano il giro per visitare le collezioni europee¹⁸. L'idea di illustrare attraverso stampe i dipinti in possesso di Ferdinando si inseriva in un più vasto programma europeo di valorizzazione delle opere d'arte in cui altri illustri collezionisti avevano dato origine ai primi cataloghi illustrati delle proprie raccolte private. I primi segnali lo avevano fornito i fratelli Jacob e Johann van Verle ad Anversa chiamando intorno al 1650 Wenzel Hollar a incidere nove dipinti italiani della loro raccolta, di cui otto di scuola veneta comprati a Venezia, seguiti poi dai fratelli Reynst di Amsterdam, anch'essi appassionati di pittura veneziana e dall'Arciduca Leopoldo Guglielmo che, nel 1658 sotto la guida di David Teniers aveva fatto incidere nel suo famoso *Theatrum Pictorium* uscito per la prima volta ad Anversa nel 1658 le riproduzioni di duecentoquarantaquattro dipinti della sua collezione, per non contare i disegni tratti dai dipinti appartenuti al conte Humprect Czernin a Praga noti sotto il nome di *Imaginae Galerie* o le stampe *d'après* illustranti i quadri, specie italiani, riuniti nel *Tableaux du Cabinet du Roy* di Luigi XIV di cui il ministro e presidente dell'Accademia di Francia Jean Baptiste Colbert aveva affidato ad André Félibien nel 1677¹⁹.

Il lungo e travagliato progetto di illustrare le ricchezze delle raccolte fiorentine fu interrotto alla morte di Ferdinando, poi ripreso da Cosimo III, ma senza esiti, troverà un compimento esaustivo solo nell'epoca lorenese con la pubblicazione del noto testo



210. Theodor Verkruijs su disegno di Carlo Sacconi, *Resurrezione di Cristo* (da bottega di Paolo Caliari), incisione

intitolato *Raccolta di quadri dipinti dai più famosi pennelli e posseduti da S.A.R. Pietro Leopoldo* edito a Firenze nel 1778, composto da 149 tavole²⁰. Ben prima di questa data, a partire dal 1695 numerosi furono i disegni di traduzione commissionati da Ferdinando, eseguiti prevalentemente dal fiorentino Francesco Petrucci affiancato dal Sacconi, fogli che saranno incisi da Giovanni Antonio Lorenzini, Cosimo Mogalli,

Gian Domenico Picchianti e nel caso del Sacconi dal fiammingo Theodor Verkruijs e realizzati sotto la guida dello scultore Giovanni Battista Foggini e di Anton Domenico Gabbiani. La raccolta aveva tuttavia trovato un primo ordinamento dopo la morte del Gran Principe grazie al Lorenzini

con un frontespizio dedicato a Cosimo III. Il volume in folio grande (un esemplare si conserva alla Biblioteca Vaticana, ms Ott. Lat. 3192) che comprende l'elenco di «*tutti i Quadri dipinti a Olio e Intagliati in Rame degli Apparamenti della Gl. Mem.a del A.R. del Ser.mo Gran Principe Ferdinando di Toscana*» consistente in 149 soggetti, di cui alcuni composti da due rami, altri in formato ridotto a coppia stampati su di un'unica tavola.



211. Theodor Verkruijs su disegno di Carlo Sacconi, *San Francesco riceve le stimmate* (da Giovanni Battista Zelotti), incisione

Come risulta dalla *Raccolta* del 1778, Sacconi «delineò» otto dipinti: i *Giocatori di carte* di Bartolomeo Manfredi (tav. 84; Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 6609), *l'Amore dormiente* di Caravaggio

appartenuto al cardinal Leopoldo (tav. 94; Galleria Palatina, inv. 1912, n.183), la *Santa Maria Maddalena penitente* attribuita a Caravaggio (tav. 88), ma in realtà opera di Giovanni Lanfranco oggi al Bayerische Staatsgemaldegammlungen, Alte Pinakothek di Monaco di Baviera (inv. 2261/861) donata nel 1714 da Cosimo III al genero Johann Wilhelm²¹, la *Carità* di Guido Reni (tav. 107, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 197), *Gesù portacroce* di Ludovico Carracci



212. Theodor Verkruijs su disegno di Carlo Sacconi, *Sposalizio di Santa Caterina* (da bottega di Tiziano), incisione

(tav. 113, non rintracciata)²², ma anche le tele di artisti veneziani: la *Resurrezione di Cristo* della bottega di Paolo Veronese, ma incisa come opera di Jacopo Tintoretto (tav. 53; Galleria Palatina, inv. 1890, n. 1912, n. 264, **Fig. 210**)²³, *San Francesco riceve le stimmate* di Giovanni Battista Zelotti (tav. 89, opera non rintracciata, **Fig. 211**)²⁴ e infine lo *Sposalizio di Santa Caterina* della bottega di Tiziano (tav. 87; Galleria Palatina, inv. 1912, n. 17, **Fig.212**)²⁵. Anche se naturalmente le immagini riprodotte fornivano soltanto l'idea della composizione, mancando della forza espressiva dal colore e non traducendo fedelmente i tratti stilistici degli autori, costituivano comunque un ottimo veicolo di propaganda delle opere collezionate, tant'è che, essendo sciolte, si prestavano a essere facilmente donate. Anche i dipinti fatti acquistare da Cassana godettero della riproduzione a stampa, dando



213. Giovanni Domenico Picchianti su disegno di Francesco Petrucci, *Parabola del seminatore di zizzania* (da Leandro Bassano), incisione

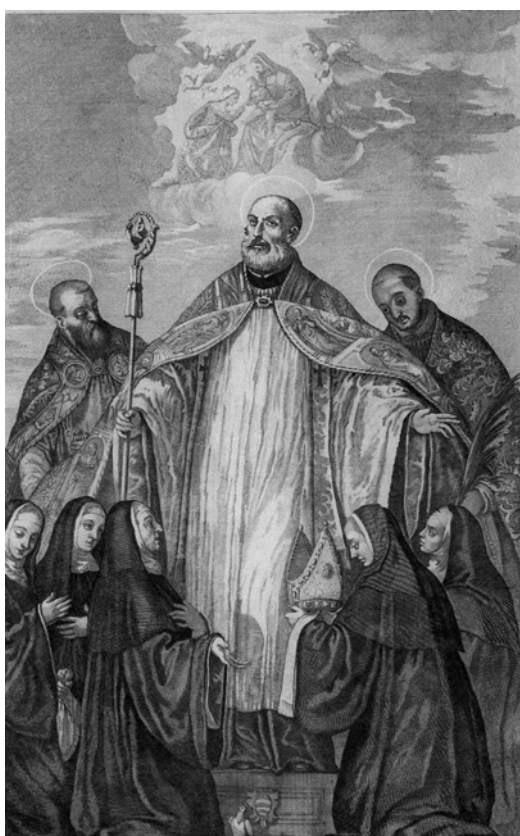


214. Cosimo Mogalli su disegno di Francesco Petrucci, *Sacra conversazione* (da Bonifacio de' Pitati), incisione



215. Cosimo Mogalli su disegno di Francesco Petrucci, *Riposo dalla fuga in Egitto* (da Bonifacio Veronese), incisione

così risalto pubblico alle opere acquisite grazie al suo impegno: la *Parabola del seminatore di zizzania* di Bassano (tav. 65; **Fig. 213**)²⁶, la *Sacra Conversazione* e il *Riposo dalla fuga in Egitto* di Bonifacio de' Pitati (tavv. 71, 72; **Fig. 214-215**), il *San Benedetto con i santi* (**Fig. 216**) e *San Pietro d'Amiens* del Veronese (tavv., 21, 139), la *Santa Maria Maddalena* del Cagnacci (tav. 36; **Fig. 217**), le *Ninfe e Satiri* della scuola del Rubens (tav. 142), la *Discesa di Cristo al Limbo* dell'Orbetto (tav. 32; **Fig. 218**), la *Madonna della pera* di Tiziano (tav.



216. Cosimo Mogalli su disegno di Francesco Petrucci, *San Benedetto e santi* (da Veronese e bottega), incisione



217. Cosimo Mogalli su disegno di Francesco Petrucci, *Santa Maria Maddalena* (da Cagnacci), incisione

100).

In questa ampia campionatura di riproduzioni, di cui anche Sacconi fornì il suo modesto contributo, non poteva mancare Cassana, responsabile della maggior parte di questi acquisti, di cui una sua opera, il *Ritratto di soldato* (Galleria Palatina, inv. 1912, n. 218) fu anch'essa incisa dal Verkruijs su disegno del Petrucci (tav. 133; **Fig. 219**)²⁷.



218. Cosimo Mogalli su disegno di Francesco Petrucci, *Discesa di Cristo al Limbo* (da Alessandro Turchi), incisione



219. Theodor Verkruijs su disegno di Francesco Petrucci, *Ritratto di soldato* (da Niccolò Cassana), incisione

¹ Olio su tela, cm. 145x116, registrato nell'inventario di Ferdinando del 1713 c. 26v. e identificato da Chiarini (1975, 301, p. 85 p. 97, nota 154, fig. 66): «Un simile alto br. 2 ½ , largo br. 2, dipintovi di mano di Carl'Ant. Sacconi il Padre Giunta Servita a sedere sopra di una sedia, che guarda all'insù, con penna da scrivere nella mano destra, e più libri sopra di un tavolino coperto di tappeto, con adornam.to simile al suddetto»; cfr. anche *Uffizi* 1979, p. 467, P1401; S. Casciu, in Chiarini-Padovani, 2003, II, p. 361, n. 580.

² Olio su tela, cm. 115x 93, registrato nell'inventario del 1713, c. 17v. e identificato da Chiarini (1975, 301, p. 73, p. nota 86, fig. 44): «Un simile alto e largo come il sudd.o dipintovi di mano di Carl'Antonio Sacconi un santone turco, detto Gervis, con sopravveste bianca, che con la mano destra tiene una corona, con turbante testa, con adornamento sim.e al sudd.o.»; cfr. anche *Uffizi* 1979, p. 467, P1400; S. Casciu, in Chiarini-Padovani, 2003, II, pp. 360-361, n. 579.

³ Olio su tela, cm. 235x160, registrato nell'inventario di Ferdinando del 1713, c. 33v. e identificato da Chiarini (1975, 303, p. 81, fig. 66b): «Un quadro in tela alto br. 3 s. 19, largo br. 2 ¾ dipintovi di mano del Sacconi S. Gio. Batt.a nudo in ginocchioni, con le mani legate di dietro, et un manigoldo in piedi con petto nudo in atto di tirar fuori la spada, figure maggiori a naturale; assai ordinario». L'opera è tuttavia riferita dallo studioso a Francesco Sacconi, padre di Carlo Antonio e di Marco, scomparso nel dicembre 1699 (*id.* p. 104, nota 222).

⁴ In una lettera indirizzata da Venezia a Ferdinando de' Medici il 18 ottobre 1704, Francesco Maria Giunta ringraziava il Principe per avergli concesso di predicare nella quaresima del 1708 dal pulpito del pergamo della chiesa fiorentina di Santa Felicita (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5890 c. 403). Nella lettera di risposta, il gran Principe (24 ottobre, c. 450) rinnovava la stima al padre servita, «la qual seppe meritarsi ogni lode con le sue celebri apostoliche fatiche» e definito «soggetto di tanto valore».

⁵ Inv. 1713: «Un simile alto br.1 ¼ , largo br.1, dipintovi di mano del Sacconi un giovanetto

con berrettone in testa, vestito di giamberlucco rosso foderato di pelle» (Chiarini 1975, 303, p. 83).

⁶ Inv. 1713, c. 26v: «Un simile alto br.2 ½, largo br.2, dipintovi di mano del sud.o Sacconi il conte della Perosa da giovane, con parrucca bionda in testa, vestito del corpetto turchino, con manto giallo, addita con la mano destra, e con la sinistra sostiene d.o manto, con adornamento sim.le al sudd.o» (Chiarini 1975, 301, p. 85).

⁷ Lettera del 9 gennaio 1699: «La ringrazio dell'occasione che da di travagliare al Sacconi, al quale potrebbe far fare una Santa Giustina della misura del Caino» (Appendice doc. II, 26).

⁸ Lettera del 15 marzo 1698: «Il San Girolamo del Sacconi mi par che metta in sicuro, che diventerà valentuomo» (Appendice doc. II, 2).

⁹ Nella lettera del 26 aprile 1698 Ferdinando scriveva: «attendo il quadro del Sacconi, al quale potreste far fare un San Bastiano, giacchè deve fare figure intiere» (Appendice doc. II, 6); 17 maggio 1698: «Sento quello ha operato del quadro del San Bastiano del Sacconi (Appendice doc. II, 9). Il quadro giunse a Firenze il 9 agosto: «Le accuso la sua et assieme l'arrivo del quadro del Sacconi, nel quale si vede un gran profitto nel colorito; ma mi pare, che l'elezione sia un poco sforzata, e vi sia qualche cosa nella correzione del disegno. Conosco bene, che essendovi tutte queste cose già sarebbe valentuomo (Appendice doc. II, 18).

¹⁰ Lettera del 18 settembre 1700: «A Firenze vedrò il bacchanale del Sacconi» (Appendice doc. II, 72). Un *Bacchanale* di Carlo Sacconi di proprietà di Antonio Montauti fu esposto nel 1706 alla rassegna dei quadri nel chiostro della Santissima Annunziata (Borroni Salvadori 1974, p. 9).

¹¹ Inv. 1713, c. 33v., Chiarini 1975, 303, p. 81.

¹² Cfr. M. Zecchini, in Tiziano 1978, pp. 81-84, n. 15. Della tela ne fu tratta un'incisione eseguita da Cosimo Mogalli su disegno di Francesco Petrucci poi inserita nella *Raccolta dei quadri...1778*, ma a differenza dell'esemplare presenta una maggiore dilatazione in senso verticale della composizione.

¹³ Ebbe due fratelli entrambi pittori, il primo di nome Marco: Gabburri, ms. [1739c], IV, c. 56r. «Figlio di Francesco jr e fratello di Carlo, pittore, vive in Genova nel 1739». Si immatricolò all'Accademia del Disegno nel 1711 e iscritto negli anni successivi; eletto console sta a Genova nel 1744, eletto conservatore nel 1758, la sua ultima data nota (Zangheri 2000, p. 286). Il secondo, Carlo Ventura, paga le tasse 1705-1715, console nel 1715, «morì a primi del 1762» (*id.*, p. 285). Carlo si immatricolò nel 1705, console nel 1715 e nel 1752, ultima data (*id.*, p. 285).

¹⁴ Cfr. Haskell 1980, p. 233.

¹⁵ Sulla sua attività, cfr. Strocchi 1978; Baldini Giusti-Chiarini 1986; F. Farneti, in Bertocci-Farneti 2002, pp. 83-88; Bastogi 2007, p. 104; Spinelli 2007, pp. 196-197. Eletto accademico nel 1674, professore nel 1684, console nel 1694, pagò le tasse di iscrizione fino al 1698 (Zangheri 2000, p. 285). Per i pagamenti al Sacconi per l'ornamentazione dell'alcova di Palazzo Pitti per gli anni 1684-86, cfr. ASFi, *Depositeria Generale. Parte antica*, 433, c. 27r, c. 90, c. 97, c. 129, c. 130.

¹⁶ Gabburri, ms. [1739c.], II, 47r.

¹⁷ Cfr. Langedijk 1981, I, pp. 599-601, nn. 27-28; ; Casciu 1990; Fantoni 1994, pp. 222-223, figg. 22-24; Casciu 2003; F. Berti in Casciu 2006, p. 393, n. 218: Il Sacconi eseguirà l'ovale con l' *Immacolata concezione e santi* nella chiesa già in San Francesco de' Macci oggi in santa Maria, cfr. Spinelli 2003, p. 185, fig. 210.

¹⁸ Borroni Salvadori 1982, pp. 8-9. E' significativo sottolineare che la celebre galleria fiorentina oltre a essere meta quasi obbligata di turisti e viaggiatori stranieri di rango fosse ambita ad essere visitata da molti. Il 18 dicembre 1699 da Düsseldorf il cognato di Ferdinando, Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg, principe Elettore Palatino chiedeva al Medici il permesso di far visitare le gallerie fiorentine al pittore Domenico Zanetti in quel momento al suo servizio (ASFi, *Mediceo del Principato*, 5885, c. 35: «*Ser.mo Sig.re Cugino e Cognato mio Oss.mo, Eseguirebbe male Domenico Zanetti Pittore e mio Serv.re attuale il mio e suo desiderio, il qual è ch'egli osservi e studi le cose più singolari d'Italia e in genere di pittura, se trascurasse quelle di gabinetti di V.A. Quindi è che mi sono mosso a supplicare la gentilezza dell'A.V. a permetterle quest'onore, dal quale non dubito che non sia per ritrarre profitto conoscendolo d'una abilità sufficiente; ed accertando l'A.V. ch'io ne professerò a lei nello stesso tempo la più vera obligat.ne, le confermo desiderio che ho di farmi conoscere*» (Epe 1990, p. 153, n. 81; Tipton 2006b, p. 230, n.81). Sul pittore cfr. anche ASFi, *Mediceo del Principato*, 5886, c. 45 in data 10 maggio 1701 in Epe 1990, p. 157, n. 110.

¹⁹ Per uno sguardo sulla storia delle stampe e disegni di riproduzione derivati dai dipinti di collezioni private si rimanda agli studi di Evelina Borea 1998; 2002; 2009; 2010.

²⁰ Per l'esegesi e lo sviluppo di questa faticosa e complessa impresa editoriale cfr. Borroni Salvadori 1984; Epe 1990, pp. 69-70; Baroni-Vannucci 2003; A. Baroni in Casciu 2006, pp. 343-344, n. 189; Borea 2009, I, pp. 439-440; Baroni 2011, pp. 58-63.

²¹ Ritenuta dispersa da Borea (1975, p. 169), la tela è stata rintracciata da Schleier 1980; *Ibid.* 2001, pp. 214-215; S. Casciu in Casciu 2006, pp. 180-181, n. 37.

²² Borea 1975, p. 48, n. 35.

²³ Già presente nelle raccolte medicee dal 1624, cfr. *Tiziano* 1978, pp. 73-75, n. 12; Chiarini-Padovani 2003, II, pp. 480-481, n. 782 come opera della bottega del Veronese.

²⁴ Opera non presente nelle gallerie fiorentine. Citata nell'inventario del 1713: «Un simile in tela, alto braccia 2 soldi 1, largo braccia 2 2/3, dipintovi di mano di Batista Zelotti, S. Francesco in ginocchioni in atto di ricevere la sacre stimate, figura intera di mezzo naturale et in lontananza veduta di paese et il compagno di detto Santo in [c. 30] atto di leggere, con adornamento d'albero tutto dorato, n. 249» (Chiarini 1975, 303, p. 75).

²⁵ Già presente nelle raccolte medicee sin dal 1624, cfr. M. Manfredini, in *Tiziano* 1978, pp. 70-72, n. 11; Chiarini-Padovani 2003, II, p. 464, n. 757.

²⁶ Cfr. Pan 1992, p. 108, n. 97.

²⁷ Sul dipinto, cfr. Chiarini-Padovani 2003, II, p. 116, n. 168.

II.3. *Giovanni e Varisco Castelli*

Sebbene numerosi componenti della famiglia Castelli furono originari di Bergamo e Brescia e diversi i mercanti con tale cognome che esercitarono la mercatura a Venezia nei secoli XVII e XVIII secolo¹, Giovanni e Varisco Castelli appartenevano a una delle più importanti famiglie toscane, di cui un ramo si era stabilito a Firenze, dove nel 1565 avevano ottenuto la cittadinanza istituendo nel 1612 una commenda dell'Ordine di Santo Stefano². Nel 1704 alla morte di Matteo Del Teglia, Varisco Castelli lo sostituì alla guida di maestro di poste a Venezia, carica che tenne fino al 1723, anno della scomparsa³. Tale delicata mansione non poteva essere affidata a un forestiero, ma a un fedele suddito, cittadino del Granducato, tant'è che la sua nomina venne preferita a quella di Antonio Del Teglia, nipote di Matteo, il quale aveva affiancato lo zio negli ultimi tempi e che alla sua scomparsa aveva avanzato la sua candidatura⁴.

La famiglia Castelli, che in Firenze possedeva una lussuosa residenza descritta sinteticamente dal Cinelli⁵, risulta inserita assai precocemente nel commercio artistico tra la città lagunare e la capitale del Granducato essendo citata da Paolo Del Sera in una lettera inviata al cardinale Leopoldo il 20 novembre 1649 nella quale egli avvisava l'invio di un ritratto di Ferdinando d'Austria e della *Zingarella* di Boccaccio Boccaccino (Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n.8539):

«Per il procaccia che parte questa sera mando a Vostra Altezza Serenissima una cassetta dentrovi quel ritratto del Serenissimo Ferdinando d'Austria, e quella Zingaretta, avendo doppo molte repliche pattuito che se l'Altezza Vostra gli vuole ambi due deva sborsar costì ottanta piastre in mano de signori Castelli [...]»⁶.

Più tardi nel 1654 in una lettera inviata al cardinal Giovan Carlo, Del Sera riferiva che aveva fatto tutto il possibile *«in servizio di essi Signori Castelli, come loro amico affettuoso e come loro procuratore»* non specificando tuttavia quale fosse stato il servizio reso⁷. Anche se non è dato di sapere a quali membri della famiglia Del Sera si riferisse, certo è decenni più tardi Varisco (o Evarisco) Castelli, figlio di Giacomo, menzionato come nipote di Giovanni, figlio di Biagio⁸, insieme a Matteo Del Teglia e Alessandro Guasconi, svolse anch'egli un ruolo attivo come corrispondente e agente di Cosimo III, utilizzato quale uomo di fiducia, pronto a soddisfare qualsiasi richiesta giungesse dalla capitale toscana. E' attraverso di lui che Ferdinando pagava i terzi attraverso il banco di Raffaello Torregiani definito spesso nei documenti *«depositario di S.A.S.»* o mediante il banco di Orazio Montauti e Sinibaldo Corboli e tra le somme è assai probabile che molte fossero devolute per gli acquisti di dipinti⁹. Tra le numerose mansioni, ricoperte da Varisco rientravano anche quelle di *«addetto diplomatico»* come nel 1695 quando dovette assistere alla permanenza nella città lagunare di F. Tommaso Del Bene e il suo seguito, inviato straordinario a Londra da Cosimo per portare gli omaggi del Granduca al nuovo Re d'Inghilterra Guglielmo III¹⁰ o

l'anno seguente, sempre insieme a Del Teglia e Guasconi, quando fu impegnato ad assistere il Gran principe Ferdinando nel suo secondo soggiorno veneziano¹¹.

Nel carteggio intercorso fra Ferdinando de' Medici e Cassana, il Castelli viene citato quasi sempre come intermediario finanziario attraverso il quale erano destinate le somme per il pagamento di dipinti comprati dal Gran Principe grazie all'operosità di Sebastiano Ricci, ma soprattutto di Cassana, al quale era affidato il compito di condurre le trattative di acquisto dei dipinti fissandone spesso il prezzo (cfr. Appendice doc. II, 1).

Tutti i denari sborsati per i quadri comprati a Venezia dal Gran Principe passarono attraverso le mani del Castelli (cfr. Appendice doc. II, 7, 17, 20, 24, 29, 39, 40, 42, 47, 48, 50, 71, 77), il quale - come riferisce ancora Ferdinando in una lettera del 5 aprile 1698 - non era avvezzo a trattare i prezzi durante la compravendita, denunciando dunque una certa sua inesperienza nelle vesti di vero e proprio agente artistico:

«A Varisco non tocco niente dell'equivoco e pole essere che lui non avvezzo a contrattare quadri non sappia che si addimanda tre volte più del prezzo per il quale poi si danno» (Appendice doc. II, 4).

Attraverso queste continue mansioni il Castelli sarà coinvolto nel traffico di dipinti costituendo una pedina importante nella strategia di acquisti e nelle mire collezionistiche del Gran Principe. Il 22 aprile 1702 Ferdinando avvisava Cassana che:

«Varisco le consegnerà un quadro di uccelli che mi pare di bon gusto la prego a raccomandarlo con tutto il suo comodo» (Appendice doc. II, 75).

Così come era accaduto per Del Teglia e Guasconi, anche Castelli, non si limitò a ubbidire agli ordini impartiti dalla corte fiorentina, ma in talune circostanze propose direttamente a Ferdinando l'acquisto di dipinti, sebbene la scelta di procedere alla compera fosse sempre subordinato al giudizio espresso da Cassana:

«Signor Niccola [...] Varisco mi a proposto un quadro et io li ho scritto che glielo facci vedere e starò attendendo la lei relazione» (Appendice doc. II, 30).

Nell'ottobre 1696 egli fu coinvolto nell'esprimere un giudizio su una *Natività* attribuita a Jacopo Tintoretto che Matteo Del Teglia aveva proposto alla corte fiorentina (Appendice doc. I, 67). Informazione che fa capire che prima di essere utilizzato come agente di Ferdinando, egli operava attivamente anche per Cosimo III.

In una lettera del 15 marzo 1704 Ferdinando chiedeva a Cassana:

«La prego a farmi avere nota del prezzo di ciascheduno quadro, che tiene in pegno il zio di Varisco et intendere dal medesimo, se applicando a qualcheduno di essi lo mandasse a piacimento [...]» (Appendice doc. II, 94)

e subito dopo, il 5 aprile:

«Signor Niccola vedo da la sua che mi manderà i prezzi delli quadri che sono in mano del zio di Varisco» (Appendice doc. II, 95).

E' difficile credere che le opere a cui fa riferimento il Medici in possesso di Giovanni Castelli fossero quelle eseguite da Cassana sulla scorta dell' inventario *post-mortem* dello stesso Castelli redatto il 6 settembre 1712 nel quale compaiono ben sedici opere del pittore veneziano, che si ritiene fossero state lasciate in pegno dall'artista al mercante e collezionista in cambio di prestiti in denaro. E' stato ipotizzato che tali quadri di cui uno è stato riconosciuto nel *Ritratto di vecchia « in fazziol da fia»* oggi in collezione privata (Fig. 220)¹², sarebbero stati depositati al posto di elargizioni monetarie per riparare in parte ai gravosi debiti che il pittore avrebbe paurosamente contratto a seguito del mancato sostegno finanziario da parte di Ferdinando de' Medici che ammalatosi gravemente, dopo il 1710 interruppe qualsiasi relazione con gli agenti esterni sino alla morte avvenuta il 30 ottobre 1713¹³. Se l'8 ottobre 1708 e poi il 27 settembre 1710 Castelli prestò a Cassana rispettivamente 1270 e 470 ducati (per un totale di 1740), somme che furono in parte coperte dal pittore dando in cauzione gioie, vasi d'argento e porcellane¹⁴, questi denari di una certa consistenza dovevano probabilmente servire al pittore non tanto per ripagare i debiti affidando le sue opere al Castelli, quanto piuttosto essere impiegati nell'imminente acquisto di alcuni quadri (nell'eventualità poi di rivenderli a un prezzo maggiorato) dell'importante collezione appartenuta al decimo Duca di Mantova Ferdinando Carlo Gonzaga morto a Venezia il 6 luglio 1708 a Venezia, per la quale Cassana era stato incaricato dal Senato veneziano di redigere l'inventario della raccolta che vantava più settecentocinquanta dipinti come abbiamo già detto. Non si spiegherebbe infatti per quale motivo Giovanni Castelli e Niccolò Cassana avessero costituito una società nota soltanto attraverso una convenzione scritta elencata nell'inventario come «*Copia di scrittura di Compagnia de Quadri stabilita tra il sud. Castelli et il Cassana detto li 25 aprile 1710*» seguito dalla «*Porzione dell'attione utile che potesse esservi sopra la compagnia de Quadri corsa tra il suddetto quondam Castelli, et il quondam Cassana*»¹⁵, se non fosse per il fatto che i due avevano stretto un accordo finanziario al fine di ricavare utili nella commercializzare opere d'arte e di cui la vendita dei dipinti della collezione Gonzaga, che sarebbe avvenuta di lì a poco, poteva certamente costituire un'ottima fonte di guadagno per entrambi. Castelli, ricco mercante, che prestava denaro in cambio di dipinti lasciati in pegno dai collezionisti in difficoltà finanziarie come già



220. Niccolò Cassana, *Ritratto di vecchia «in fazziol da fia»*, collezione privata

ricordava Ferdinando de' Medici¹⁶, doveva essere stato interessato a una tale impresa nella quale Cassana svolse un ruolo importante nell'alienazione dell'illustre quadreria. I denari prestati da Castelli avrebbero consentito agevolmente al Cassana di acquistare alcune importanti opere della collezione, i cui utili una volta rivendute, potevano essere ripartiti dai due soci della società costituita *ad hoc*. Si tratta certamente di una vicenda dai contorni ancora oscuri¹⁷, ma uno degli aspetti significativi da sottolineare è che in tale negozio (che assorbì completamente l'ultimo periodo di attività mercantile di Cassana) fu coinvolto



221. Paolo Caliari, *Riposo dalla fuga in Egitto*, Sarasota, Ringling Museum of Art



222. Bernardo Strozzi, *Tributo della moneta*, Monaco di Baviera, Bayerischen Staatgemaltesammlungen, Alte Pinakothek



223. Bernardo Strozzi, *Tributo della moneta*, Firenze, Galleria degli Uffizi

anche Varisco Castelli nel momento in cui pittore veneziano riuscirà a far comprare grazie a Rosalba Carrera e alla mediazione finanziaria di Varisco due dipinti della collezione di Ferdinando Carlo Gonzaga per conto dell'Elettore Palatino: il *Riposo dalla fuga in Egitto* di Paolo Veronese (oggi al Sarasota, Ringling Museum of Art; **Fig. 221**) e il *Tributo della moneta* di Bernardo Strozzi (Monaco, Alte Pinakothek; **Fig.222**)¹⁸. La corte fiorentina non fu interessata all'acquisto dei quadri, perchè del Veronese già possedeva diversi esemplari,

mentre del pittore genovese annoverava una variante del soggetto proveniente dalla collezione del cardinale Carlo (inv. 1890, n. 808; **Fig.223**)¹⁹. L'attesa di ricevere nel 1704 la lista con la «*nota del prezzo di ciascun quadro*» da parte di Ferdinando evidenzia come Giovanni Castelli, sollecitato a inviare a Firenze «*qualcheduno di essi [dipinti] a piacimento*», avesse già riunito prima del 1712 una discreta collezione di opere che aveva attirato l'interesse del Medici e per il quale Cassana era stato invitato a occuparsene. Lo stesso Ferdinando era del resto a conoscenza che Castelli era in possesso di un ritratto di Alessandro Turchi detto l'Orbetto, su cui egli aveva posto gli occhi, opera che sarà poi sostituita in cambio di un'altra dello stesso autore di proprietà di Sebastiano Ricci attraverso la mediazione di Cassana, come già riferito.

Nell'inventario redatto alla morte di Giovanni Castelli compaiono circa una settantina di dipinti assegnati ai nomi più prestigiosi della scuola veneta del Cinquecento: Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Paris Bordon, Bassano, Cima da Conegliano, Carlo Caliari, Palma il giovane, ma anche del secolo successivo (Liberi, Loth, Bombelli), di scuola bolognese (Reni, Carracci) genovese (Strozzi), napoletana (Salvator Rosa) e di artisti contemporanei (Carnevalijs). Non è da escludere che alla morte di Giovanni una parte dei dipinti a lui appartenuti confluissero nelle mani di Varisco, il quale formò - così come nel caso di altri agenti medicei - una raccolta di dipinti. Ne è testimonianza il testamento redatto nella sua



224. Antonio Balestra, *Annuncio dell'angelo a Manoach*, Monaco di Baviera, Bayerischen Staatgemaldegaleriensammlungen, Alte Pinakothek



225. Gregorio Lazzerini, *Tobia risana il padre dalla cecità*, Monaco di Baviera, Bayerischen Staatgemaldegaleriensammlungen, Alte Pinakothek

dimora veneziana il 19 aprile 1723 nel quale egli lasciava a vari personaggi suoi amici dipinti di Carlo Loth, Luca Giordano e del tedesco Giovanni Isman²⁰.

Negli anni in cui Giovanni Castelli disponeva nel testamento la vendita dei suoi quadri, Anna Maria Luisa de' Medici, sorella di Ferdinando e moglie dell'Elettore Palatino Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg, tra il 1713 e il 1715 si era rivolta a Varisco perché le procurasse a Venezia alcuni dipinti di artisti contemporanei destinati alla *Neue Kunstgalerie* del Palazzo Palatino di Düsseldorf. Il Castelli fece da intermediario per l'acquisto dell'*Annunzio dell'angelo a Manoach* del veronese Antonio Balestra e di due opere di Gregorio Lazzarini (artista prediletto al quale aveva in precedenza commissionato opere): *Tobia risana il padre dalla cecità* e *San Francesco sostenuto da un angelo* (oggi conservate a Monaco di Baviera, Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek; **Figg. 224-225**)²¹, a testimonianza di quanto egli fosse ormai divenuto un punto di riferimento costante anche per ciò che riguarda le committenze straniere, sempre gravitanti intorno alla famiglia medicea.

¹ I. Cecchini, *Giovanni e Varisco Castelli*, in Borean-Mason 2009, pp. 253-254.

² Cfr. Mecatti 1754, I, p. 41; Ciabani 1992, IV, p. 1072; Casini 1993, p. 186, n. 486, p. 199, n. 533.

³ Del Piazzo 1953, p. 52.

⁴ Sulla nomina del Castelli avvenuta il 14 giugno 1704 e comunicata il 21 giugno, cfr. ASFi, *Mediceo del Principato* 3051, c. 173, anche c. 981-982. Per le richieste di assunzione di Antonio Del Teglia che negli ultimi tempi aveva affiancato lo zio nella carica, cfr. *id.*, c. 171, c. 177, c. 179 (in data 10 maggio 1704, ultima lettera di Matteo Del Teglia prima del decesso).

⁵ Bocchi-Cinelli 1677, p. 561: «Casa Castelli. Ha questa una bella, & adornata facciata & un terrazzino i cui beccatelli sono sue arpie molto acconciatamente e con molte diligenze fatte dal Ferrucci, ed in oltre vi è uno sfondato, che con buona lontananza corrisponde in via Larga, cosa molto degna». Più tardi Mecatti (1754, I, p. 41) riferisce che «ne è la casa d'Antonio in via de' Serragli, il quale si imparentò molto bene con una di casa Stufa, da cui ha avuto figlioli»

⁶ ASFi, *Carteggio d'Artisti*, V, c. 22 cit. in Fileti Mazza 1987, I, p. 106.

⁷ Barocchi -Gaeta Bertelà 2007, I, p. 506.

⁸ Zava Boccazzi 1978-1979, p. 620, cfr. anche I. Cecchini in Borean-Mason 2009, p. 253. Nell'inventario dei beni di Giovanni Castelli redatto il 2 marzo 1712 pubblicato senza il riferimento archivistico da Levi (1900, II, pp. 170-171, ma in ASVe, *Giudici di Petizion, Inventari* 409/74, ins. 20) Giovanni è definito «quondam Sig.r Biagio». All'elenco dei dipinti si accompagna una *Nota di crediti e respective debitori* dal quale si evince i prestiti in denaro forniti da Giovanni Castelli a Niccolò Cassana qui citati nel testo.

⁹ Cfr. ASFi, *Depositeria Generale. Parte antica*, 437, c. 64 (2 maggio 1696; 84v, 9 agosto 1696; c. 104, 6 novembre 1696).

¹⁰ Del Pino, 1695, ms., c. 13: «sempre assistiti dal sig.r Teglia, S.r Varisco Castelli, e altri che mai mancorno d'ogni attenzione si partì da Venezia [...]».

¹¹ *Viaggio a Venezia* 1696, ms. c. 1001: «quando giunse a Loreo, vi si trovò con due peotte il sig.r Varisco Castelli che prese in esse parte della gente di S.A..»

¹² Zava Boccazzi 1999, p. 233; I. Cecchini in Borean-Mason 2009, p. 254.

¹³ Zava Boccazzi 1978-1979, pp. 621-622; *Eadem* 1984, p. 97; I. Cecchini in Borean-Mason 2007, p. 253.

¹⁴ Zava Boccazzi 1978-1979, p. 620, p. 632, doc. 13; Attraverso la figlia Paolina l'11 dicembre 1711, Niccolò restituì 200 ducati.

¹⁵ Zava Boccazzi 1984, p. 103, nota 8.

¹⁶ Nella «Nota de crediti e respettive» risulta che il Castelli aveva prestato trecento ducati a certi fratelli Trivellini su pegno di quattro quadri del Varotari detto Padovanino. Uno rappresentante Carità, con puttini. Uno la fede e la speranza. Uno Santa Maria maddalena et Uno rappresentante Lugrezia Romana» (Zava boccazzi 1984, p. 103, nota 6).

¹⁷ «Non è appurabile - scrive Zava Boccazzi (1984, p. 103, nota 8) – la natura e il vero scopo di questa “compagnia de’ quadri”: essa riguarda, comunque, una cointeressenza su un comune fondo di pitture che potevano certo comprendere quelle dello stesso Niccolò, dipinte prima e dopo il 1704».

¹⁸ Cfr. Sani 1985, p. 188, n. 153 (lettera di Rapparini a Rosalba Carriera, 2 giugno 1711), p. 198, n. 163, p. 199, n. 165, p. 200, n. 166 (*id.*, in data 6 marzo 1712 nella quale si legge: «[...] consegnandosi li quadri al Sig.r Warisco Castelli, già caricato d'averne la cura del Sig.r Cassana», p. 203, n. 169. Sui dipinti, cfr. Eidelber- Rowlands 1994, p. 212.

¹⁹ Cfr. Mortari 1995, p. 144, n. 290.

²⁰ Cfr. I. Cecchini in Borean-Mason 2009, p. 255. Giovanni Isman fu iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani dal 1687 al 1700 data del suo decesso (cfr. Favaro 1975, p. 156).

²¹ Cfr. F. Magani, in Casciu 2006, pp. 322-324, nn. 177-179; Tipton 2006b, pp. 321-322, n. 752.

Appendice documentaria I

Lettere di pittori, agenti e informatori alla corte medicea (1671-1711)

Lettere di Pier Maria Baldi ad Apollonio Bassetti, segretario del Granduca di Toscana Cosimo III

1. 1677, 14 agosto, ASFi, *Mediceo*, 1574, cc. 551-553

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Per eseguire i comandi del Padr.e Ser.mo notificatimi dalla di lei gentilezza, mi accinsi subito a procurare que mezzi, che mi dovevano far l'introduzione per vedere le Pitture più cospicue di queste Case Nobili. E conferito con il Sig.r Teglia, mi asserisce che il modo più facile è di essere con il Boschini, il quale fa quasi per professione il condurre a vedere queste opere, e perche è povero uomo, ne ricava da questo, qualche utilità non disdegnando pigliar la buona mano da tutti, si che ho pensato di valermi di questo mezzo. Mi vien detto dal sig.r Teglia che la Ser.ma Granduchessa Mad.a gli fa comandamento dal sig.r Acciaioli che io vada a riconoscere una sua Casa che minaccia rovina la quale si deve stimare il suo valore nel grado che si ritrova da due di questi Periti, ora io ubbidirò con vedere lo stato presente di detta Casa ma in ordine a giudicarsi il suo prezzo non lo puo fare chi non ha moltissime cognizioni che da un paese a l'altro fanno notabile variazione e in particolare in questo paese.

Fui dal sig.re Conte Martinengho per dargli parte de gli ordini che tenevo stante le relazioni che avevo dato della tavola di Tiziano, e nel medesimo tempo gli notificai come il Pittore che trattava gli affari di questo negozio era torno da Seravalle e aveva risposto al Sig.re Teglia che il Quadro [c. 551v] era in buono stato e che que Sig.ri ne domandavano dieci mila scudi per darlo poi per otto e di più una Copia la quale la vogliono di sua mano da farsi qui in Venezia in casa sua. Soggiunse il Sig.r Teglia alla circostanza che è necessaria della facoltà di vendere questa opera, ne mostra ella autenticamente il poterlo fare a questo rispose che mentre si accordasse il prezzo, sarebbe pensier suo parendo concertato con un Abate che era una volta Fratel uomo di buon rigore così mi dice il Sig.r Conte che ha scoperto il Paese di condurre il Quadro a casa sua con pretesto di rasmetterlo a farne una copia in quale tempo, che allora avrebbe consegnato il Quadro a chi lo avesse compro. Così risponde questo galantuomo [...].

Andai domenica à Padova con il Sig.re Teglia per visitar il Santo e nel medesimo tempo pensavo di vedere alcuni Quadri antichi, che dicono si devono vender e ne ha dato la notizia quel Sig.re Bortolo che fu l'anno passato a tirare [c. 553] a Pisa a gli uccelli da Acqua, ma il non essere bene intesi con il sig.r Teglia fu causa che non si fece niente, ma sono rimasto di andare lunedì di nuovo il Sig.re Bartolo et io per tornare la sera qui in Venezia che fa un racconto che non ha del impossibile, che potesse trovarmi qualcosa di buono con spendergli bene e questo è il motivo che ho rischiato di tornare [...] e mentre spero nell sua gentilezza mi dichiaro servitore di essere

Venezia, 14 agosto 1677

Umiliss.o e Obbl.o Serv.e
Pier Maria Baldi

[cit. da Alfonsi 2002, p. 274]

2. 1677, 18 agosto, ASFi, *Mediceo*, 1574, cc. 559-560

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Andai lunedì a Padova con il Sig. Bartolo Mosca, per vedere quella Galleria di Quadri che è in vendita, che gli accennai nell'altra mia, e secondo che mi era stato rappresentato, speravo potervi trovare qualche cosa di buono, ma non fu vero perché l'antico, che mostrano per buono, sono copie, si che mi partii subito alla volta di Venezia, dove arrivai dopo le sei ore di notte e nel passare la laguna incontrai il vento gagliardo e contrario, con la corrente in disfavore, che ci dette un poco d'affare, stante una buona pioggia con lampi che si durò fatica con la gondola a spuntarla. Cercai di ritornare la sera per potere attendere a vedere le Pitture di queste Case, dove finora non ho potuto vedere se non le appresso. La casa del sig. Donati, che visitai per eseguire i comandi della Serenissima

essendo sua detta casa, la quale è in bellissimo luogo, e a questo uso, si può dir bella, ma in malissimo stato minacciando rovina, in luoghi considerabili. In casa codesto signore vi ho visto qualche ritratto assai buono, e un Quadro grande del Palma, ma non finito che è bello, quello che si può considerare in una buona abbozzatura, fatta da una intelligenza come quella. Ho visto la casa del Sig. Procuratore Angelo Morosini a S.Marco, il quale à molti quadri buoni, ma piccoli; [c. 559v] ve ne sono di Paolo, storiette di circa a braccio e mezzo, e del Tintoretto, di grandezza simile, e alcuni Ritratti del Tiziano molto belli. In Casa del sig. Bertazio Contarini, vi ho veduto un quadro di Paolo il quale è grande circa b.a quattro, per ogni verso, e vi è dipinto una Europa più bella assai di quella che aveva il Sera, et è variata moltissimo da quella, e anco molti quadri del Bassano. In casa il sig. Grimani Spago vi sono molte cose, e in particolare, ritratti bellissimi, di tutti i più eccellenti autori con molte altre storiette e Madonne di più maniere, ma non àno pezzi grandi. Nella casa del sig.r Procuratore Grimani da Servi, vi ho ritrovato due gran Quadri di Paolo, in uno vi è rappresentato quando fu ritrovato Mosè nella cestella, con moltissime figure, e nell'altro quando il Centurione si butta ai piedi del Signore; anco questo pieno di figure e tutti due bellissimi e ben conservati à ancora delle opere del Bassano ma grandi e una Madonna di Tiziano con diverse altre cose di buoni autori.

Sono stato in casa il sig. Barone Tassi, il quale ha moltissima roba, ma la maggior parte è roba ordinaria, se bene la tiene in grandissima stima; quello che mi è piaciuto è il modello in piccolo della tavola di S. Pier martire di Tiziano, e quattro o sei ritrattini, che starebbono [c. 560] benissimo fra nostri. Da questo signore ho ricevuto grandissime cortesie, e vorrebbe che andasse una mattina a desinare con lui, ma penso assolutamente non ne fare altro, perché voglio attendere a vedere quello che potrò in questi tre giorni, perché se stasera quando arrivano le lettere, se non sento qualche nuovo comando, mi partirò domenica [...]. Non ho potuto finora vedere altro che questi S.ri sono la maggior parte in Campagna e anco se bene ci sono si dura fatica à essere ammesso ben che il Sig.r Conte Martinengo mi abbia favorito e per favorirmi di nuovo [...].

Venezia, 18 agosto 1677

Umiliss.o e Obbl.o Serv.e

Pier Maria Baldi

[pubblicato parzialmente da Gualandi 1856, III, pp. 337-340, n. 300; cit. da Alfonsi 2002, p. 274, nota 32].

Lettere di Apollonio Bassetti a Pier Maria Baldi

3. 1682, 2 novembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1826, c.n.n.

Mio Sig.r. e Padr.e Sing.mo

E' venuto al Ser.mo Padr.e il Quadro, che V.S.riceverà insieme colla presente. Sua Alt.a vuole vedere ch'ella lo consideri e dica il suo parere non solo intorno alla bellezza del ritratto, ma anche dell'autore, da cui ella creda che sia stato fatto, e quando V.S.sarà sodisfatta, lo rimandi indietro, ben rimesso nella sua cassa, per un navicellaio [...].

Cerreto li 2 novembre 1682

Di Vs. Serv.e Obbl.mo

Apollonio Bassetti

4. id.

Mio Sig.r. e Padr.e Sing.mo

Vossig.ria si è fatta onore grande col giudizio dato sopra il ritratto mandatoseli a riconoscere perchè io a bella posta lasciai di farle menzione alcuna di Paolo Veronese. Sappia dunque che il quadro viene da Bologna come originale di Paolo, è ritratto di lui med.mo in età giovanile, così avendo stabilito l'assemblea di quelli intelligenti, che vi fecero sopra varie osservazioni; et avendo preteso di verificare insino il riscontro della tela, che si di quelle solite adoperarsi dal sud.o celebre Professore; poi il Padr.e per sodisfarsi più ha ordinato a Venezia la copia della testa di Paolo, che è nella sua figura alla gran cena di S. Giorgio Maggiore et in verità l'aria del viso, e gli altri lineamenti non disconvengono punto dalla effigie di lui, che abbiamo in Firenze fatta dal Palma.

Si è di nuovo acquistato il Ritratto del Baroccio nell'ultima sua età, macchiato maravigliosamente bene V.S. favorisca di dirmi, se quando la corte fù qui 4 anni sono, V.S. stette a Vinci à veder in quella chiesa la tavola, che si asserisce di Lionardo, et in tal caso il

concetto ch'ella n'abbia fatto; perchè io per la poche cose vedute dell'Autore non arrisico à credere sua quantunque vi sieno alcuni putti assai belli, e di gran rilievo[...].

Cerreto li 2 novembre 1682

Di Vs. Serv.e Obbl.mo

Apollonio Bassetti

Lettera del Granduca a Marco Boschini

5. 1677, 22 luglio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 252

S.A. al Sig.r Marco Boschini a Venezia

Promettendomi quant io so di poter fare della sua grande intelligenza e bontà non meno che dell'affetto da lei sempre mostrato a questa Casa mando costà un mio attuale servitore per il fine che ella intenderà da lui medesimo in voce, e li ordino di havere in lei ogni confidenza, e di governarsi con i lumi e divesioni sue nell'affare commessoli, onde non metto in dubbio che ella per corrispondere a questa mia fiducia vorrà assisterlo come io desidero, e prestarli tutta la mano, et aiuto suo dovunque siano per bisognare. Mi rimetto dunque per ora a quanto sentirà da esso, e tutto disposto a ricambiare con gratissimo conoscimento ogni sua amorevolezza, come sono parziale della sua virtù resto augurandole

Lettera del Granduca a Pietro della Vecchia

6. 1677, 22 luglio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 253

S.A. al Sig.r Pietro della Vecchia a Venezia

Sapendo qual capitale e stima faccia dell'animo, e del buon giudizio suo il Sig.r Cardinale de Medici mio zio ultimamente defunto, io che li sono erede anche ne sentimenti ho pensato di haver ricorso a lei medesimo in un affare della sua intelligenza, che potrebbe occorrermi costì per lo che invio espressamente un mio servitore di camera, dal quale intenderà ella il tutto. La prego dunque à prestargli tutta la sua amorevole assistenza, e direzione in ordine al fine per cui lo spedisco, e si renda pur certa, che in augumento della corrispondenza che gode in questa Casa la sua affezione, io saprò conservare memoria d'ogni riprova, che ella vorrà davermene nella presente opportunità, e Dio la conservi in salute, e contentezza perfetta.

Lettera del Granduca a Matteo del Teglia

7. 1678, 8 aprile, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 280

La sera delli 8 aprile 1678 dall'Ambrogiana mandato al sig.r Matteo del Teglia a Venezia.

Si vedrà volentieri il quadro della Danae supposto del Coreggio, e mentre si trovi veramente l'originale di detto Autore, si applicherà anche alla compra. Potrà però chi lo tiene mandarlo ogni volta, che gli piaccia à Firenze, ma interamente a suo risico, non volendosi rispondere di qualunque accidente che avvenisse per strada, e lo guastarsi o poco o molto nel trasportarsi, e maneggiarsi. Si promette bene di fare tutta la spesa del porto nel venire, e tornare, e se paresse al Padrone di farlo accompagnare da persona a posta, sua dipendente, che potesse scassarlo et incassarlo si esibisce di pagare il viaggio anche a tal persona andante e venente con le spese del soggiorno in Firenze, ma non si vuole star sottoposti al risico.

8. 1678, 11 giugno, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 278

S.A. al Sig.r Pietro della Vecchia a Venezia

Sarete da codesto Gio. la Noce Mercante di libri, e vi farete da mia parte consegnare un rubino orientale perché dovessi a me trasmettere si trova in mano di lui, mandatoli dall'Querbeck d'Amsterdam. Nel resto eseguite quanto vi fò scrivere dal Can.co Bassetti mio segretario, ed Dio riguardi

Ricevute di Matteo Del Teglia

9. 1676, 18 giugno, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 631

Adì 18 giugno 1676 in Veneziano. Ho ricevuto io David Paton, Pittore scozzese, da Matteo del Teglia la valuta di scudi trenta cinque di lire sette fiorentine per ogni scudo e questa mi paga per comandamento del Ser.mo Gran Duca di Toscana quali sono per sette ritratti di

miniatura serviti per S.A.Ser.ma e per il fu Ser.mo Principe Card.e Leopoldo de' Medici di felice memoria. In fede di che hò sottoscritto di propria mano – vale scudi.....35

David Paton

10. 1681, 24 maggio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 368

Dichiaro io sottoscritto haver ricevuto dal Sig.r Alessandro da Verrazzano doppie venticinque d'Italia calcolate in ragione di lire ventotto e soldi sedici di piccoli, quali sono d'ordine del Sig.r Abbate Bassetti, segretario di camera del Ser.mo G.Duca di Toscana, disse per il pagamento di un ritratto del Bassano. In fede e di conforme e sottoscrivo di mano propria

Venezia, 24 maggio 1681

Matteo del Teglia

Lettere di Matteo Del Teglia ad Apollonio Bassetti e al Granduca Cosimo III

11. 1671, 10 gennaio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1573, c. 100

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] L'Europa di Paolo Veronese, oggidì è libera assoluta del sig.r Paolo Del Sera ond'egli ne può disporre come più gli pare e piace; è quadro d'altezza di braccia fiorentine cinque e $\frac{2}{3}$, e di larghezza braccia cinque simile, vi sono figure numero dieci fra grandi e piccole, paese bellissimo, aquila in atto di volare. Alcuni dissero che un simile quadro, pur di mano di Paolo Veronese fusse in Roma in casa delli Sig.ri Crescentij overo delli SS.ri Pii, ma è cosa falsa, perché si è fatto venire il disegno di quello, il quale è tutto differente, ben è vero che anco quella è l'Istoria d'Europa, ma di queste medesime Istorie il detto Paolo né ha fatte molte, e tutte differenti. Il disegno della detta Europa di Roma, lo fece venire Ludovico Pittore da Pistoia che stava a Roma in casa de Rospigliosi, che in quel tempo si trovava a Venezia, e fece questo servizio [...]

Umilis.mo Serv.e obbl.o Matteo del Teglia (**controllare**)

12. 1679, 29 marzo, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, cc. 282-283

Ser.mo Granduca

Se io raddoppio questa sera a Vostra Altezza Serenissima l'incomodo è effetto dell'ardente zelo per il di lei serenissimo servizio. Si trova qui un quadro in vendita con costante opinione che sia di mano originale del Coreggio ma perché un simile ne ha la Regina di Svezia in Roma, questo ne perde il pregio, forse per la sola cagione di essere in mano a persona ordinaria. Se l'Altezza Vostra si applica puol'haverlo [c. 282v] se vuole sotto l'occhio a piacimento per farne fare la cognizione a' suoi periti che non gli mancheranno purchè senza perdimento di tempo si compiaccia dar un ordine qui per il deposito del prezzo che sarà accordato prima di muovere il quadro, il quale si deve mandare costà a risico e spese di V.A.S. la quale sappia che vi è dietro il signor Abate Federici per l'Imperatore per lo che se vi fusse veramente riconosciuto per originale di quell'Autore, non stimerei bene [c. 283] il perdere l'occasione di farne l'acquisto poiche in caso tale ogni denaro sarebbe ben speso, oltre che ne spero aggiustamento vantaggioso; comandi dunque l'A.V.; come anche in proposito delle scritture se gli pare di poterne sperare alcun profitto per il suo real servizio, dovendo io riportarmi all'opinione dell'autore di queste cognizioni poichè non mi lascia vedere alcuna cosa in modo da poterne osservare il valore. Con questa introduzione aspiro al comodo di poter ricavare alla [c. 283v] giornata qualche fruttuosa notizia che è l'unico fine di tutta la mia debole operazione e senza più profondamente mi inchino.

Venezia, 29 marzo 1679

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

[pubblicato da Alfonsi 2002, pp. 299-300, n. 12]

13. s.d., ma 1679, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 281

Il quadro si propone per vero originale del Coreggio rappresenta Danae alla caduta dell'oro, con un Amore al naturale, e due altri detti piccoli a piedi del letto che sono di meravigliosa bellezza e dipinto. La grandezza del quadro è di tre braccia e un terzo misura

di Firenze per un verso, e due e mezzo per l'altro, ed è ottimamente conservato e benché profana l' Istoria non è molto lasciva.

14. 1679, 19 aprile, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, cc. 1014-1015v

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Il ritardo della risposta circa il consaputo quadro supposto del Coreggio ha cagionato mutazione di pensieri nell'animo di chi lo tiene, onde non più si risolve a azardarlo a piacimento fuori di sua mano, ma s'impegna in questa forma con l'Imp.e con il Ser. Padr.e per mezzo mio e con altri per il Re di Pollonia cioè che lo faccia ciascuno riconoscere da chi gl'aggrada senza obbligo i mandar fuori della propria Casa il quadro medesimo, e riconosciuto che sia per originale suddetto ne vuole cinque cento doppie. Chi dunque prima gli fa questa offerta, si porterà via il quadro. S.A.Ser.ma come la più vicina a rispondere può, se gli piace il partito, risolvere [c. 1014v] di mandar qui soggetto capace per far questa cognizione che in un giorno si sbriga la faccenda, e rimane preferito a riguardo del comodo, e della brevità del cammino.

Se il quadro è tale quale si stima, il prezzo suddetto non è troppo meritandone due mila doppie a giudizio d'ogn'uno; se non è tale quale si suppone, non si perda che la poca spesa di chi la spedisce, che sarà la medesima e minore di quella già S.A.S. disponeva di fare nell'altra forma, la quale pure si conseguiva nel modo accennato. Se la madre del pittore che l'ha non avesse per qualche sospetto del figlio, assolutamente o stato aggiustato, aggiunto le stesse condizioni che gli vengono fatte per parte dell'Imp.e con un [c. 1015] offerta di regale appunto quand'anche non si concludeva, ma come dico, s'opponne la donna e non vuole azardare questo capitale fuori di casa con ciò che impedisce la felice condotta del mio negoziato, se ben forse sarà più vantaggio così, poiché condotto costa e vistosi applicare alla compra di esso, poteva sostentarlo a suo talento nel prezzo sicuro che per esso non se lo lascerebbero sortir dalle mani.

L'importanza si è di risolvere prontamente e rispondere acciò non si perda la congiuntura di far così bell'acquisto per la Galleria di S.A. quando sia tale che lo meriti e mi dispiace non solo di non poter dar io questo giudizio, ma che non vi sia soggetto in Venezia di che possa fidarsi [c.1015v] la cognizione della vera maniera dell'Autore. Io fra tanto la sollecito e col farle umilmente reverenza

Venezia, 19 aprile 1679

Mi scrisse il Bombelli qui attorno a questo servizio ma havendolo ricercato si dichiara non voler ne meno visitar il quadro per non dar ombra o gelosia di sé stesso, poiché il rispetto di non disgustar una delle parti lo trattiene da simile impiego. Nella forma esibita non s'inganna nessuno, mentre si mandi persona idonea e di fede.

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

15. 1679, 6 maggio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 1018-1019

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...]In proposito del quadro non posso replicare alcuna cosa se non che il padrone di esso è fuori di città non torna che la vigilia della Sensa, che se potrò persuaderlo a mutar consulto ritornando al primo. L'avviso perché godesse che [c.1019] fosse veduto costì, ma qui dal cav.e Liberi non è stimato buono; il Bombelli non ne vuol fare alcuna dichiarazione per i suoi accennati rispetti, e altri che l'hanno veduto variano l'opinioni onde se fosse riconosciuto veramente per buono costì non ne vanti haver persa la congiuntura di questo buon servizio. In tanto divotamente la reverisco

Venezia, 6 maggio 1679

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

16. 1679, 20 maggio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, cc. 1023-1023v

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Notificai anche già al Ser.mo Padr.e che vi sarebbe [c. 1023v] stato riscontro di far acquisto della famosa Venere di Pavolo Veronese tenuta sin'ora in tanta venerazione dagli eredi di questo grande Autore che gliela lasciò per uno sforzo del suo pennello con altri pezzetti; ma perché non vidi altra risposta sopra ciò argomentai dal silenzio la disapplicazione di questo negozio quando non fusse per oblivione che gli pare a lei

ritoccarne opportunatamente lo faccia col solito della sua prudenza, alla quale in tanto fò divotamente reverenza
Venezia, 20 maggio 1679

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

17. 1679, 17 giugno, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 1032

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Si sono qui restituiti i Pittori col quadro altrettanto obbligati alla generosa clemenza del Ser.mo Padr.e quanto male sodisfatti delli Pittori che hanno dicono essi, giudicato alla cieca, senza dar luogo al discorso, e la ragione. Riconosco però il più appassionato in questo negozio la sua maggiore disgravio dal riguardo politico più che dal giudizio de'medesimi rispetto a quello si deve alla Regina. Stupisce anche il cav.e Liberi della risoluzione, asserendolo in contronto per buono. Io lascio che se la sbrighino havendo adempiuto in questo al mio debito di farlo passare sotto l'occhio di S.A. perché se fusse stato giudicato per tale, non si fusse persa l'occasione di farne acquisto, e rimane faccenda già consumata [...]

Venezia, 17 giugno 1679

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

18. 1681, 15 marzo, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 584

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Aspettando questa sera il promesso ritratto di Pavolo fatto per mano del Palma per mandarlo a piacimento costà, ma non lo vedendo comparire mi fa prender sospetto che non sia quale il venditore l'asserisce originale, pure se prima di chiudere la presente lo farà capitare con la gondola al procaccio. Soggiunserono l'avviso in più di questa. V.Ill.ma intanto vegga lo schizzo di quello del Tintoretto in matita posto in chiesa di S. Rocco di questa città opera del proprio pennello, ma in proposito di farne acquisto non sappi qual facilità ci fosse per essere opera pubblica, di cui sono gravi imbizioni [...]

Venezia, 15 marzo 1680 (1681)

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

19. 1681, 22 marzo, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 590

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Onde nemo sperar hebbe saluto canta il Divino Poeta. Appresso questo Sig.r Guasconi si trovano gli infrascritti ritratti che si esibiscono originali; se siano di sua ragione all'altri non lo so ben, ma stando in vendita, suppongo v'abbia impiegato del denaro e gli tenga per sicurezza del suo capitale. Ciò poco importa, sono in vendita, e quattro di questi si trovano a Roma che si faranno tornare; sapi più però V.Ill.ma che tutti questi non sono che di quasi teste senza busto. Non resto fra tanto di notificarli che fra la serie numerosa d'altri pezzi di quadri buoni [c.590v] d'ottimi autori, non sono di rari, capaci della Galleria del Ser.mo Principe, ma sono uno del famoso Bassano di grandezza di tre in quattro braccia alto a proporzione figurante l'Arca di Noè. Di quel ritratto di Pavolo fatto dal Palma che mi propose quel tale avvisato handendolo catechizzato per la manutenzione della qualità si è poi freddato e così mi fa il sospettare di poca sincerità onde di questo non penso applicarmi. Non ho mancato e non manco di inseguire da tutti [...]

Venezia, 22 marzo 1680 (1681)

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

20. 1681, 22 marzo, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 594

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Doppo chiuso il piego, mi suggonsco [sic] il pensier esser bene soggiungere a V. Ill.ma la risoluta volontà dell'amico di lasciare il ritratto per scudi venticinque à fine di ha parere ostinato più che sodi sfacci il compratore, che infatti è buono. Lo mando dunque questa sera col Procaccio che torna, e non prontissimo andare a risposta, se ne dica qualcosa per questo e di nuovo la reverisco

Venezia, 22 marzo 1682

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

Il quadro sarà diretto a V.Ill.ma per servizio di S.A.S.

21. 1681, 29 marzo, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 598

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Il quadro del Tintoretto in proprio ritratto è di perfetta sua maniera del suo pennello; la stola è dell'abito cittadino di questa Patria di cui egli in vita decorato del Pubblico e la sua effigie pende al muro in chiesa non in scuola di S. Rocco, in forma nobile. Il farne acquisto non saprei se non col rischio alla furberia di qualche prete della stessa chiesa per mente di qualche valoroso cabalista. Quello di Pavolo fatto dal Palma sarà ora visto di costì, e fatto il giudizio, da cui dipende la risposta che s'aspetta dall'amico il quale sa ne rimette [c. 598v] modestamente alla virtù di codesti signori [...]

Venezia, 29 marzo 1681

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

[cit. da Prinz 1971, p. 98]

22. 1681, 5 aprile, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 602-603

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Alessandro Guasconi m'ha fatto pagare li scudi 25 che l'Ill.ma gl'ha imposto per il pagamento del quadro, il quale ristà sodisfatto, e d'ordine del medesimo esibitore ne propongo un raro della perfetta maniera ben tenuto e conservato di Francesco Salviati e rappresenta il Giudizio di Paride, figura al naturale di grandezza di braccia 3 in 4, braccia 2 ½ a proporzione, il quale si manderà sotto l'occhio se vi s'applica ne prenderà bene se non è pensato. Il sig. Gio. Battista Vacchini nostro di cui sono tutti quelli che sono appresso il sig.r Guasconi oltre i predetti, ne offerisce due ch'egli stima proprio per servizio di S.A.S cioè un Ecce Homo e [c.602v] un Cristo alla colonna, tutti due della rarità di Pavolo, quali pure manderà se lo comanda S.A. a rischio e piacimento. Quelli già proposti che sono à Roma di Ritratti si mostra pure pronto per farli passar sotto l'occhio, ma non ha voluto, non vorrebbe scompagnarli col venderne uno solo; lo ha promesso il consiglio alla prossima.

Del quadro di cui ha parlato il sig.r Gabbiani al Ser.mo Granduca me ne fu fatta la proposizione da un giovane che fu già paggio del S. Residente Cellesi che non ha minima cognizione di Pittura se non fossi per l'altrui relazione oltre la proposizione incostanza non mi fidai del suo discorso e non applicai a proporlo. Invitai [c.603] bene più volte il med.mo Gabbiani d'andare a spasso a vederlo, ma egli mai si risolse per non perder tre giorni di lavoro, che tanti non ricerca il cammino d'andare, e tornare di colà. V'andrò hora col primo buon tempo in compagnia di qualcuno che mi possa dire il vero di questa cosa, non potendo fidarmi di me stesso [...]

Venezia, 5 aprile 1681

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

[pubblicato parzialmente da Alfonsi 2002, p. 275]

23. 1681, 12 aprile, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 604

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Un bel ritratto del Giorgione fatto da sé stesso mi dice un pittore amico trovasi appresso l'Ecc.mo Sig.r Senatore Giustiniano Lollini e quello del Guercino da Cento in casa il nobile Coregio. Col primo potrebbe il Sig.r Procuratore Morosini molto giovare; con l'altro non so ma si cercherà bisognando il modo di farne ufficio. Si può vedere prima quello che dice havere il sig.r Vacchini del quale ha gl'altri e questo s'attendendola sua reverita risposta [...] Il Sig.r Alessandro Guasconi partì iersera per Mantova di dove passerà costà, e d'indi a Roma, di qui a Napoli per interesse de suoi partiti di sali; esso potrà dar dare relazione aggiustata di quadri ch'ha in casa propria. Lascio dunque il redio e facendo umiliss.a reverenza

Venezia, 12 aprile 1681

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

24. 1681, 19 aprile, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 606-607v

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Se il Sig.r Vacchini, a cui ho fatto sapere la disposizione benigna di vedere i proposti quadri, egli manderà stasera qui, come gl'ho detto, V.S.Ill.ma gli haverà col ritorno del procaccio che parte, con la nota de prezzi e il medesimo se mi sarà mandato qui giusta

l'intenzione, un disegno uno schizzo del ritratto di Domenico Tintoretto figlio di Giacomo fatto da sé stesso bellissimo. L'amico stesso che [c.606v] da questo ritratto mi fa sperar quello del Palma ed io non manco di sollecitarlo.

Il Sig.r Procuratore Morosini ha per la mano la compra di quello del Pordenone che pure la stima di lui stesso, e come è della sua scuola, bello, e mi dice S.E.di farne acquisto per donarlo al Sig.r Marchese Riccardi per servire S.A. Se nella Galleria non fussero di quest'Autore opere degne del suo stimato pennello, io ne porto altra notizia di V.S.Ill.ma dello mag.le e più raro che habbia fatto, se non erra il giudizio di chi procura l'acquisto. Questo si trova in mia casa in pegno per 200 ducati, e il padrone lo venderà non havendo modo di pagare altrimenti. Se costì vi si applicassi aggiungo la misura, e gli [c.607] dico che rappresenta cio è la Convers.e di San Pavolo, non gli posso così presto mandare il disegno perché io non so farlo, e per farlo fare l'opera è tediosa per la grandezza del quadro e per la molteplicità delle figure. Della rarità di esso non posso dir altro, se non che in baratto di roba vi è presentemente il compratore per il prezzo di 450 di questi ducati ne si vuol dare, ma si d'arebbe bene per il contante, forse anche il meno, ne v'è dubbio che l'opera sia perfetta, originaria e ben tenuta, ma non veggo già il modo di poterlo mandare a piacimento in riguardo alla macchia perche per non guastarlo bisogna porlo in ruotolo sopra un gran legno fatto a posta, e rivoltarlo distesamente in buon giro che rodondeggiassi, e per assicurare il compratore, non saprei a chi farne fare la cognizione[c. 607v] serva solo di ricevuta avviso per non havermi a pentire d'haverlo taciuto.

Toccante l'opera consaputa di Tiziano, dissi ben io che non faccio poco conto sul riflesso di chi lo propose, oggetto del quale saria stato de magnarmi qualcosa, poiché gl'ho scritto già due volte che mi aspetti, e mi dica quando acciò portarmi da esso a fin di non andare in fallo, ma egli non rispose, non io andando improvviso posso far nulla poiche non so il sito del quadro che disse stato in una chiesa di campagna. Tutta via ostinato replico la terza, e gli fò dare in propria mia per rincararsi una risposta e io perderò tempo

Venezia, 19 aprile 1681

A sabato prossimo rimette il Vacchini di mandare i quadri facendo dire che non può prima
Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

25. 1681, 26 aprile, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 610-611

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Se riusciranno a soddisfazione i quadri proposti si è da proporsi di mandar sotto l'occhio si può e deve farsi la cognizione onde possa applicarsi all'acquisto non haverò fatto poco fin hora con mia somma consolazione e fortuna. Mentre aspetto la risposta del proposto ritratto di Dom.co Tintoretto me ne se offerisce un altro del med.mo con asserzione del proprio pennello, e si manda questa sera con altri del Vacchini a piacimento, ma a spese e risico di S.A. Io non so, ma se V.Ill.ma l'approvasse il stimerei male il differente la risposta tanto che si potesse fare il riscontro, ed applicarsi al meglio e se son tenuti buoni pigliarli tutti due perché son uniche gioie. [c.610v] Di quelli si mandano questa sera da Vacchini occorre aggiunta la lista. I prezzi si daranno alla dichiarazione del pensiero di chi pensa riceverli, e così anche si farà del Giudizio di Paride; il medesimo farà la dimanda in quel tempo della Pastoria del Bassano. Io lasciai la passata settimana la misura del proposto quadro del Pordenon, l'aggiungo adesso e mi dispiace non aver trovato che mi faccia uno schizzo dell'Istoria per vederne la disposizione, ma se applicheranno si troverà. Oggi appunto mi è stato proposto il ritratto di sé stesso di Giacomo Tintoretto per cosa rara [c. 611] ma non ho potuto persuaderlo a lasciarlo a piacimento; ma pure un un laltro quando posso persuaderlo senza pregiudizio; veramente la materia è gelosa e compatisco [...]

Venezia, 26 aprile 1681

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

26. 1681, 3 maggio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 612-613v.

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Il ritratto che mi fu supposto di Dom.co Tintoretto formato del proprio pennello, essendo stato da me fatto visitare qui dal Vacchini prima di mandarlo, si giudica da esso apocrifo e non tale da servire il Ser.mo G.Duca, ed in fede non aggiungo qui di suo pugno la risposta lasciata da esso in mia casa, dove ha visitata la pittura che non era. Lascio però

di mandarla costà di dove la risposta potrà lei dirmi qualcosa in proposito, ma non vorrei sapesse il padrone che non l'ho [c.612v] mandata poiché promettendomi quello del Palma e Giacomo Tintoretto recuserò farsi di più mandare. Il primo della testa di ch'è servita S.A.lo sa già con la prov.ne di quelli che se gli spedirono di qui la passata per fare una sola partita in caso di qualche cosa che gli piaccia.

Dell'Istoria del Pordenon che tengo in casa mia non posso dire se il padrone di esso ha voglia lasciar uscire di Venezia, perch'egli non è più qui; ma il volume, il pericolo e la spesa lo dissuaderanno forse onde non so altro che fare che tenerlo per ornamento della mia camera, quando non voglia concorre a questa sodisfazione. Dell'opera tizianesca non ne ho parlato, e non ne parlo a nessuno per non dar ombra per alcun tempo di qualsi voglia sospetto che ci potesse tergiversarvi il negozio [c.613] ne potendo fidar questa notizia a alcun veneziano per la cognizione penso volermi del Sig.r Vacchini suddito di S.A., il quale si mostra pronto, ma per hora egli non puole abbandonare la causa che gl'insorge al Consiglio dei Dieci; del resto la cosa son in prontezza per andare, facendole questo viaggio d'andare stante e tornante in quattro giorni non ci vuole che pazienza per conseguire il suo fine. Dovevo far la passata supplicar la bontà di V.S.Ill.ma di avisarmi se fusse grato il possesso da S.A.S. che il figlio del fu S.r Marco Boschini possa dedicare a uno de Ser.mi Principi una composizione di suo padre in versi, in cui spiega in lingua veneziana le opere pittoresche di varj autori moderni che ornano la sua Galerietta, la quale anche vedrà se piace a qualcuno per prezzo discreto. L'opera [c.613v] è una bagatella, però se non si permetta, m'honori d'una riga di risposta ostensibile. Questo medesimo amico mi propone un mercante che ha il buon ritratto del Palma e molti disegni del medesimo, essendo egli stato l'unico erede di questo gran pittore, e devo in Siena andare un giorno dell'entrante settimana come seguirà piacendo a Dio, e farò in tal caso la proposizione [...]

Venezia, 3 maggio 1681

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

27. 1681, 24 maggio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 617-617v

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Al Sig.r Verrazzani ho reso l'ordine di V.S.Ill.ma per 25 doppie d'Italia per pagarsi al Vacchini per la testa del Bassano, e a nome del [c.617v] medesimo ne rendo a chi devo li ringraziamenti attendendo il comodo del rimanente de' quadri che sono costì havendo che soggiungere questa sera [...]

Venezia, 24 maggio 1681

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

28. 1681, 31 maggio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 623-624

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Io stesso che non so manco di Cimabue conobbi che la Pittura del con saputo ritratto non era da lasciarsi vedere e però la trattenni senza mandarla, ma il Sig.r Vacchini non fu la causa per sottrarsi dal sospetto ch'egli non l'havessi biasimato e anche per avanzarsi il pregio de suoi già mandati. Mi dispiace che non siasi rimandato senza gl'altri per prenderlo a chi devo che ne fa gran strepito, e mi tira in stato di qualche impegno; la supp.a però che n'è seguito rimandarlo. All'incontro il Sig.r Vacchini offerisce à piedi di S.A.S. tutta la sodisfazione per i suoi se vi è cosa che gli gl'aggiunga. In casa mia già tengo i ritratti di sé stessi accennati del Moroni che del Peranda certo assai buoni e ne aspetto da V.Ill.ma la risoluzione se devo mandarli.

[c. 623v] Mi viene anche proposto quello del Padovanino Pittore di credito e stima, onde anche di questo ne attendo il suo comando quando lo porsi havere alla solita condizione. Un mercante di questa città si trova haver in casa il più bel ritratto che si trovi di Giorgione, ciò per avviso del Sig.r Cavalier Liberi, poiche io non l'ho visto, ho ben parlato al mercante già mio conoscente, il quale m'ha detto esser il vero, ma non poter hora disporre sendo il trattato di tutta la serie di pitture rare che ha in casa propria de' migliori autori di questo paese, non intendendo di separarli forse a fine di far un buon capitale e valersene, onde sto aspettando che vi sarà luogo di negoziare e prima notificare la qualità de quadri [...]. [c.624] In questo punto su l'atto di sigillar mi porta il sopraccennato mercante l'aggiunta nota di quadri; veggasi da codesti professori e si rifletta con due righe di risposta [...]

Venezia, 31 maggio 1681

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

[cit. da Prinz 1971, p. 101; Alfonsi 2002, p. 280, nota 56]

29. ASFi, *Miscellanea Medicea*, 368, c. 456 [in alto: con lettera de 31 maggio 1681]. Lista di quadri

Quadro di Ticiano in tavola con la Vergine in braccio Santa Caterina San Giovannin con lagnolo [sic] e pastor in paese di largha braza 2 q.to 3 et alteza braza 2

Quadro di Giorgione con un pastor con una lira e doi donine in paese al natural

Quadro di Giorgione in tavola con due donine nude una dorme e l'altra vigila con un pastor che suona il flauto al natural et dele pecore in paese

Quadro il ritratto di Giorgione di sua mano al natural con un cranio di cavallo

Quadro il ritratto di una vechia di mano di Giorgione che tiene una carta in mano et è sua madre

Quadro di Paulo Veronese con Marte e Venere che si stringono le mani con un amorino che tiene per la briglia una testa di cavallo al natural

Quadro del Pordenon con ritratto al natural di un frate frasceschano che tiene una testa di morto qual è fra Sebastiano dal Piombo

Quadro di Ticiano con una dona al natural che si pone una mano al petto et un huomo dietro

Quadro in tavola di Giorgione con una dona sedente che guarda il cielo tiene un drapo nelle mani qual sono Danae in pioggia doro

Quadro del Bassan vecchio con Susana tentata dai vecchi al natural

Quadro in tavola di Giorgione con la Conversion di S.Paulo

[c.456v] Quadro di Giorgione con un ritratto di un Giovane che accorda una lira al natural

Quadro di Ticiano con un ritratto di un senator con una carta in mano al natural

Quadro del Pordenon con un ritratto si dona con romana in doso et un guanto in mano al natural

Quadro di Bonifacio in tavola con la trovata di Moise nel fiume con molte figure

Quadro di Giorgione con una dona in piedi con un compasso in mano in tavola d'alteza de braza 2 ½

Quadro del Pordenone con San Marco che à un libro preso al natural in tavola

Quadro del Bassan vecchio con la Vergene il bambino e san Giovannino in paese

Quadro tondo di Bonifacio con Moise che adora il serpente con molte figure in tavola

Quadro di Giorgione con l'Europa in paese in tavola

Quadro del Civetta con la Conversion di S. Paulo in tavola

Quadro di chiaro scuro di Paulo Veronese con una figurina che rappresenta la Fede

Quadro di Giorgione con Apolo che suona la lira e con il satiro che suona la zampogna

Quadro in tavola di Giorgione con Leda e il cigno in paese in tavola

[pubblicato da Gualandi 1856, III, pp. 268-269; Anderson 1996, p. 378; Alfonsi 2002, pp. 298-299, doc. 11]

30. 1681, 21 giugno, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 639-640v

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Toccante i quadri haverà ella veduti a quest' hora i due ritratti del Peranda e del Moroni che mi parvero degni d'esser veduti dal Ser.mo G.Duca. In breve si spera poter h'aver quello del vecchio Tintoretto, per il quale m'affatigo al possibilità di haverlo nel modo solito al che grandissimamente si repugna [c. 639v] da tutti o la maggior parte di quelli che con gli altri gli custodiscono e quelli che ne cercano l'esito ricusano prender il tempo di qualche buon incontro ciò che mi rende più tormentoso il servizio per la discipienza di non intender io perfettamente la professione. Quello di Giorgione già dissi alla lettera passata che recusa di darlo solo chi lo tiene a veruna condizione. Il medesimo pure fatto de sua mano dell'autore ricordato la prima volta che si trova in mano il nobile Giustiniani Lolino, ma istoriato rappresenta un David, s'havria per opera del S.r Provveditor Morosini e se già me ne n'assicura: non lascio però di tentare quest'altro del mercante, che è puro ritratto. [c.640] Ho anche fatta scoperta d'un altro qui di Pittore amico cioè di quello di

Pavolo. Io non sono assicurato ancora, e non l'ho visto ma se vi sarà ho quasi l'impegno sicuro di poterlo avere col baratto d'un quadretto dell'autore medesimo escito di quella stessa casa, e mandato costì qualche tempo fa. E si è in casa del sig.r Conte Vidmann. Se haverà modo il Ser.mo Padr.e di farne acquisto, io glielo ad dito un più prezioso in casa del sig.r Giuseppe o Gio. Giuseppe Durazzo di Genova quale lo acquistò 10 anni sono qui con la compra di varij quadri di Monsù Nicolò Rinieri pittore di grido francese in questa città e ben conosciuto. [c.640v] Il ritratto è di perfetta maniera del Tiziano, in forma ovata; tanto scriva d'avviso non havendo luogo di far qui in tal proposizione. Devo anche vedere un giorno, quando starò bene, alcuna opera del Palma e fra questi il proprio ritratto in casa d'un cittadino di questa patria. La multiplicità di capi m'ha fatto derogare del supposto, la supplico di scusa e facendo umiliss.a rev.a di conferma
Venezia, 21 giugno 1681

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

31. 1681, 28 giugno, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 643

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] I quadri de ritratti mandati hanno la loro fede dietro alla tela stessa, e quella del Moroni si trova incollata di formato alla su la cornice, e dell'iscrizione di essa la veggia V.Ill.ma nella qui aggiunta lettera del s.r Vacchini che n'è il Padrone, dal quale più comprenderà il desiderio il siano veduti dal sig.r Dandini, e di quelli di S.A.S nostri [c. 643v] vuol scrivere lascia la libertà di cercarli fortuna costì per sollevar dalla briga di rimandarli e dalla spesa. Col ritorno del procaccio verrà questa sera una cassa coperta in canniccia segnata con la fuori marca (FFR), nella quale io penso siano i con saputi quadri che manda il sig.r Procuratore Morosini all' A.S sotto la direz.e del sig.r Marco Riccardi al quale farà ella come la supplica [...]

Venezia, 28 giugno 1681

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

32. 1681, 15 novembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 734

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Aggiunti mando i disegni delle miglior tavole vedute in Conegliano, una del Pordenone, e l'altra del Palma vecchio; la prima nella chiesa de PP. Conventuali, e la 2da in quella de Riformati, ambedue viste bellissime. Di quelle che vi sono in tavola a fresco non se ne parla, perché già non si possono asportare. In Treviso ne sono diverse, ma due in particolare di Paris Bordon bellissima, e una di Pavolo in chiesa di S. Bastiano. Le due prime in San Francesco e S. Lorenzo, oltre dui quadri di figure molte in piccolo fussi alla Colonna del Duomo [...]

Venezia, 15 novembre 1681

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

33. 1682, 18 luglio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 824-825v

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Servito che ho V.S. Ill.ma dell'avviso d'haver dato ind.e a suoi recapiti senza incomodo maggiore di lei, mi porto al punto dei consaputi quadri. Il sig. Pisani è giovane bizzarro e volubile, onde non può farsi gran capitale di sua parola, come ha piu volte deluso i compratori del suo bel quadro. Poco fa glie n'è stata offerta la somma di 10 m.scudi, e rispose se fussero 20 m. scudi veneziani forse mi lascierei andare. Su questo fondamento se il Ser.mo Padr.ne vuol fabricare vi è persona che introdurrà, ma sappia S.A. Ser.ma che ci vuole ordine di pronto sborso a fine di pigliarlo sul fatto, ne dar tempo a pentirsi [c.824v] come fece poco fa coi Pittori del Re di Francia, e molto prima con Monsù Dimitri che per il Duca di Modena gli offerse 3 mila doppie e quello di più bisognava. Se V.S.Ill.ma mi dirà che si operi si farà su questo trattato, ferendo di punta, perché altrimenti non è huomo il Pisani da fidarsi del negoziato. Quanto all'estrazione non è da pensarvi perche come di cosa propria non vi ha che fare il pubblico, ma solo bisognerebbe far presto perché il cavaliere non trovasse cavilli, perché non può dirsi quanto sia balzano. Attendo i suoi comandi. Il prezzo è considerabile, ma l'opera è più che egregia e si potria dire il decoro d'una città quando non vi fosse altro di bello.

[c. 825] Dio perdoni a chi pose lo scrupolo al compratore di quell'Europa che fu del Sig.r Pavolo Del Sera perché questo è giudicato da professori il più dolce operare di quel

famoso pennello. Tre ne sono al mondo di questo Autore, tutti con qualche differenza: uno è quello che si dice a Roma, e due ne sono in Venezia; che il Bombelli (nessuno più di lui intende la maniera di Paolo) asserisce la migliore essere questa; ma questa è materia di soddisfazione ne occorre parlarne, ne intendo persuadere ne replicare.

Per quello di Treviso il negozio resta così e se si dovrà ripigliare si farà forse con migliore esito, perché Monsignor Gradera [c. 825v] passando da quello al Vescovado di Brescia non s'averà per ostacolo. In proposito di quadri mando a V.S.Ill.ma questa sera la Maddalena per il Sig.r Conte Chiaromanni diretta a Lei; serva l'avviso me facendo reverenza resta Dio
Venezia, 12 luglio 1682

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

[pubblicato parzialmente da Gualandi 1856, III, pp. 176-178, n. 387; citato da Alfonsi 2002, p. 277, nota 45]

34. 1682, 22 agosto, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 832-833

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Sarà trasmessa oggi a otto, a Dio piacendo, la Pittura originaria del modello mandato, con avviso del prezzo per introdurre ad un tempo negoziato e possa riconoscer così l'identità della medesima e considerato se possa convenirsi o se deve rimandarsi. Se l'altro del Bassano non piace, pazienza; uno di bellissima maniera di Pavolo in grandezza di due misure aggiunte, cioè altezza e larghezza mi vien proposto e se ne manderà una copia per far vedere la disposizione dell'opera, la quale è veramente si può dire pregiatissima ma non lascio d'avvisarla ch'è in buone mani, quale offerisce ancora le quattro stagioni del Bassano, bellissime ma non so se mi possa promettere la soddisfazione che si desidera S.A.S. di haverli sotto l'occhio e se vorrà vendere bene. [c.832v] Dell'opera di Treviso mi fa sperare il riattaccamento del maneggio per via d'un religioso confidente delle monache, ma bisogna aspettar la congiuntura propizia ed io gl' ho detto che il tempo non importerebbe se pure si potesse sperar di fare il colpo. Io non perdo di vista l'attenzione a questi simili acquisti fino che da V.S.Ill.ma non mi si dice il contrario; in cui proposito mi si offerisce da un cavaliere il vero ritratto del Palladio Autore insigne d'Architettura, fatto per mano del Maganza e d'altra parte quello del Bordogna fatto da sè stesso, attendo che mi dica se devo applicarvi, pensando d'avere l'uno e l'altro a piacimento. La supplico per il soverchio tedio che le porto [...] [c.833] la quale servo per dir meglio l'incomodo dell'aggiunta macchia d'un quadro che si asserisce del Tintoretto, e si produce l'autorità del sig.r Luca Giordano, il quale vedendo il modello, si ricorderà forse d'haverlo visto. Questo è stato in casa mia qualche giorno e per dare il viso da un pittore di questo valentuomo mi disse da buon amico non lo credeva di quello, ciò è di Girolamo Contarini più tosto; di qualunque di questi originali, ma del primo lo dice Giordano.

Venezia, 22 agosto 1682

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

[pubblicato parzialmente da Gualandi 1856, III, pp. 179-180, n. 388]

35. 1682, 19 settembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 852-853

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Si è recuperata la cassa quadri, che non per anche aperta, non posso dire se sia interamente ben condizionata come spero. In quanto al giudizio di codesti periti, fatto videro a chi haveva fià visto la medesima rispondono che bisogna sia parenti di Cimabue poiché la maniera del Bordogna è sì distinta da Gio. Bellini che non ha bisogno di gran studio per farne la cognizione onde se chi ha guardata questa si fosse posto gli occhiali e buoni, avrebbe vista la differenza e la marca dell'autore notoria e diversa da quella. [c. 852v] Desidera Il padrone di questi quadri la restituzione dei disegni sì della Madonna come della Carità Romana, onde la supplico della grazia.

Oltre a proposti ritratti d'Alberto Duro e del Bordona tengo in questa quelli del Vandich e del Bonconsigli se non erro; il primo in età di 19 Anni fatto da sé e l'altro più maturo, ma tutti due al naturale, se doverò mandarli me lo dica [...]

Venezia, 19 settembre 1682

Umilis.mo Serv.e obbl.o

[pubblicato parzialmente da Gualandi 1856, III, pp. 180-181, n. 389]

36. 1682, 21 novembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 892-893

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Toccante i quadri, non penso ad altro che a mandarli sotto l'occhio di chi devo farne la cognizione quando mi paia che non siano affatto fuori di proposito; se non son tali la spesa non è molta per sodisfarsi, e mi dispiace di non haver io la cognizione di essi a sufficienza per sollevarla da questo peso; e se il Ridolfi avesse avuto l'avvedutezza d'accennare nella sua Istoria, dove ha cavato egli le sue stampe, si potrebbe riscontrare, ma forse ancora lui ha inventato ciò che non ha potuto ritrovare, come ben si può credere; oltre che per rispondere qualcosa all'opposizione de' giudici, gl'huomini non hanno sempre la stessa effigie, e gl'autori che si dipinsero più volte, non lo fecero sempre nella medesima età. Il Giordano ha qui due ritratti di sé stesso non quali non si conosce che la sua maniera, pur ancho variata; il medesimo del Cav.r Liberi e mentre d'altri morti; onde non so se [c.892v] la testa son buon gusto si considerano ne ritratti non altro, essendo facilmente il ritocco degl'abiti che hanno tal hora partito e basta che la testa sia intatta e della mano dell'autore. Questa è stata fin hora la mia particolare attenzione in questa proposizione nel quale sia poi discorso nel autenticazione la virtù di chi giudichi le opere altrui essendo buona la mia ricevuta istruzione [...]

[c.893] Il padrone del Ritratto di Paris Bordon dice esser anni 30 che lo possiede nella forma che si trova oltre una vernice fresca per darli un po' di pulita dalla polvere, che lo ricavò già di Treviso da una casa Bordona, ne trovansi di lui altro ritratto che quello si vede similmente a questo nella tavola d'altare nella chiesa di certe monache di Treviso dette di S. Paris figurato il santo stesso elevato in gloria e a piedi della Madonna, tavola fatta da esso vi è poi dipinto il simile à contemplazione della propria sorella monaca.

Il ritratto del Moretto da Brescia, lo stesso Padrone lo mantiene originale autentico somigliantissimo, il qual ritratto fu in Brescia dato per prezioso regalo all'Ecc.mo S.r Bertuzio Valier che fu poi Doge in tempo che egli era quivi Podestà e da S.Ecc.za donato ad un suo avvocado diletante di cui poi l'Istoria non si sa più oltre. Tanto m'asserisce chi me gli ha dati onde se non son partiti vi si faccia nuova riflessione. Il prezzo è di cento ducati correnti di Venezia per ciascuno, se gradiscono. Io ho detto a chi meglio cerca che non gl'adorni con alcuna vernice, ne altra cosa, ma gli dia quali gli trova, che saranno più grati [...]

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

[Pubblicato parzialmente da Gualandi 1856, III, pp. 183-184, n. 391; Prinz 1971, pp. 184-185, doc. 66]

37. 1683, 30 gennaio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 919-922

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...][c. 921] La lettera che doveva mandarle, e che restò proponeva un quadro di Pavolo di due braccia e mezzo con istoria Sacra, e una Madonna di Raffaello di [c.921v] grandezza d'un braccio e $\frac{1}{4}$ in circa, ma io gli risposi che se non si poteva mandare a piacimento non lo voleva proporre; sopra ciò non ho altro avviso; ho bene la licenza del quadro delle Monache, di cui è disperata la compra e l'acquisto, poichè avendone voluto avere il consenso d'un Senatore amico, gliel'ha proibito, onde lo sciocchino di proprio l'ha fatto pubblico, me ne dispiace.

Ho adesso un'altra proposizione d'una Tavola d'Altare di mano di Pavolo esistente in campagna che la vorrebbe vendere una comunità e si propone per bella, ma bisogna poi visitarla se vi si applica. Ho fra tanto chiesta la macchia [c. 922] e la misura sarà di cinque braccia di Firenze alta, e quasi quattro larga.

Altro pezzo di Raffaello mi propone un cavaliere nobile veneziano, di perfetta maniera, se vi si vuol applicare oltre il ritratto di Pavolo in tavola, ma di pezzi piccoli, rispondo a tutti che la condizione è di mandarli alla ventura [...]

Venezia, 30 gennaio 1682 (1683)

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

[Pubblicato da Gualandi 1856, III, pp. 185-186, n. 393]

38. 1683, 7 agosto, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1009

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Per liberarmi dalla molestia d'un sensale della famiglia Giorgi, che m'infetta che proponga costì un suo quadro di che si vorrebbe disfare, bisogna che Vill.ma resti ora incomodata e m'honori d'un poco d'estensibile risposta.

Il quadro rappresenta la Guerra de Pugnì di Venezia con infinità di figure maestrevolmente disposta di modo che nel suo genere non si può, forse, far più. L'opera è di mano di Gioseffo Ens, Autore stimato qua fra migliori del secolo corrente. Sofferisca questa briga, e potria forse sotto l'occhio riescire di soddisfazione nel qual caso si manderebbe a piacimento; la grandezza sarà circa la 4 per un verso, e 2 ½ br.a per l'altro

Venezia, 7 agosto 1683

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

[Pubblicato da Gualandi 1856, III, p. 187, n. 394]

39. 1683, 14 agosto, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1018

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Trovandosi qui il Cavalier dell'ordine nobile che ha un bel quadro di Raffaello, il quale si stima della miglior maniera di quest'Autore mi farebbe l'esito quando si trovasse il compratore alla cognizione del quale vuol rimettere il giudizio, e poi fare la sua domanda. Il quadro è da Principe per ogni rispetto quando sia tale riconosciuto. La pretesa credo sia rilevante, ma ciò poco importa perche bisogna essere d'accordo. Se il Ser.mo si applicasse preverrei una macchia dell'opera stessa, la quale è di larghezza in quadro in circa tre braccia di Firenze, e due e mezzo per l'altro.

Oltre di questo v'è altro soggetto che ha di buone cose, delle quali si disfarebbe, e perché la [...] è grande se ne farebbe una cassa, e si manderebbero sotto l' [c. 1018v] occhio di S.A.S per la proposizione e soddisfazione se vi applicasse, onde V.S.Ill.ma m'honori d'una riga nell'uno e nell'altro proposito, e compatisca l'incomodo e la reverisco restando

Venezia, 14 agosto 1683

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

40. 1683, 21 agosto, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1019

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Rendo Già a V.Illma la risposta sopra il quadro di Pugnì tanto bastando per la soddisfazione del Nobilhuomo. Aspetto i suoi favori per l'altro supposto di Raffaello, la cui perfezione confonde la mente de' migliori professori e benissimo tenuto, e conservato ed anco di questo mi basta la risposta e similmente de gl'altri di rarità da Galleria veramente, ma piccol, quando non si volesse disfare d'alcuni pezzi grandi che non si possono esibire alla compiacenza dell'occhio [...]

Venezia, 21 agosto 1683

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

41. 1683, 21 agosto, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1020

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Si moltiplicano sempre da me a V.Ill.ma gli incomodi. La supplico di perdono, e con una sola riga riga di risposta l'assolvo. Un Gentiluomo Raguseo trovandosi avere un quadro che dice di Michel Agnolo, lo tiene in prezzo di mille doppie, e già pretese che io ne facessi proposizione a S.A.S. Io dopo la maggior scherma gli feci credere d'haverne scritto e gli dissi che non dovesse privarsi d'una tal gioia della quale non mancavano in Firenze; hora pretende portarla egli stesso e porlo sotto l'occhio, ma non ebbe pagar la gabella, questa è la finezza, sopra che gl'ho risposto che le gabelle son'appaltate, sapendo che vol passare a Roma. Del quadretto non gli darei 40 scudi

Venezia, 21 agosto 1683

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

42. 1683, 30 ottobre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1048

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Passiamo ad altro. Vorrei quietare un ambizioso Pittore che non si quieta con le mie ragioni pur buone, ma crede che siano di senza per non farli scusa. La sua malinconia s'estende a far passare il suo ritratto proprio fatto da sè stesso a codesta Tribuna Serenissima perché vi è quello del Cavalier Liberi, e del Bombelli. Due righe di Vostra Ill.ma lo quieteranno meglio non havendosi costì nessuna notizia del suo nome qual'è Niccolò Cassana Pittore fra moderni assai buono, ma giovane di più fumo che fama: la supplico dunque.

Non voglio già mancare di ricordare a V.S.Ill.ma un quadro grande di Giulio Romano tale stimato da tutti originale certo e della grandezza dell'aggiunte misure. Questi è in pegno per circa cento doppie, ma si vorrebbe vendere per riscuotere il denaro, e valersi del resto. Il quadro è in casa mia per comodo del sito, benissimo conservato, senza macula e nessuna imperfezione e se vi applicasse costì si manderebbe costà per farne la cognizione a spese di S.A.S e risico stesso. [c. 1048v]. Serva d'avviso ricevuta che ne porto e facendo una reverenza di Ill.ma. Il nobile che ha la Madonna di Raffaello è tutta in campagna quando torna si farà fare la copia, ma già pretende che questa si paghi di dazio, o alle spese del compratore, questo si aggiusterà facilmente.

Venezia, 30 ottobre 1683

Vostro Servo Obb l.o
Matteo del Teglia

[pubblicato parzialmente da Gualandi 1856, III, pp. 187-188, n. 395; cit. da Zava Boccazzi 1978-1979, pp. 613-614; Alfonsi 2002, p. 290].

43. 1683, 13 novembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1051

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Nel ricordare adesso un'opera grande di Giorgione non ho altro fine che sodisfare al mio debito così appunto di tutti gl'altri quadri che ricordavo prima acciò non disperda diligenza in qualche cosa che potesse esser grata. Mentre si stava col nobil'omo maneggiando per far la copia della Madonna di Raffaello gl'ho fatto vedere l'ordine di V.Ill.ma, al quale è ristato molto sorpreso per la mutazione, onde pensa che di qua sia stato malignato il quadro stesso, del quale lascerà fare sempre da compratore; sospetta d'un veneziano che fa l'intende di maniera, ed è stato fresco a Firenze dove molto tratta di codesti autori dell'opere fresche, massime del Volterrano. Proposi quella maniera di Giulio perché m'è stata più volte lodata da Professori. Il suddetto veneziano però non l'ha vista mai questa. [1051v] Quella di Giorgione suddetta è opera grande, ma non l'ho visitata in vero di poterla vedere col giudizio di qualche buon Professore. Ella è in casa d'un nobile [...]. Viene stasera col ritorno del procaccio il ritratto del consaputo Pittore che ha veduta la risposta si è risolto d'umiliarmi colla più rispettosa maniera [...]

Venezia, 13 novembre 1683.

Umilis.mo Serv.re Obbl.mo
Matteo del Teglia

44. 1683, 27 novembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1053

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Se il quadro di Giorgione sarà conosciuto degno dell'acquisto s'entrerà in trattato con libertà senza obbligo di verun impegno con il Pubblico essendo in casa particolare. [c. 1053v] Il pittore che ha offerto il proprio ritratto non ha nissuna pretentione anzi supplica umilmente di scusa per l'ardire che ha preso riconoscendo il tutto dalla somma clemenza di S.A.S, se si compiace tenerlo.

Il nobil' omo che ha il quadro di Raffaello è ristato fortemente sorpreso alla repulsa del trattato e sta fisso nel pensiero che il sig.r Pietro Retani ch'è stato frescamente a Firenze per qualche privato fino gli l'habbi screditato, e gli dispiace molto che ciò sia seguito in codesta Ser.ma corte alla quale mi comanda protestar la malignità dell'emulo, quando si supponesse immaginabile sospetto di fraude delucidando il fatto l'offerta ch'egli m'ha fatto alla prima cognizione del compratore, il quale ben compatisce in materia sì delicata con il mero sospetto d'ombra fa corpo; non può egli non ingelosire del torto suddetto, inde al primo tocco della proposizione ha trovata disposizione di vedere il modello, e un tratto, senz'altro, licenziato il maneggio. In parte lo compatisco [...]

Venezia, 27 novembre 1683

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

45. 1683, 4 dicembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1059

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Hauto trovandomi questo Ecc.mo S. r Ambasciator di Spagna fatto qui consegnar due casse quadri, che manda a Napoli al Vice Rè acciò le facci passar a Roma per la via di Firenze segue stasera col procaccio, il quale nell'atto di tal consegna, m'opponne la difficoltà senza un rigoroso dazio alla Dogana. Non ho tempo d'avvisare stasera S. Padr.e di questa opposizione parendo ora anche stravagante il supposto pagamento di ciò che non si ferma costì. Prima all'E.S. il sollecito passaggio di questi colli, onde in caso di qualche intoppo, supplico VS.Ill.ma favorir S.Ecc.za in ciò che possa e di mandar l'aggiunta lettera costì all'Instr.to del Re, conchè di nuovo umilmente si conferma

Venezia, 4 dicembre 1683

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

46. 1683, 11 dicembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1060

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Il quadro di Giorgione non si è potuto vedere ancora perche il Nobil'uomo è sequestrato dall'acque in campagna, ma sendosi accomodato il tempo, si opera che sia prossime in Venezia. Quello della Madonna di Raffaello non preme altro che nel dubbio che da qualcuno lo sia stato malignato e posto in discredito; nel resto penso ad ogni modo avrebbe stentato ad accomodarsi perché ha gran pretensione[...]

Venezia, 11 dicembre 1683

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

47. 1683, 18 dicembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1061

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Al Sig.r Ambasciator di Spagna farò vedere la distinzione de favori del Ser.mo Granduca per il passaggio de' suoi quadri di Napoli [...]

Venezia, 18 dicembre 1683

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

48. 1684, 8 gennaio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 1064-1065

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[1064v] [...] Porto fra tanto a V.S. l'avviso di haver veduto l'accennato quadro del famoso Giorgione e al giudizio di chi era meco [c.1064v] intelligente Professore, non può immaginarsi di quella celebre mano cosa più bella. Il quadro è innocentissimo, bello vago e fresco, dentro al maggior segno d'impasto, disegno perfetto, e d'espressione vivace amorosa quanto può dirsi mai, insomma opera la più degna e tanto più rara, quanto che dell'autore non si trovano opere di simil grandezza. Per la ventura settimana mi si promette la macchia di ciò che rappresenta, che è opera dell'antico testamento con quattro figure al naturale, con paese, animali et il quadro è quattro e quasi cinque di dette braccia per un verso e circa tre per l'altro poco minore dell'Alessandro di Pavolo. In sostanza se avesse la mia debolezza credito sufficiente in queste materie, non si lascierebbe di farne l'acquisto per un aggiustato prezzo, del quale ancora non si è parlato, e per farlo con la più quiete non si nomina il compratore. [c.1065] In proposito del quadro, penso che si siano costì scordati di dare all'autore del Ritratto moderno Sig.r Niccolò Cassana qualche attestato almeno verbale di gradimento benigno di tale umiliazione, onde se così è la supplico d'una riga d'avisio mostrabile poichè se bene non ha egli alcuna pretensione devo almeno io farli costare d'averlo servito; so che la bontà sua mi compatisce, come spero compatirà benignamente [...]

Venezia, 8 gennaio 1683 (1684)

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

[pubblicato da Gualandi 1856, III, pp. 184-185, n. 392]

49. 1684, 22 gennaio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1078

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Del supposto quadro di Giorgione ecco a V.S. Ill.ma il disegno malfatto, da che vedrà solo la disposizione dell'opera, la quale oppinione di chi posso fidarmi è tale quale l'ho descritta. Se vi è chi possa farne migliore cognizione venga che gli sarà mostrato. Il mio

giudizio, naturalmente ma certo non ingannerò mai il padrone. Il prezzo ancora non si sa, ma si cercherà sapere [...]

Venezia, 22 gennaio 1683 (1684)

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

50. 1684, 29 gennaio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1081

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] In quanto al quadro, torno a dire, che mi dispiace non haver io credo per sì prendere persuaso il G. Duca di farne à mia requisizione l'acquisto e veggo ben difficile farlo, per che non ne sarà il peggio che metterlo in negoziato; ne se devo effettuar il maneggio [...]

Venezia, 29 gennaio 1683 (1684)

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

51. 1684, 4 marzo, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1094

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] In proposito del quadro, la mia debolezza non sa spiegarsi la difficoltà mag.le e di persuadere il compratore della sua [c. 1094v] rarità perche aggiustato questo punto, il resto si farà più facilmente, ma senza questo il negozio è vano; lasciarlo dunque stare. Mi vien proposto il ritratto del Moroni antico di Brescia per originale di sé stesso e quello di Leandro Bassano; se questi gli vorrenno lasciare a piacimento manderò con essi ancora il ritratto di Lodovico Ariosto fatto da Jacopo Bassano il vecchio per uno sforzo del suo divino pennello [...]

Venezia, 4 marzo 1683 (1684)

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

52. 1684, 15 luglio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 1139-1140.

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Se il Ser.mo G.Duca nostro Signore inclina da vero all'acquisto dell'Alessandro di Pavolo, tanto desiderato, faccia S.A.S. l'offerta di quanto darebbe, tale essendo la dichiarazione del possessore che s'è impegnato così con il cavaliere che si è impegnato seco, guadagnando il punto di venderlo quando l'offerta lo piaccia. Le condizioni del modo, della copia, del pagamento e altro si disporrà poi, premendo per ora sopra tutto il segreto. [c. 1139v] Per lo che non si mette in discorso d'altra mano, se non si vuol guastare il negozio che si brama fare a stride questi per i rispetti che può suggerire la propria prudenza. Si pone a riflesso di quella di S.A.S l'offerta ricusata pochi anni sono dai compratori per il Re di Francia di 3500 doppie, e se ne davano ancora 4000, se il ricco padrone del quadro non si pentiva e non mancava di parola a chi con l'impegno portò il denaro. Sortì poi maggiore fortuna il Re poiché applicato i trattatori ad altra parte, si maneggiò per il Cenacolo pure di Pavolo che avevano i padri de Servi nel refettorio, di cui è nota l'istoria che si ebbe in dono da S.M.tà. Voglio dire che bisogna fare un'offerta consimile generosa –intelligenti pauca – ed il segreto dell'anima dei negozi.

Una bellissima testa che vien asserta ritratto di sé stesso del Calott forse manderò questa sera se potrò averla con la solita [c. 1140] condizione del piacimento. La pittura è perfettamente rara, ma non si può l'aver qui riscontro della supposta sussistenza, e se non in questa, seguirà quest'altra settimana certo la missione acciò la veghino costà dove forse più facilmente s'averà riscontro dell'effigie predetta dalle sue stampe, o altro essendo egli stato molto tempo in Toscana come cavaliere di nascita, dilettante del disegno e della pittura. La richiesta del prezzo è un po rigorosa, ma forse sarà poi regolata ben che sia in buone mani, ma non è caso mentre sia qual si suppone [...]

Venezia, 15 luglio 1684

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

[pubblicato da Gualandi 1856, III, pp. 189-191, n. 397]

53. 1684, 22 luglio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1148

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Sedici parmi che fossero le doppie si chiesero dal sig.r Sera per il supposto ritratto del Morone, delle quali stasera dice al più se si ritirava [c. 1148v] si che questo o il ritornello con l'ultimo che gl' ho mandato, il quale a proporzione vale il doppio per la sua rarità purché sia ritratto di soggetto accreditato. Se si potesse fare acquisto del suddetto e di

quello di Raffaello crederei che la Galleria di S.A.S sarebbe accreditata per la più celebre d'Europa. Per la Madonna suddetta di Raffaello sono depositati qui 12 mila ducati per il Vice Re di Napoli s'egli la vuol mandare a piacimento, ma il cavaliere che n'è padrone non vuole fare questo partito, ma venga pur chiunque vuole a vederla. Et questa è la storia di Giacob accennata del Giorgione saranno i due quadri che io averò la premura di fare vedere se mai capiterà qui soggetto nessuno intelligente conosciuto et dispiacendomi non aver avuto notizia quando era qui il sig.r Pavolo Falconieri [c. 1149]. Questo s.r Cav.r Liberi ha fatto il proprio ritratto e messo in pubblica vista in occasione di festa e lo sentij molto lodare, ma non so se a requisizione d'alcuno l'abbia fatto. Se questo fusse in libertà s'applicherrebbe costì? Pittore che vive della fama ch'è nota. Il pensiero di ricordarlo è mio non sapendo se lo darebbe. Ho anche visto quello del Bombelli che n'è finito, ma esce dal suo pennello e sò che lo fa per codesta Galleria. Io qui senza più havendola pur troppo incomodata le fo reverenza

Venezia, 22 luglio 1684

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

[pubblicato da Gualandi 1856, III, pp. 191-192, n. 398]

54. 1684, 23 dicembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1193

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] In quanto al quadretto si soddisfacin pure che a tal' oggetto l'ho preso, e mi dispiacque quando lo vidi colla vernice, avendolo avvertito prima di riceverlo, pure facciano loro circa l'acquisto di esso per il prezzo che li pare onorevole. Così potessi io mandare quello di Raffaello e di Giorgione [c. 1193v] che son rari, ma la spesa dell'uno e dell'altro sarà grande a misura del loro pregio, ma forse verrà qui di costì qualcheduno che ne darà giudizio accreditato se pure sarà in tempo perché se capita l'occasione si darà fuoco al prezzo.

Scusi già quand'ella era indisposta, che un Cav.re amico del proprietario dell'Alessandro di Pavolo con i figli di Dario s'era disposto da esso a disfarsene purchè gli fusse fatta offerta propria; ma non pare che V.Ill. mi facesse alcuna risposta in proposito al riguardo suddetto che stava in letto ne poteva maneggiare questo affare. Se gli pare di darne un bocco miserevole, facci lei che io la riverisco

Venezia, 23 dicembre 1684

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

[pubblicato da Gualandi 1856, III, pp. 193-194, n. 401]

55. 1687, 26 aprile, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1398

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Vengono questa sera con il ritorno del proc.o Bandini le opere che trasmette il sig.r Nasini e da esso più distintamente non haverà l'aviso suppongo che incontreranno la sodisfazione, e ne riporterà la lode che merita. Haveva egli ripugnanza di mandare l'Istoria di Lott con il dubbio che non paresse all'occhio troppo lasciva, ma gl'ho fatto animo conoscendo che non poteva farsi altrimenti per fare spiacere la detta opera della sua tinta, la quale pensa non spiacerà sicome l'altro di maniera più forte. Di qui è che se tanto profitto ha fatto, si può dire, col più studio dell'occhio che farà con quello della mano? Sarà questo senza dubbio con la proporzione del unico pittore di grido in Toscana, e forse altrove in Italia per gloria maggiore della Patria, et della clemenza del Ser.mo Grand.a; e parlando di quadri, le ricordo quando sarà in grado quelli che devono risolvere ed umilmente la reverisco come al solito

Venezia, 26 aprile 1687

Umilis.mo Serv.e obbl.o

Matteo del Teglia

56. 1687, 19 luglio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577 c. 1423-1424

[c.1423] Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Il sig.r Giuseppe Nasini che lode a Dio, s'è riposto in salute e havendoli conferita la lettera delle obliganti espressioni di V.Ill.ma mi commette di ringraziarla in suo nome come fò, e lo farà forse ancora lui, il quale havendo io giovato l'honore di fare un'operetta per la Maestà del Re di Pollonia, che ha commissi qui 12 quadri di varij professori, d'una stessa

misura, e di capricciosi pensieri, mi scordai la passata di darne parte a V.Ill.ma per intendere se sia di suo piacimento, acciò si facci fama del suo valore, sperando certo che non sarà secondo ad alcuno Professore gliene porto l'avviso perché senta se S.A.S. le da questa permissione di servire il Re in questa opera che sarà buona. Di quello detto da codesti sig.ri Professori per servizio di codesta Ser.ma Tribuna, si bene non ho potuto incontrare il cav.re [c.1423v] che non è il Padrone, riferirò qual fusse, la prima domanda quando si manderà costì, e ciò che più volte mi ha detto dell'opera che sono stato a risolvere e da questo si potrà pigliare un'aggiustata misura. Si chiese del prezzo con la protenz.e che fusse di Pavolo 30 doppie per averne 25; o 20 ma già che s'esclude il negozio è finito. Dell'altro che si pretende d'uno de' Bassani Franc.o, o Leandro che non mi ricordo la richiesta fu 20 doppie per aggiustarmi poi un offerta discreta del compratore. Ma doppo lunga dilazione a risolvere, mi replicò più volte che per non havutoli a far tornare con spesa haveria corretta la prima richiesta, e rimosso al giudizio del compratore sicche vegga V.Ill.ma di farmi quella che sarà le pare, poiche credo s'aggiusterà il cavaliere ad ogni discreto partito.

[c.1424] Ho altro in questa proposizione, dirò che il Padrone del Gran Quadro dell'Alessandro s'è tanto sognato perche non se gli sia fatta proferta d'alcun valore, mostrando poca stima di essa opera la più bella dell'Autore, che per non haverne mai più a trattare, lo mura in una camera con ornamento di marmo dorato, facendolo fidecomisso della casa in perpetuo vincolato a pregiudizio di successori che non disponess.o, e parmi anche con proibizione di lasciarlo copiare. E' dunque finita la speranza di farne per alcuna opera l'acquisto. Un altro di Pavolo devo farne visitare al sig.r Nasini che si vende in casa privata, grande per una sala, ma non posso darne il prezzo non havendolo veduto, benché non occorre pensare di trovarne un sì raro e proprio d'una regia Galeria come d'Alessandro. Assicurando dell'ind.o e recapito ai suoi spacci la riverisco umilmente
Venezia, 19 luglio 1687

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

57. 1687, 26 luglio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577 c. 1428-1429

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] In conto de' quadri ho già detto quanto ne potrei aggiungere, onde lascio d'incomodarla, so bene che per non vederli tornar doppo tanto tempo, si piglierebbe ogni denaro che fusse ragionevole. Io non ho bastante cognizione di maniere, ma gl'errori che son stati presi da codesti professori in varie occasioni sopra quadri giudicati da questi che hanno tutto il giorno sotto l'occhio l'opere degl'autori vecchi del paese, mi fa perdere la speranza d'havere un giorno la fortuna di servire S.A. nostro Sig.re, al quale si è fatto perdere di belle congiunture, ma sopra tutto quella della bellissima tavola di Tiziano, che è fra l'opere insigni di quel grand' huomo, la migliore, come tale fatta dal Pubbl.o decreto fidecommiso di quella chiesa e comune [...]; il simile dell'Europa delli Piatti tanto bella che propongo uno con l'ingiunta lettera, che è la più bella cosa che si possi haver fatta Pavolo, per un prezzo che si può dire di fango in riguardo alla rarità dell'opera, e al pregio de' quadri di questo Autore massime d'opera grande che non è facile da trovare»

Venezia, 26 luglio 1687

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

[pubblicato da Prinz 1971, pp. 186-187, n. 71]

58. 1687, 10 dicembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577 c. 1489

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Il sig.r Nasini troppo studioso, fa danno alla sua salute se non si modererà; voleva questa ringraziare Ill.ma de suoi favori, ma con un poco di ribrezzo è ito a riposare. Se egli vive a misura dell'età, si vedrà certo il più considerato del suo posto in Italia, perch'egli già opera da maestro, con fondata intelligenza possedendo disegno colorito ed invenzione, e benche apparisca vago, quando haverà perfezionato il suo colore, farà l'effetto che si vegge dell'opere di Paolo, in cui fonda con ragione lo studio e ne riporta con sua lode profitto. [c.1489v] La sua maniera è generosa, non secca e cruda. La composizione e l'idea nobilissima del Cortona. Non solo i studiosi di questo paese, ma i migliori maestri l'amirano [...]

Venezia, 10 dicembre 1687

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

59. 1688, 3 gennaio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1492

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Mi rivolgo a dirli che credevo che il sig.re Nasini avesse lui scritto a V.S. Ill.ma della bella tavola d'altare veduta da esso del Tintoretto in mano di particolare che ne procura l'esito et è delle belle cose che siano sortite da quel pennello, la grandezza sua è di 7 braccia veneziane, e 3 ½ larga [c.1492v] benissimo conservata senza un neo d'imperfezione; l'istoria se non erro è un Assunta sostenuta da un coro d'Angeli con quattro santi vescovi a piedi al naturale, i nomi de quali non mi ricordo di tutti, ma particolarmente sò esserci un San Tito, vescovo di Candia, dove appunto fu la tavola stessa nel Duomo di quei PP. Regolari trasportata nel ultima resa di quella città in mano de Turchi. L'opera è degnissima e di tutta perfezione, basta dire una parola in risposta se vi sia applicazione per introdurre il trattato, acciò possa rispondere, e risolvere che la tiene; con che facendo a V.S Ill.ma umiliss.ma reverenza resto

Venezia, 3 gennaio 1687 (1688)

Vostro servo obbl.o
Matteo del Teglia

60. 1688, 24 aprile, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1532

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Il Sig.r Nasini vi è divotamente V.S.Ill.ma farà tempo il capitale che deve de' suoi saggi amabilmente professandone obligat.e. E' qui giunto da Milano il Sig.r Benedetto Bianchi e si va di Francia e credeva trovare lettera di V.S.Ill.ma la quale forse non aveva qui delle sue. Al sig.r conte Piovene ho fatto per riscontro d'haverlo servito vedere la risposta inerente a benedetti quadri e S.Ecc.za dice che non dubita punto della vendita de med.i doppo si lungo negoziato tanto havendo fatto sperare al Padrone di essi quadri, rimettendo il calo del prezzo al compratore purchè non tornino per non mancare alla parola d'impegno cno l'altro Cav.re onde la sped.e consiste nell'ord.ne della moneta che la piacerà farle pagare [...]

Venezia, 24 aprile 1688

Umilis.mo Serv.e obbl.o
Matteo del Teglia

61. 1688, 8 maggio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1534v

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Il Sig.r Bianchi è stato servito dalla sua lettera, col motivo di meritare anche con V.S.Ill.ma, nell'obedirla, non havendo mancato d'offerire me stesso, ed il mio povero ospitio al S.r Bianchi med.o in compagnia del S.r Nasini di cui egli è amico vecchio, e gli ho fatto conoscere questi Virtuosi della sua professione con cui può vedere le rarità di tal genere in questo Paese, di dove non havendo che aggiungere in risposta del umanissima sua del p.mo stante, col fine della presente umiliss.e resto

Venezia, 8 maggio 1688

Dev.mo serv.re obbl.o
Matteo del Teglia

62. 1688, 17 luglio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1560-v.

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] E' gran fatto quello de Benedetti quadri per i quali tutti hanno ragione, ma il Sig.r Co. Piovene ne ha da vendere, né potrà questo negozio finire che col farmeli pagare, ed io darne debito al conto della [c.1560v] seg.ria di cosa servita per il Seren.mo Gran Duca così sarà terminato il tedio, e la molestia a V.S.Ill.ma. All'hora si proporrà il vero ritratto di se stesso di Sante Peranda Pittore del corrente secolo [...]

Venezia, 17 luglio 1688

Dev.mo serv.re obbl.o
Matteo del Teglia

63. 1690, 14 gennaio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1578, c. 1377

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Tornato il s.r Conte Piovene da Vicenza è stato da me e gl' ho mostrato la risposta di V.S.Ill.ma sul partito de Ritratti, e S.Ecc.za risponde, che non riguarda con negoziare il prezzo benchè non senza interesse, ma la premura di terminarlo per escire d'impegno, riducendo il prezzo a 15 doppole di tutti due, supponendo che non paia troppo, mentre del

solo del Bassano ne fa l'offerta di dieci, e gli dispiace che codesti Autori non [c. 1377v] incontrino col parere di questi; tuttavia non e vegga pure di sodisfarsi S.A. richiedendo solo la terminazione col calcolare il prezzo d'in solo per tutti e due. S'aggiunga l'occorrenza sua che stando a Vicenza, ne ha visitati due buoni assai di Gio. Batt. Maganza e gl'ha preso impegno di trattare, onde se S.A. inclina di manderanno a piacimento quando comanda, e Dio solevando resto con reverenza umilmente
Venezia, 14 gennaio 1689 (1690)

Umil.mo servo obbl.o
Matteo del Teglia

64. 1690, 29 luglio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1578, c. 1551

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Per seguitarsi i nobili sentimenti d'una Dama verso il Ser.mo Granduca devo portare a V.S.Ill.ma nuovo disturbo con la presente, notificandole il seguito. Ricevei fino dalla passata il comandamento della medesima di portarmi alla sua casa come feci, ed introdotto mi rappresentò il successo con uno di questi trafficanti di quadri della città, che veduto un quadro del Tintoretto vecchio fatto da sé stesso nell'ultima età sua puramente bello della sua gran maniera per quanto a me pare, ed essa lo stesso fece il trafficante premura d'haverlo, disse per mandarlo a S.A.S. un signore e richiedendomi se io havevo di ciò notizia le dissi di no, e che havendolo una volta havuto non sapevo se più l'A.sua tenesse più la stessa inclinazione di simili acquisti; e scorgendo anzi quella di Madama nel pensiero di farne ragalo a S.A. [...][c.1151v] Altro bel quadro mi fece vedere questa cortese Dama, con la stessa disposizione del ritratto continente i ritratti di Pavolo Veronese non finito che la testa di sé stesso, e della moglie e proprij figli al naturale in tela di dua braccia che se gli manderà com'ha detto questa sera, io gli raccomanderò al Proc.re [...]

Venezia, 29 luglio 1690

Vengono due quadri suddetti diretti a S.A.S e Madama è venuta in persona oggi a consegnarmeli con l'aggiunta lista

Umil.mo servo obbl.o
Matteo del Teglia

65. s.d. ASFi, *Mediceo del Principato*, 1578, c. 1553

Si trova in Vicenza nella Casa ove si trovò il Ritratto del Terzi ritrattista famoso di quella città si attacca nella medesima casa il Ritratto di Aless.o Vittoria scultore che fiorì nel secolo passato in Venezia così insigne. Il detto ritratto del Vittoria è dipinto dal medesimo sud.o Torni con le insegne di scultura e un torso che lo fa conoscere per scultore. L'effigie si può riconoscere dal ritratto che ha fatto lo stesso scultore Vittoria in Vicenza nella chiesa di S. Zacaria ove si fece il suo deposito e no sta no vivendo. Il detto quadro [c.1553v] è compagno del primo ed è stimato da tutti della Galleria del Ser.mo G.Duca.

66. 1690, 12 agosto, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1578, c. 1556

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Sotto l'occhio di Madama Alberti esibisce de quadri ho fatto passare la lettera di V.S.Ill.ma perché dal contenuto raccolga in qual grado siano stati accetti al Ser.mo Granduca i suoi favori ed essa è rimasta molto contenta.

Lo stesso ho praticato col sig.r Conte Piovene per l'esibizione del ritratto del Vittoria in vero bellissimo in un conto ben conservato fatto per mano del Forni gran ritrattista [...]

Venezia, 12 agosto 1690

Umil.mo servo obbl.o
Matteo del Teglia

Lettera di Marco Agazzi a Matteo Del Teglia

67. 1683, 15 gennaio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 915

Sig.r mio Col.mo

Con l'occasione della mostra per il quadro delle monache è venuto in opinione un S.re de privarsi di due quadri di qualche considerazione. Uno, che è, quanto vien detto di Titiano, è un S. Geronimo avanti d'un Christo in atto di penitenza con sfondo di paese e qualche piccolo adornamento; la di lui grandezza è di due braza e mezzo di lunghezza, et un brazo con una quarta di alteza. L'altro che asseriscon essere di Raffael d'Urbino, è una Madonna con il figliolo d'alteza d'un brazo, et una quarta, e di lunghezza d'un brazo e mezo. Però mi honori di dirmi se S.A.S. ne farebbe conto per fermarli, acciò li potesse vedere, quando

doverà capitare a Treviso per il principale. Del quale non gli posso dir altro, soloche si opera e che il tempo doverà, come spero certamente far maturare il frutto, ne si dubiti, che a suo tempo se gli faranno le considerazioni, che mi ha fatto gratia motivarmi, e delle altre che si stimeranno giovevoli all'interesse. Intanto si assicuri che gli sono serv.e e gli bacio le mani

Treviso, 15 gennaio 1683

Obbl.serv.e
Marco Ant. Agazzi

Lettere di Apollonio Bassetti a Matteo Del Teglia

68. 1676, 13 giugno, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1574, c. 629

[...] Dice il Padr.e che V.S. vegga di trovar costì un tale David Paton disegnatore scozzese, il quale mandò certi piccoli Ritratti al Sig.r Card.e defunto in num. di cinque che non sono stati pagati, e due deve pagare il Ser.mo Gran Duca, pare che il prezzo già fusse accordato a scudi cinque l'uno di questa moneta, mentre sia così V.S. gli pagherà il valore di piastre trenta cinque con pigliar ricevuta e metterle per suo rimborso la partita fra l'altre spese attenenti a questa segreteria, donde io vesto, baciandole cordialmente le mani

69. 1682, 11 aprile, ASFi, *Mediceo del Principato*, 3041, c. 1329

Al sig.r Matteo del Teglia, Venezia, da Firenze, 11 aprile 1682

[...] Si sono ricevuti, e considerati li due ritratti che V.S dice di inviare, et quello del Pordenone non facendo a proposito per esser istoriato si rimanda costà, si ritiene quello del cavaliere Contarino, che se ben non è benissimo fatto non dimeno se ne farebbe acquisto per esser simile alla stampa se il prezzo da lei accennato non paresse troppo alto, sarà però cura di V.S. l'intendere a qual somma per ultimo ridursi il prezzo suddetto et avvisarlo, che allora dirà S.A. se le piaccia di comparlo. Gli altri ritratti che V.S. assicura d'aver in pronto per trasmettere qua a mostra potranno da lei mandarsi in una o più volte come le tornerà meglio.

70. 1682, 16 maggio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 3041, c. 1342-1342v

Al sig.r Matteo del Teglia, Venezia, da Castello, 16 maggio 1682

[...] Per ciò che appartiene al quadro del Contarini devo dire a V.S. che il Padr.e Ser.mo ha fatto ordinare al Sig.r Depositario Generale che rimetta costì a disposizione di lei i cento ducati che ne vengon pretesi, acciò ella possa riuscirle di agevolare il prezzo in qualcosa a beneficio della borsa di S.A. perché veramente è un poco vigorosa. Gli altri due quadri compagni in questa settimana sono presentemente in camera di S.A. che vuol soddisfarsi nell'andar riconoscendoli massime che per forza che in uno di essi apparisca qualche rappezzatura, ma con le prime si vedrà d'accennarle quale sia in ordine [c.1342v] ad essi il pensiero dell'A.S.

71. 1682, 27 giugno, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 819-820

Mi comanda il Ser.mo Padr.e d'accusare a V.S. le sue due lettere de' 13 e 20 del corrente che trattano della pratica spettante all'acquisto del quadro di Treviso, la cui disposizione et historia ha S.A veduta volentieri nella macchia da V.S trasmessa con l'ultima, dopo fattane la recognizione nel modo che ella descrive mediante il favore di quel prelato, e l'assistenza del S.r Abate Bellori a' quali l'A.S si professa però molto grata. Ben è vero che il sentire che l'opera, né sia della miglior maniera di Paolo, ne benissimo conservata, atteso l'oltraggio ch'ella ricevette in una parte del fumo, ritira un poco l'A.S. dalla voglia con cui vi avrebbe applicato, essendo il suo principale intento d'acquistar ben sì un gran Quadro di quell'Autore ma che sia di tutta eccellenza, e perfezione, e corrisponda col pregio della grandezza della sua fama. Devo inoltre dire a V.S. che intanto S.A. diede volentieri orecchio alla proposizione della sud.a pittura, senza guardarla e spendervi qualche cosa di più [c. 819v] in quanto le si fece sperare d'haverla qui sotto l'occhio e poter sodisfarvisi prima di stringere il partito, senza aver il pensiero della estrazione ne di procurar la dispensa da' pubblici divieti che V.S. ben sa quanto riesca difficile. Ora dunque che la cosa ha mutato faccia, e che si tratta d'un opera difettosa, e non di prima classe, dice che in buona maniera ella cerchi di ritirarsene, e più tosto procuri d'intender se sia vero ciò che

all'A.S. vien supposto che codesti SS.ri Pisani potessero adesso forse inclinare a disfarsi del bellissimo Quadro di Paolo, che è in casa loro, rappresentante l'Istoria d'Alessandro Magno colle figliuole di Dario poiche di questo avendo il G.Duca piena contezza, non si curerebbe altrimenti di riconoscerlo sotto l'occhio e lo pagherebbe di buona voglia il suo giusto valore, purché fosse a cura del venditore il cavarlo a suo rischio di codesto Dominio, e darne in questo liberamente la consegna. Senta dunque V.S. quale sia la mente di S.A. in tal proposito e nel resto rimane approvata la condotta di lei tenuta a Treviso, ma soprattutto il costante [c. 820] rifiuto del quadro di Carletto che ivi le venne offerto, perché l'A.S. non intende d'accettarlo. Dovrà bene V.S. esprimersi nelle forme più larghe coll'istesso vescovo, per renderlo persuaso della stima con che è stata rimirata la sua generosa intenzione, e le obbliganti finezze colle quali egli volle dar mano al compiacimento d'un Principe, che ha ogni più degna opinione del merito e persona di lui. Al che non avendo da aggiungere resto.

Dopo scritto S.A. vuole che io soggiunga a V.S. che non ostante l'ordine datosi in questa di ritirarsi in buona maniera dalla pratica del quadro di Treviso, ella nondimeno cerchi di non staccarla affatto, ma ne anco tiri a concludere, già che ella stessa dice che vi vuol tempo, et appunto sarà opportuno godere il beneficio col tirare in lungo senza rompere il filo, per ogni caso, che mancando il modo d'applicare all'altro quadro di casa Pisani, si possa volendo rivoltarsi al primo.

[pubblicato da Gualandi 1856, III, pp. 173- 176, n. 386]

72. 1687, 30 agosto, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, cc. 1434-35

Ha visto il Padr.e Ser.mo il bozzetto del quadro di Pavolo fatto dal sig.r Nasini, e ne ha formato il concetto, che merita un'opera così ragguardevole. Con questo procaccio si rimette a V.S. l'istesso bozzetto diretto a V.S. perché il sig.r Nasini medesimo lo perfezioni e rimanda quanto prima. Quanto alla contrattazione del Quadro, V.S. suppone, che chi lo vende, non solo non voglia sbassar niente del prezzo di sei mila ducati, ma che ne voglia qualche cosa di più, attesa l'offerta già fattali di detta somma da altro compratore. Ora trattandosi d'una spesa di questa sorte, bisogna andar capace, che chi voglia farla, non sarà per correre a furia, né dietro alle grida, ma cercherà le sue soddisfazioni, per spendere giustificatamente il suo denaro, e così converrà mandare a riconoscer l'opera, perché non sarebbe il primo caso nel quale una bella copia fusse fatta passare per originale, come avvenne in questa Casa medesima al sig.r Card. Leopoldo, che per mezzo del fu sig.r Paolo Del Sera, insaccò per originale la resurrezione di Lazzaro fatta da Paolo, et è una manifestissima copia, et è da sapere, che [c. 1434v] di tali manifatture costà se ne fa professione e si gabbano i pittori, et ognuno perché le opere di maggior fama per lo più sono copiate da Maestri grandi in maniera, che col progresso del tempo, doppo che anno fatto la pelle, si dura a fatica a conoscerle, e ci vuole una gran fatica et intelligenza, con fidarsi anche poco.

Prima dunque di passar più oltre, è necessario sapere, se il venditore, stia fermo nel proposito, e promessa fatta da principio di dare il Quadro libero da ogni soggezione del pubblico consenso, e del divieto delle leggi che ne proibiscono l'astrazione, onde converrebbe prima di ricevere il prezzo di farne la consegna fuori del Dominio, come sarebbe a Ferrara o altro luogo simile, dove fusse passato il pericolo del contrabando, il quale che si risolvesse di comprare non vorrebbe certamente correre; vedrà comunque V.S. di rispondere soprattutto questi particolari, perché dalle sue repliche possano pigliarsi misure più certe, mentre io non avendo per ora da dirle cosa di più, resto nel baciarle cordialmente le mani, e raccomandando alla sua cura, quanto sarà co questa.

PS. Dopo scritto mi dice S.A. d'haver parlato con Professore, che ha piena notizia del Quadro, visto bene da lui qualche tempo fa, ma che stima vigorosissimo il prezzo pretesone, il qual forse non sarebbe inadeguato, se l'opera fosse di figure grandi, sì che della proporzione che sono, crederebbe che mille doppie a questi tempi fussero il suo dovere.

Lettere di Matteo Del Teglia a Pier Antonio Gerini, maestro di camera del Gran Principe Ferdinando de' Medici

73. 1696, 28 luglio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 5098, c. 352

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Portandomi a questi passati giorni a visitare una casa per vedere se fusse stata propr.a per mia abitazione desiderando cangiarla in meglio della presente, m'abbatei a vedere nella medesima un bel quadro di Jacopo Tintoretto, che rappresenta la Natività di N.Sig.re con cinque, o sei figure al naturale, ben conservato, e di grandezza di circa b.a di nostra misura fior.a di lunghezza, e proporzionata altezza; del quale domando se ne fusse disfatto il proprietario, mi disse di sì quando fusse capitata l'occasione. Lasciai così senza farle altro discorso con pensiero di portarne a VS. Ill.ma la notizia, se le paresse dirlo al Ser.mo Principe, che applicando S.A. potrebbe farlo riconoscere dal Sig.r Carlo Lot, Cassana, od altri Pittori per poi introdurre negoziato. Riceva VS. Ill.ma, e l'A.S. in buon grado la mia riverente attenzione, considerando, che pezzi di questa grandezza, d'Autore così classico, non s'incontra facilmente quando inclini a farne acquisto, e condoni ella l'incomodo mentre facendole umilissima reverenza resto

Venezia, 28 luglio 1696

Umilis.mo Servo Obbl.mo
Matteo del Teglia

[cit. da Epe, 1990, p. 143, n. 33].

74. 1696, 13 ottobre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 5098, c. 355

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Per terminare il consaputo negoziato del quadro, e sollevare V.S. Ill.ma dall' dall'incomodo, devo dirle, che il proprietario havendo già fatta la sua domanda, e lo sbasso, che intende fare alla med.ma, desideroso di servire a gran personaggio, supplica degnarsi di farle un'offerta per vedere se sia possibile al suo interesse di convenire; ma che questa via categorica, acciò possi risolvere in qualche forma, non havendolo io potrei rimuovere dal prezzo di mille ducati, finche non sente la proposizione; onde io non ho che aggiungere, havendo già detto, e confermato con l'opinione di molti Professori et altri, che il Quadro è ottimo, d'una grandezza nobile da non trovarsi agevolmente per farne acquisto d'un simile, il di cui prezzo non pare sì esorbitante da non potersi convenire, quando via sia l'applicazione nell'animo del compratore, che forse havendo l'opera sotto l'occhio resterebbe persuaso, ma la mia debolezza, e poco credito sarà di pregiudizio alla conclusione. [c. 355v] Il Sig.r Varisco che fu l'altr'ieri a portarmi un riverito comandamento per servizio di S.A. vedde in mia casa il quadro predetto e lo qualificò col suo purgato giudizio senza sapere nulla del trattato; ond'egli pure ne può dare informazione. Supplico dunque la bontà grande di V.S.Ill.ma d'una risoluta risposta per terminarle l'incomodo; et assicurandola della cura particolare, ch'avrò della sua ha per levante con altre, che per il med.mo soggetto ne salvo app.o di me per la più pronta occasione, umilmente inchinato rimango

Venezia, 13 ottobre 1696

Umilis.mo Servo Obbl.mo
Matteo del Teglia

[cit. da Epe, 1990, p. 143, n. 36].

75. 1696, 27 ottobre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 5098, c. 356

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Non haverei portato maggior incomodo a VS.Ill.ma questa sera, se non havessi trovato nel proprietario del quadro un'ottima disposizione di servire il Ser.mo Principe e Padrone, lasciando di buona voglia sodisfarsi, allor che giunga il Sig.r Cassana, bench'egli avesse qualche incontro di negoziarlo con altri, onde lo lascia tuttavia presso di me finche il Sig.r Cassana sud.o si sarà sodisfatto, secondo g'ordini di S.A.S, la quale se volesse applicare ad altro nobilissimo Quadro, che fu già nella Galleria della Regina di Svezia, opera di Giulio Romano d'un Adamo, ed Eva in piedi al naturale, farò che il Sig.r Cassana stesso lo visiti, ma sarà bene terminare un negozio prima d'intraprenderne un altro per non confondere i negoziati, non havendo io altro fine che d'incontrare occasione di ben servire l'A.S., e confermarmi come fò. Il Sig.r Cassana è giunto ed ha riconosciuto il Quadro

Venezia, 27 ottobre 1697

Umilis.mo Servo Obbl.mo
Matteo del Teglia

[cit. da Epe, 1990, pp. 143-144, n. 37].

76. 1696, 10 novembre, Venezia, ASFi, *Mediceo del Principato*, 5098, c. 357

[...] Se l'acquisto del consaputo quadro, già restituito al proprietario fusse stato un capitale necessario al servizio del Ser.mo Padrone, haverei gran rammarico che la mia debolezza, e l'altrui poca carità havessero portato un tal pregiudizio all' A.S; Dio perdoni a chi erra. Se potrà seguire questa sera prima di chiudere la presente, l'informazione del già proposto altro quadro, ne sarà V.S. Ill.ma servita con le misure. [c. 357] In proposito di quadri son anco pregato di ricordarne due buonissimi del Borgognone ricordati a V.S. Ill.ma qui da Madama Pia Contarini, che poi non potè ricever l'onore che fussero da essa visitati, onde se le pare anche sopra ciò farmi grazia d'una riga, la suplico per far apparir all'Amico d'haverlo servito sarà un effetto della sua bontà grande e nel medesimo tempo chiede il suo modelletto il Padrone del quadro per servirsene in altre occasioni; et umilmente inchinato la supplico di perdono e rimango

Venezia, 10 novembre 1696

Umilis.mo Servo Obbl.mo
Matteo del Teglia

[cit. da Epe, 1990, p. 144, n. 38].

77. 1696, 24 novembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 5098, c. 358

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Toccante il Quadro, proposto, che si dice di Giulio Romano, il sig.r Cassana, cui havevo pregato venir meco a vederlo lo ha subito screditato per cosa non propria per il Ser.mo Principe Padrone, senza volerlo visitare; pure il Proprietario insiste alla manutenzione, ma io penso lasciarne l'applicazione, rimettendo la provizione di Quadri a Professori accreditati a codesta Ser.ma Corte. Stimo infinitamente la cognizione del Sig.r Cassana, ma altri Professori di primo rango in questo [c. 358v.] Paese, che veddero il Quadro del Tintoretto, non lo condannarono per incapace, e della peggior maniera dell'Autore, e questa fu la cagione, che avanzai la libertà di proporlo, e ben conobbi essere stato ripulito, ma non toccate le figure secondo il parere di chi credei potermi fidare; e la ragione addotta del prezzo non pare, che potesse pregiudicare il merito, mentre ancorchè mille ducati non sono dispregiabili [...]

Venezia, 24 novembre 1696

Umilis.mo Servo Obbl.mo
Matteo del Teglia

[cit. da Epe, 1990, p. 144, n. 39].

78. 1697, 30 marzo, ASFi, *Mediceo del Principato*, 5098, c. 359

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Sarà tornato costì all'arrivo di questa mia il Sig.r Ant. Dom.o Gabbiani, Pittore celebre del Ser.mo Principe suo, e mio Sig.re Clement.mo, il quale veduto il quadro di Tintoretto proposto a S.A.S., potrà dire con sincerità se la medesima era bene, o mal servita nel proporne l'acquisto con mia somma consolazione. La supplico di farsene far la relazione, et onorar me delle sue riverite grazie, alle quali profondamente si raccomanda

Venezia, 30 marzo 1697

Umilis.mo Servo Obbl.mo
Matteo del Teglia

79. 1702, 18 marzo, ASFi, *Mediceo del Principato*, 5098, c. 361

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Dovendo humiliare alla notizia del Ser. mo Principe Real Padrone l'incontro, che vi sarebbe di far acquisto d'un gran Quadro Istoriato del Palma, veduto già dal Sig.r Niccolò Cassana, mi vaglio di quest'incontro favorevole, supplicando VS. Ill.ma della grazia, perché possi la Reale Altezza sua ordinare al medesimo Cassana, la più distinta relazione del Quadro sudetto, et onorare me d'una riga di risposta per renderne conto al Proprietario del Quadro stesso, che me ne fa la proposizione assicurandomi del vantaggio del prezzo in caso d'applicare, con che, facendole humilissima riverenza si conferma

Venezia, 18 marzo 1701 (1702)

Umilis.mo Servo Obbl.mo
Matteo del Teglia

Lettere di Apollonio Bassetti ad Alessandro Guasconi

80. 1681, 6 dicembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 33-34

Hebbi sempre desiderio di far acquisto per la mia Galleria de quadri d'opera grande d'alcuno de Pittori più rinomati del buon secolo di Lombardia, e sapendo che nel refettorio de frati serviti della Madonna de Monti fuori dalle mura di Vicenza si trovi una pittura simile di Paolo Veronese volentieri entrerei a contrattarla con quei religiosi, se il Ser.mo Pubb.co volesse darmene la permissione, e mi fò tanto piu animo à chiederla quanto considero che si tratta, che non fa ornamento alcuno ad una città ne meno ad una chiesa trovandosi in una stanza privata d'una clausura alla campagna, ed affatto celata all'orecchio del pubblico. Ne tenni i passati giorni un poco di proposito col Generale del Ordine, e sentij che à disastri di quel convento sarebbe opportuno tornato bene di poter fare simil ritratto, e [c.33v] quando pensano di cominciare a motivare qualche cosa costà intendo che il Generale abbia usato l'arbitrio di scrivere al Padr.ne M.ro Os.mo onde non vorrei che tal prevenzione senza mio ordine, ò saputa non fosse di pregiudizio, nella bontà che per avventura cod.ti senza fussero disposti ad aver le mie preghiere, le quali desidero che da lei si vadino però prontamente interponendo con gli amici di questa causa, e suoi all'effetto desiderato; e perché anche il Teglia doverà fare le sue diligenze avrà egli ordine di pigliar da lei gli opportuni concerti per provvedere con più frutto alla felicità dell'evento. So qual sia l'affetto di lei medesimo per le cose mie, ed il credito suo con codesta nobiltà, ond'ò voluto appoggiare a le la condotta di questa pratica, e confidarne molto per l'adempimento [c.34] del mio desiderio con che resto augurandole dal cielo ogni bene.

[pubblicato da Gualandi 1856, III, pp. 128- 130, n. 362; Alfonsi 2002, pp. 295-296, n. 7]

Lettere di Alessandro Guasconi ad Apollonio Bassetti

81. 1681, 20 dicembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, cc. 158v-159v

Ill.Padr.e mio Oss.mo

[...] Rappresenterò a V.S.Ill.ma perche ne ragguagli il Ser.mo Padr.ne ciò che son andato operando in ordine a comandi dell'A.S. in proposito del quadro, e le dirò che ne ho parlato all'Ecc.mo Sig.r Pietro Valier, savio Grande attuale, all'Ecc.mo Sig.r Procuratore Antonio Grimani che fu ambasciatore a Roma e a mons. Ill. mo Patriarca eletto Delfino e per verità ho trovato in tutti questi cavalieri una prontezza grande con un umilissimo desiderio di servire a S.A e mostrano sentimento che non sia cosa che non si possa fare senza passar per il Senato e renderla pubblica, e che convenga in ordine a decreti caminar per tale strada. Si è discorso e devisato molte cose, e tutti concludono che non possi conferire che i frati facciano loro alcuna figura ne mossa, e che le istanze si spicchino da S.A. e perche non vorriano esponderle a ricevere una negativa si propose suggerirmi l'Ecc.mo Valier [c.159] che haveria stimato bene che in luogo dove sono ministri della Ser.ma Repubblica e di S.A. quello di S.A. ne parlasse e facesse in modo che il ministro della Ser.ma Repubblica ne scrivesse in Senato, perché con tal passo senza un impegno positivo si potrà con l'intelligenza massimo delli amici consapevoli del fatto scoprire l'intentione del Senato a prender più aggiustantemente le misure in questa opinione son concorsi e il Sig.r Procuratore Grimani e Mons.r Delfino e solo il Sig.r Procuratore è restato di volerne istesso parlare con il Sig.r Savio Valier, per concertar dove si possi fare il detto passo ó a Roma ó a Vienna e ó a Parigi e con le prime glie lo significherò scrivendole che di tutto ho dato parte il Sig.r Teglia che è restato di comunicarlo con l'Ecc.mo Sig.r Procuratore Morosini che concorrendo anch'egli sia bene di scoprire l'intentione prima che S.A. facci impegni positivi stimo approverà il detto ripiego. Non ho stimato bene di parlarne con altri senatori miei Padroni per non render il negozio tanto palese, ma quando sia tempo farò tutte quelle parti che devo per il bene servire S.A.S e di mano in mano la terrò esattamente ragguagliata d'ogni [c.159v] cosa per ricevere i comandi dell'A.S.et obedirla con la più devota rassegnazione [...]

Venezia, 20 dicembre 1681

Devotiss.o Obbl.mo Ser.o
Alessandro Guasconi

82. 1682, 21 febbraio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 181

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Respondendo adesso alla favoritissima di VS. le dirò come con queste lettere è stato scritto e certo in buona forma in Senato dal Sig.r Ambasciatore Contarini di Vienna in proposito

del con saputo quadro e per verità si scorge in questi SS.ri del governo tutta la disposizione di cooperare che resti S.A.S servita, ma dall altro canto sentendoci una vigorosa opposizione nella città di Vicenza, non so che pronostico poter fare dell'esito di questo negotio esagerano esser la più cospicua cosa che vi sia e l'unica delle opere di Paolo a non essere gusto ne conveniente il privarselo. Ho poi saputo che la città ha mandato positivamente il Collegio il suo Nunzio a far premurose istanze che non sia permessa l'alienazione del quadro, onde si scriverà questa sera a Vienna rimostrando una piena disposizione e altr'è tanto sentimento di non poter incontrare la satisfatione di S.A. per non amareggiare una città benemerita che tanto s'interessa in questo affare a me dispiace nell'anima che non possi il Padrone Ser.mo [c. 181v] restar servito, e ben può credere che non ho mancato di far quanto potevo in ordine a miei doveri [...]
Venezia, 21 febbraio 1681(1682)

Devotiss.o Obbl.mo Ser.o
Alessandro Guasconi

Collezione dei dipinti di Alessandro Guasconi

83. 1699, 22 settembre, ASVe, Giudici di Petizion, Inventari, B 397/62 [anno 1699-1700], c.n.n. Inventario de mobili ori Argenti, Denari scritte et altro ritrovati nella casa dell'abitazione della hora q.m Ecc.mo Sig.r Alessandro Guasconi q.m Ill.mo Sig.r Carlo di Firenze fatto ordine et con la presenza dell'Ill.mo Sig.r Tommaso del Sera q.m Ecc.mo Sig.r Paulo e della Sig.ra Francescha Rosalbi Benzarini per effetto che sempre apparisca la puntualità loro e prima

[Nella camera ove morse il d.o q.m Sig.r Alessandro vicina al Pergolo]
in fornimento de fuori, laca, et oro, et argento vecchi in alcune parti mancanti sotto de quadri [...]

Quattro ritratti di nobili venetiani in dua Due Cavallieri e due non et uno d'ani con cornice dorate e tre senza

Quatordecim retratti di Donna senza cornice

Due detti di puttini senza cornice

Due quadri della Beata Vergine, uno con cornice nere, et uno co cornice nere perfolate d'oro

Un detto Ecce Homo con cornici nere

Un detto di sette quarte in circa N.ro Sig.re morto con due angeli senza cornice

Un detto di San Gio. senza cornice

Un detto di meza figura con beretta anticha in testa

Un detto piccolo di Padre eterno con figure

Un detto meza figura armata

Un detto piccolo di Paesetto con figura di Cacciata in tavola cornici nere

Un detto più grande di meza figura senza cornice

Un altro detto della B.V.con Nostro Sig.re

Un detto Ritratto del defonto

Un detto di S. Bastian con cornici di legno bianche [...]

[Nel caminetto contiguo]

[...] Un quadro di S.Gio.Batt.a di sette quarte senza cornice

Un detto della Resurrection del Signor simile senza cornice

[v.] Due quadri meze figure di senatori senza soaza

Un detto par di filosofo

Due detti meze figure di Donna vestita all'anticha

Un detto di tre brazza in circa N.r Sig.r levato di Croce con sette figure cornici di legno intagliate

Un sopra porta la guerra di pugni

Una Giudita con soaza dipinta bianca

Due retrati d'huomo meze figure vestite all'anticha senza soaza

Un Paese con soaze negre

Un detto del Redenta senza soaza

Un detto Ritratto di Santo Vescovo soaza con filetti d'oro

Due ritratti de senatori senza soaza

Un detto della Vergine, N.ro Sig.re con soaza nera vecchia

Due ritratti di Dogi senza soaza
 Un detto di cardinale senza soaza
 Un retratto d'un generale senza soaza
 Un detto d'un vecchio senza soaza
 Un detto di meza figura senza soaza
 Un detto di tre braccia in circa d'Elia senza soaza
 Due mezi retratti senza soaza
 Un detto di donna ordinaria meza figura soaze nere
 Un detto di tre braccia in circa soaza bianca con doi figure verde
 Un detto di quattro braccia cornici di legno bianche con sei figure historiate
 Un detto di di tre braccia in circa soaza detta della Resurrez.di N.ro Sig.re
 Un detto di due braccia sopra una porta par S. Gero.mo senza soaza
 Due ritratti di homini armati meze figure senza soaza
 Un detto d'un Frate meza figura senza soaza
 Un detto meza figura par di Lucretia Romana senza soaze
 [r.] Un detto piccolo di Cupido senza soaza
 Dua detti senza soaze rappres.ti due Sultani
 Un detto piccolo di Regina
 Un detto di due braccia dopra la porta huomo armato a cavallo, par San Todero senza soaza
 Un detto soaza bianca Adalo et Eva
 Due detti senza soaza Borasca di mare
 Un detto di lunghezza di tre braccia et mezzo in cira par l'Historia di Moise
 Un detto Cain che ammazza Abel di legno bianca
 Un detto figura intiera par Santa Caterina
 Due detti senza soaze piccoli dell'Historia di David
 Un detto di doi braccia in circa con tre meze figure soaze di legno intagliate
 [in un camerin che riguarda sopra il Pittor]
 Doi quadri di S.ta Maria Maddalena uno con soaza nere et uno intagliate [...] [Del camerin o sia Galleria]
 Dieci sette quadrimeze figure di ritratto di diversi habiti compreso uno di Doge tutti senza soaza riposti fra li volti
 [sotto le cornici]
 Sopra la porta che v` nel d.o camerin una Beata Vergine con Bambin con soazette piccole con pefillo d'oro
 Due teste di due vecchi con collana al collo fanno tra tutti tre la sopra porta
 Quattro quadri di quattro puttini tutti consimili senza soaze
 Sei detti historiat di due braccia si dice maniera del Cariani tutti compagni senza soaze
 Un detto di doi braccia per ogni verso, Vulcano con Ciclopi nella Fucina con soaza perfillata d'oro
 Due ritratti uno d'una testa di Dama, et d'una testa di vecchio senza soaze piccoli, et nel mezzo di questi
 Una Beata Vergine col bambin e doi altre figure in piccolo
 Sei ritratti senza figure, cinque d'huomo, et uno di Donna Turca
 [v.] Due quadri di sei quarte con due meze figure uno in Romana e l'altro alla Spagnola tutti senza soaze
 Dieci quadri bislonghi de Paesi con figurine d'altezza di mezzo braccio o meno con sua soazette bianche e zalle tutti in tavola
 [sopra la porta dirimpetto alla sopra nominata]
 Un quadro di B.V. con il Bambin e S.Rocco e S.Bastian soaze nere
 Un detto di S. Sebastiano meza figura con soaza di legno intagliata
 Un detto mezzo di un braccio una B.V. con il Bambino. S. Gio. e due altri santi senza soaza
 Un detto con soaza d'intaglio dorata una B.V.col bambino, e l'adoration de Magi
 Un detto piccolo a terra bislongo con una figurina par Venere, e due Amorini vicino al quale un detto piccolino d'una testa

Due detti di due braccia d'altezza una la Nascita del Bambin e molte figure e l'altro N.ro Signor rimostrato al popolo da Pilato con molte figure con soaza una nera schieta e l'altra dorata a scachi maniera di Bassan
 Un detto della B.V. in tavola la Mad.na il Bambin e S.Giov. soaza d'intaglio dorata
 Un detto di N.ro Sig.re nell'horto con un Angelo et gli Apostoli soaza d'intaglio dorata
 Due teste di sante con soaza d'intaglio bianche
 Quattro detti due di Donna e due d'huomini senza soaze
 Due Teste di due senatori senza soaze
 Due mezze figure d'homini gioveni uno armato con una testa e l'altro vestito all'antica
 Un quadro con la B.V. il Bambin e S.Gio.soaze nere maniera di Tizian
 Un detto senza soaze la B.V. il Bambin e S.Gioseppe
 Un detto soaze schiate dorate la B.V. il bambin, e molti angeli
 Un altro detto della B.V. et il bambin piccolo soaza di legno intagliata
 [sopra l'altra porta]
 Il Sig.r levato di croce in braccio alla B.V. et altra figura soaze di legno intagliate
 Due quadri di retratto alla spagnola per parte alli balconi
 Un detto di santo vescovo senza soaze
 Un detto la B.V. il Bambin e S.Gio.B.a soaza antica dipinta
 Un detto d'Arca di Noè con molti animali maniera del Bassan con soaze intagliate dorate di 3 braccia e doi in circa di longhezza
 [r.] Un detto della B.V. col Bambin, S.Gerolemo, S. Giovanni Battista, un Angelo tutto in un paesetto senza soaza
 Un detto della B.V. col Bambin e doi altre figure meno di un braccio soaze di legno intagliato in tavola
 Un detto di due braccia in circa la B.V. il Bambin et altre cinque figure con paese senza soaza
 Un detto della B.V. il bambino et altre figure piccolo soaze nere in tavola
 Un detto della B.V.col bambin piccolo senza soaza in tavola
 Un detto di braccio la visitation di Santa Maria Elisabetta [...] [in camerino sopra la cucina]
 Due telle uno di donna vecchia rotto, e l'altro un abbozzo d'Angeli vecchio rotto [...]

84. 1703, 31 marzo, ASVe, *Consoli dei Mercanti, Acquisti e vendite*, 54 [anni 1661-1704], c.n.n.

Adì 31 marzo 1703

Dopo molti pubblici incanti fatti nelli mesi di decembre, gennaio febraro passato e marzo cadente, sono quali sono l'assistenza dell'Ill.mo cassier stati venduti sopra il pubblico incanto liberi, et franchi a diversi compratori di quadri de numeri, et per li prezzi qui sotto dichiarati. Gli Ill.mi SS.ri Consoli de Mercanti hanno ordinato che segna la deliberazione delli restanti quadri a Dom.no Juanne Scalabrin liberi e franchi per la summa, et quello fatto alli medesimi havuto riguardo alle stime fatte da periti estratti dall'andare di giorni assistenti appresso il Massei quali quadri venduti al detto Scalabin principiano n. 10 Deposition di Croce di Christo copia viene da Paulo.

[a lato in altra grafia: Adì 20 aprile 1703. Io sottoscritto Gioseppe di Tomii Marangon dal Arsenale da Dom.e Augustine Teserini scribano al Off.o Ill.mi de SS.ri Consoli dei mercanti lire tre mille seicento settanta cinque dico lire 3675 et questi per ricavato de quadri vendutti per detti ufficiali dei consoli in necessarium di sententia seguita parti bus laudantis contro la vendita Gasconi sotto li 16 decembre 1701 [...]

Notta delli quadri venduti nelli incanti fatti come sopra

delli otto un retratto con soaza d'oro L.37.4

n. 85 Una Madonna con S. Gerolamo L. 62

delli otto un Christo all'Orto L. 266.12

n. 16 Una Natività L.55.16

n. 17 Un Christo L.68.4

n. 26 Un quadro con tre Maggi L. 27.18

Due retratti del n. 89 L. 46.10
 n. 2 Un Paese con Elia L. 66.13
 n.6 una Madonna L.40
 n. 21 Istoria di Moisè L. 62
 delli otto Archa di Noè L.155
 delli otto Madonna in tavola L. 148.16
 n.11 Ciclopi L. 62
 n. 70 S. Rocco L. 24.16
 delli otto due Fortune di mare L.24.16
 n.20 Madonna in tavola L.34.2
 n. 29 Madonna in tavola L. 34.16
 n. 75 al NN. Ballani giudice ----
 n. 74 Una Madonna, San Carlo e San Francesco L. 18.12
 n. 82 Un Ecce homo L. 17.1
 n. 42 Madonna con santi L. 18.12
 n. 30 S.ta Lucia L. 93
 n. 13 Un Christo L. 49.12
 n. 45 Dieci quadretti in tavola istoriatti L. 187.11
 n. 55 Un Christo L. 49.12
 n. 81 S. Bastian L. 24.16
 n. 87 Un ritratto L. 43.8
 n. 57 Un ritratto L. 12.8
 n. 63 Madonna con santi L. 24
 n. 38 Ritratto L. 12.8
 Tre del n. 86 retratti senza soaza L. 49.12
 n. 14 Ritratto di donna L. 24.16
 Uno del n. 87 ritratto L. 31
 Uno del n. 89 ritratto L. 18.2
 Uno del n.66 ritratto L. 12.8
 Uno del n. 67 ritratto mezza figura di donna L. 24.16
 n. 1 quadro grande istoriatio L. 93
 delli otto Madonna con puttino L. 99.4
 n. 18 S. Gieronimo L. 49. 12
 n. 24 gran maestri a cavallo L. 37.4
 [v.] Uno del n. 41 San Giov. L. 37.4
 n. 61 due teste di armati L. 8
 n. 78 Guerra di pugni L. 15.10
 n. 91 Due retratti piccoli L. 6.4
 n. 65 Un ritratto L. 6.4
 n. 37 Un ritratto L. 6.4
 n. 25 Cain e Abel L. 49.12
 n. 84 Adamo et Eva L. 24.16
 Uno del n. 86 ritratto L. 18. 12
 n. 33 Una Madonna L. 15.8
 Uno del n. 86 ritratto L. 26.16
 Due retratti del n. 86 L. 24.16
 Quadri n. sei diversi retratti et numeri L. 60
 n. 50 testa con maniche L. 19.8
 n. 27 Adoration de Pastori L. 21.14
 n. 46 Un santo vescovo L. 18
 n. 56 Una Madona L. 6.4

85. 1703, 29 maggio, ASVe, *Consoli dei Mercanti, Acquisti e vendite*, 54 [anni 1661-1704], c.n.n.
 Adì 29 maggio 1703
 Gli Ill.mi Consoli de Mercanti infrascritti udita l'istanza del Dom.o Gioseppo del Tomio et
 attenta l'intimazione fatta per il presente Ill.mo Mag.to alli eredi del quondam Dom.o

Alessandro Guasconi sotto li 15 novembre prossimo passato hanno ordinato che li restanti quadri che furono intromessi ad istanza del detto Gioseppo del Tomio possino esser venduti, et deliberati al più offerente, atteso massime la molteplicità degl'incanti fatti delli stessi quadri, ne ritrovansi alcuna esibitione et così ordinarono doversi annotare
Zorzo Zorzi

Gieronimo Contarini Consoli de mercanti

Notta de restanti quadri venduti e liberi, e franchi a M.ro Juane Scalabrin, et ciò in esecuzione dell'obbl.to ordine

n.10 Deposition di Croce di Christo L. 60

n. 5. Resurrection di Christo L.25

n. 7 mezze figure favole L.62

n. 9 Prometeo L.36

n.12 Resurrection di Christo L.20

n.68 Una Madallena L.12

Due del n. 62 Ritratti L.14

n 40 Amor L.8

n. 64 Artemisia L. 8

Due del n.37 Teste L.20

n. 35 Testa di vecchio L.6

n. 48 Una Madonna in tavola L.6

n. 69 Retratto L.6

n. 59 La Madalena L.8

n. 60 Retratto L.6

n. 41 Un S. Giov. L. 25

n. 3 Santa Cattarina L.62

n. 70 San Rocco L.10

[v.] n .73 Una Madonna L.6

n. 79 Decollaz.e di S.Giov. Batt.a L.10

n. 77 Marte e Venere L.10

n. 80 Una Madallena L.14

n. 23 quadro con due Evangelisti L.6

n. 43 La Mad.na S.Bastian e S. Rocco L.8

n. 58 Un quadro rotto L.6

n. 46 Un santo vescovo L.28

n. 8 Ritratto di donna L.12

n. 83 Paese con visita di S. Maria Elisabetta L.8

Quadri quindici ritratti del n.66 L. 93

Quadri cinque ritratti del n. 52 L.35

n. 53 Retratto senza soaza L. 12

n. 67 Due meze figure L.15

n. 88 un ritratto di vecchio L.6

n. 15 Ritratto fiamengo L.10

Quadri sedeci ritratti del n.86 L.100

n. 53 Retratto senza soaza L. 20

n. 89 uno retratto delli sei L. 16

delli otto Paese L.8

Quali noti soprad.i quadri furono deliberati ut sopra per l'Ill.mo cassier iscritto, et Cassier di nuovo entrato, et ciò come effetti et quadri di raggion, et aspettante all'eredità del quondam Dom.no Alessandro Guasconi debitor in esecuzione di sentenza seguita nel presente Off.o sotto li 16 dicembre 1701 laudatta con spazzo del Coll. Ecc.mo de XX janij, et susseguente intromissione annotata dal Messer per parte et a buon conto di capital come in quella, detratta le spese per occasione della medesima sententia, intromissioni, atti, esecuzioni et vendita; et a istanza del sud.o Dom.o Joseppo del Tomio erede, come nella suddetta sententia et Atti sopra dichiarati. Refferi tassiamiento tante

Lettere di Giovanni Battista Vacchini ad Apollonio Bassetti

86. 1681, 19 luglio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1214.

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Sperando la mia arditezza di essere compatita dell'incomparabile bontà di V.S Ill.ma per questa supplica ricorro alli suoi pregiatissimi favori e perché il sig.r Matteo con il solito di sua ordinaria cortesia mi dice che il Ser.mo Padr.e piglia uno delli due quadri di Paolo, ma che vole sapere il prezzo; io primieramente come oblig.mo suddito e vassallo profondamente mi inchino alla venerab.ma padronanza di S.A.S con suplicarne la clemenza del medesimo che non sarà mai così ardita di formalizzare la minima pretenzione perché io so molto bene, anzi aggiustamente pagato e sodisfatto sì con il poco con l'anni, e tutto quello che sarà conosciuto dall'intelligenza delli SS.ri Pittori costì tutti miei reverenti Padroni, starà il tutto arcibene decretato e mi crede la gentil cortesia di V.S.Ill.ma che tacita parte la penna, quello rappresentante esprime la reverenza del mio quore, dichiarandomi sempre di essere lontanissimo con l'animo da qualsiasi interesse e già come ho di sopra la speranza mi promette il congiungimento all'ardire non posso tralasciare di ricordarle supplicar delli sempre pregiatissimi suoi favori che dovessi con tempo grande che li prendesse S.A.S. tutti due perché delle cose di Paolo non se ne trova più giurandole sopra la mia coscienza che sono originali e torno a dire di Paolo, e per tali stimati dalli Pittori [1214v] tutti che gl'anno veduti et il prezzo, per l'amor di Dio, lo faccino a modo loro, che il tutto starà benissimo. Io mi ritrovo una buona serie di quadri grandi del Bassano copiosissimi di figure tutte Historie sacre, et in specie l'Arca di Noè in grande del Bassano vecchio, opera singolarissima e mirabilissima con tutti l'animali a coppia, e quando per capo di curiosità si compiacesse S.A.S. volerli veder tutti li aggiusterei tutti avvolti attorno ad una colonna vota di cartone perché non patissero e li manderei prontamente e senza più a V.S. faccio umilmente reverenza

Venezia, 19 luglio 1681

Umiliss.o Dev.o et Obbl.o servo
Gio. Batt.a Vacchini

[pubblicato parzialmente da Gualandi 1856, III, pp. 134-135, n. 364]

87. 1681, 2 agosto, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1575, c. 1215

Ill.mo Sig.r Padr.e Col.mo,

Con la più reverente umiltà che dettane mi possa il mio devoto ossequio porto in questa mia ogni maggior ringraziamento alla gran cortesia di V.S. Ill.ma per il pregiatissimo favore al sig.r Dandini che ho scritto questa sera con il prescritto dei miei favori venga presto risposta. Sopra li ritratti delli Pittori celebri, che sieno di mia mano istesso io non ho per malignità e Dio mi sente, ma come buon suddito di S.A.S dico a V.S.Ill.ma che so molto bene essere stato mandato costì un Ritratto del Tintoretto vecchio che in verità è del Tintoretto, ma non il ritratto di lui medesimo e chi l'ha mandato costì per verità è stato ingannato, et io so benissimo tutta l'Historia per tutto questo io veramente motivo serva pure per quello che può servire, di più ho veduto un bellissimo ritratto in proffilo di Alessandro Varotarij cosa veramente bella, ma non è di mano di lui istesso. Ma si bene del celebre pennello della sig.a Chiara sua sorella, e questo lo posso dire perché ho avuto gran pratica del sig.r Padovanino e di tutta la sua casa e figli e nipoti et io a questo segno m'inoltro per il buon servittio verso la soddisfazione di S.A.S circa li quadri grandi di Paolo io ne tengo uno di 4 braccia alto e lungo 5 originale e bello senza pari et è Giudittio di Paride, ma costì forse sarebbe giudicato troppo nudo per le sue femmine spogliate, se occorrerà lo manderò anco costì e mi creda la cortesia di V.S.Ill.ma che in tutta Europa non vi è Gallaria, che in quel genere habbia cosa più bella, perdoni la mia cortesissima bontà al fastidio [1215v] che le porto e mentre da me le prego continovamente, e contento con ogni osequio a V.S.ill.ma faccio umilmente reverenza implorando sempre supplichevole le sue pregiatissime grazie

Venezia, 2 agosto 1681,

Um.o Devoto Aff.mo Serv.e
Gio. Batt.a Vacchini

[pubbl. parzialmente da Gualandi 1856, III, pp. 135-136, n. 365]

Lettere di Giuseppe Niccolò Nasini ad Apollonio Bassetti

88. 1687, 19 aprile, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1614

All.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Vengo con questa mia, a rappresentare à SS.Ill.ma come oggi adesso che saremo il 27 del corrente inviarò a SS.Ill.ma dui quadri in uno entrovi Lotte ed è di mezze figure come era il desiderio di SS. Ill.ma nel altro vi è un fauno con una satiretta quadro ideale dei quali desidererei regalarne uno al Se.mo Sig.r Principe Gian Gastone e l'altro al Gran Principe; il tutto però quando a lei pare sì cosa di proposito. Io qua li ho fatti vedere da molti virtuosi et anno mostrato di gradirli con gran dimostrazioni e con qual'che discorso sopra, ma io come quello, che ho gusto di sentire l'opinione di più di uno, non mi sono fidato di uno ho dui ma cinque ho sei è tutti anno dato un discorso però adesso starò a sentire se costà vengano approvati conforme e qua è del tutto, pregarò la sua benignità avisarmi distintamente acìo io mi possa correggere dove io manco e per non tediarla di vivo cuore la reverisco

Venezia, 19 aprile 1687

Obbl.mo servitore vero
Giuseppe Nicola Nasini

89. 1687, 19 luglio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1617

All.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Dalla di SS. Scritta al sig.r Matteo [Del Teglia] sento con quanta cortesia et affetto mi tenga al medesimo raccomandato del che sempre più mi trovo dalla sua bontà favorito. Do parte a SS.Ill.ma come esendosi dispensato alcuni quadri per ordinare del Re di Polonia à diversi virtuosi de la prima riga è parso alla cortesia del Sig.r Matteo procurarne uno anco per me essendo il lo stesso dispensatore suo amico però mi è parso bene il darne parte a V.S.Ill.ma, come quello che a tanto desiderio delli miei avanzamenti, io sto facendo certi studi da Pavolo adesso di presente, e cerco di fadigare adesso che sto un po' meglio fra tanto prego la sua bontà a volermi continovare il suo affetto e per non più tediarla di vivo cuore la reverisco

Venezia,

19 luglio 1687

Obbl.mo servo
Giuseppe Nicola Nasini

90. 1687, 25 luglio, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, cc. 1618-1618v

All.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Vengo con questi diversi di nuovo a dargli parte come io abbia di già recuperata totalmente la salute e non manco di fatigare e sempre più mi innamoro di queste belle maniere e si vedendo questi bei quadri che migliorerebbero anche le pietre. Giorni sono ebbi fortuna vedere anco un bellissimo quadro di Pavolo che rappresenta la circoncisione dove vi starà dentro da trenta figure cosa in vero mi ingrascie l'anima quanto è ben dipinta e bene è spessa à mio gusto è di gran lunga meglio di quello del Alessandro e mi dispiace dentro l'anima non potendo copiare perche non vogliono quella sugezione e non ve ne stato modo di poterne pigliare neanche un poco di schizzo. Sento però che sia in vendita che un prezzo assai ragionevole a quello che il quadro è perche gli giuro che è quello che vuol'essere e che certo che farebbe un grande ornamento nella galleria di S.A.S essendo ancora il detto quadro di grandezza di braccia sei lungo e undici quanto alto che in vero è una bella proporzione di quadro e se avrei un gran gusto che venisse a Fiorenza a lora sarei sicuro che lo potrei copiare e ricopiare e farci suso un bello studio. Carissimo Sig.r Abate se mai il Padrone avessi a fare spese di quadri di gratia non si lasci scappare questo perché io non posso dire quanto che è certo che io resta innamorato altro non so che dirgli solo la prego [1618v] a continovarmi il suo affetto e di mio cuore la reverisco

Venezia,

25 luglio 1687

Obbl.mo servo
Giuseppe Nicola Nasini

91. 1687, 16 agosto, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, c. 1630

All.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Venerdì poi che fu il giorno della Beatissima Vergine trovai di nuovo il sig.r Bombelli e fusemo insieme a vedere il famoso quadro e lì ci facesemo a esaminarlo dove che quanto più lo guardavamo tanto più vi compariva sotto gli occhi nuove cose il sig.r Bombelli mi disse che di Pavolo a copiatissimi tantissimi ma che uno di questo gusto non la copiato mai che in vero una gran bella cosa la quale chi ne farà laquisto potrà dire di avere una gioia delle

più stimate che siano uscite dal famoso pennello di questo autore del quale il sig.r Bombelli dice non avere visto altro simile e protesta di volerlo andare a copiare in qualunque luogo che sarà mentre stia per uscire di Venetia da dove non avendo che soggiungere per non incomodarla di vantaggio la reverisco umilmente
Venezia, 16 agosto 1687

Umil.mo servit.re obbl.mo
Giuseppe Nicola Nasini

92. 1687, 1 ottobre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, cc. 1633

All.mo Sig.r Padr.e Col.mo

[...] Fo sapere a Ill.ma come di presente sto copiando a S.Sebastiano dove sono di bellissime opere di Pavolo e ho copiato una mano di pezzi a S.Giorgio dove sono solo sbozzati poi questa primavera terminati e di tutto ella sarà avvisata fino che durano di tempi buoni io lavorerò a S. Bastiano e poi farò qualche cosa per mandare a Pisa e tanto manderò un quadretto al Ser.mo Sig.r Principe Gian Gastone e per non più tediarla di vivo cuore prego la sua gentileza a contonovarmi con li soliti favori e la reverisco

Fo sapere a V.S.Ill.ma come ieri fui con il sig.r Alessandro Guasconi a vedere di nuovo il bel quadro di Pavolo dove sentirà quello che scriverà a me mi disse che gli piaceva e la reverisco

Venezia, 1 ottobre 1687

Obb.mo servit.re
Giuseppe Nicola Nasini

93. 1688, 27 marzo, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, cc. 1640

All.mo Sig.r Padr.e Col.mo

Dalla gratissima di SS.Ill.ma sento li buoni avisi che mi ha dato in quanto di mandare di quadri a S.A.S. ma io ogni volta che SS. Ill.ma mi aviserà che io mandi manderò e tanto tanto per riconoscere qualche miglioramento da un quadro a l'altro che peraltro veda lui conforme vale che io faccio che farò.

Sento anche li buoni avvertimenti del Si.re Livio [Mehus] delli quadri aprovo molto bene, ma vorrei che V.S.Ill.ma gli dimandassi un poco se per arrivare a essere un gran homo giovi solo il copiare perche dei bravi copisti io ne conosco tanti mai dei valentuomini, l'abate, in pochi perche io ho inteso dire che uno che si sfoga totalmente nel copiare si infingardisce perche trova quelle cose digerite e quando a da fare una cosa di invenzione non ha dove si mettere le mani e si resta sempre copisti queste cose sono le regole, che io ho auto dalli grandi omini, in quanto al andare a copiare le sa che altre volte gli o avisato che l'inverno è impossibile l'andare a copiare stante l'oscurità e le gravi stravaganze del tempo e così mi trattengo nel dipingere d'invenzione e nel continovare le accademie e poi li estate li piego tutta nel copiare [...]

Venezia, 27 marzo 1688

Aff.mo et obbl.mo servitore
Giuseppe Nicola Nasini

94. 1689, 21 agosto, ASFi, *Mediceo del Principato*, 1577, cc. 1655

All.mo Sig.r Padr.e Col.mo

La tardanza dello scrivere io a SS.Ill.ma è stata la causa di una fiera terzana che mi a tenuto in letto un mese, dove adesso con l'aiuto del Sig.r Dio e della Beata Vergine sono guarito e da due giorni che ho ripresi li studi e ho cominciato a rifinire quella bella Cena di S. Giorgio mano di Pavolo e lo studio che faccio della medesima e che io la copio in pezzi grandi però le figure conforme l'originale e spero nel Sig.r Dio che sarà un buon studio. Disidero anco della bontà di Ill.ma a favorirmi ancora licenza di poter copiare la bella Europa di Paulo, che ha il sig.re Piatti supplicandola a farne l'istanza all'Ill.mo sig.re Alessandro Guasconi sì come dei Baccanali che ha l'Ecc.mo Soranze in Rio Marino e sono quattro pezzi compagni di quelli che sono in Spagna cose belle assai. Di grazia la prego a farmi questo favore e non hocorrendomi altro che da continovamente del suo affetto di vivo cuore la reverisco baciandomi umilmente le mani

Venezia, 21 agosto 1689

Obb.mo servo
Giuseppe Nicola Nasini

Lettere di Celso Viccioni e Giovanni Francesco Maria Poggi a Ferdinando de' Medici

95. 1692, 30 agosto, ASFi, *Mediceo*, 5878, c. 375.

Rev.mo Padr.e Sig.r mio e Padr. Col.mo

Se bene mi ricordavo della risposta data da me al tocco fattomi da V.S.Rev.ma in materia del Quadro consaputo, cioè che si trattava dell'impossibile; niente di manco e per il rispetto dovuto a lei e per la venerazione che professo al personaggio non ho voluto mancare d'haverne confidente discorso con uno di questi miei più parziali senatori, e di pregarlo per la svisceratezza di quell'amore che conserva per me come anco per l'affetto che porta singolarmente alla nostra religione, accio mi desse aiuto e consiglio, ma da questi mi è stato vivamente risposto che oltre le leggi rigorose che proibiscono fin sotto pena di bando il trattar di mandar fuori mobili preziosi spettanti a luoghi pubblici il caso suddetto del Quadro, che per le circostanze d'allora fu mandato dalla Repubblica in Francia, ha fatto rinnovare le leggi vecchie, in specialità circa le pitture, e metter in attenzione il senato con espressive prohibitioni, e pene assai maggiori à quelli che trasgrediscono, eziandio col semplice trattarne. In effetto di ciò mi ha soggiunto, che mentre era in Reggimento a Vicenza le fu scritto da gl'Inquisitori di Stato che s'informasse diligentemente d'un certo rumore sparso che i nostri PP. trattassero per appunto di vendere quel Quadro e gliene desse puntualmente ragguaglio per le proprie risoluzioni. Tutto ciò non ostante, non mancherò al certo d'invigilare, se mai s'aprisse alcuna congiuntura, o esempio per cui si potesse sperare, che facendone [c. 375v] il personaggio la dimanda a questo Pubblico, fosse per conseguire l'intento stimando io del rimanente, che niuno s'arrischierebbe di tentar altra via e di tenerla fedelmente avvisata. Intanto mi confermo col bacio riverente della mano

Venezia, 30 agosto 1692

Di V.S Rev.ma Divot.mo Obbl.mo servitore
fra Celso Viccioni

[pubbl. in Gualandi 1856, III, pp. 292-293, n. 445; riassunto in Epe 1990, pp. 140-141, n. 20]

96. 1692, 6 settembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 5878, c. 376

Sereniss.ma Altezza

Dall'ingiunto foglio del P. Teologo della Repubblica di Venezia l'A.V.scorgerà quello che si possa sperar intorno alla consaputa Pittura. Tutta volta io non mi voglio perder affatto d'animo, e voglio esser anco importuno al sud.o Padre per vedere se si può guadagnare questo punto d'aver il Quadro quando almeno sia chiesto, restando V.A. sempre in libertà di chiederlo o non chiederlo, entrando io seco mi impegno che la sua digniss.ma persona mai sarà nominata quando non voglia, che tale è il concetto che ho col sud.o Padre, si in voce, come in scritto, e so [v.]che meno non posso fidare. Egl'e ben vero che non farò altra mossa senza venirne dal prudentis.o giudizio di V.A.S l'approvazione. Sa Dio che pena è la mia in non vedere la via così spianata come vorrei, in questo affare; tutta volta non mi sento abbandonato affatto dalla speranza d'averla a veder ben servita, per il qual fine non mancherò certamente a ogni diligenza possibile, questo l'A.V. se ne compiacerà, perché per verità la pittura è degna d'essere nelle di lei mani. Raccomando all'amorevole sua protezione l'interesse di cod.a nostra chiesa e rinnovando l'offerta di tutta la mia [r.] poca abilità a suoi desideratiss.mi comandi, prego il Sig.r Dio che ce la conservi per intera e compita felicità e con profund.mo inchino mi risegno.

Roma 6 settembre 1692

Di V.A.S. a cui mi fo lecito soggiungere che il Re di Francia quello ebbe l'altra Pittura che avevano in Venezia, la chiese per quello che è a mia notizia

Umiliss.mo Obbl.mo Serv.re

f. Giovanni Francesco Maria Poggi Generale de' Servi di M.V.

[riassunto in Epe 1990, p. 141, n. 21]

Lettera di Tommaso Del Sera a Ferdinando de' Medici

97. 1702, 13 maggio, ASFi, *Mediceo*, 5887, c. 508

Altezza Seren.ma S.r S.r Clement.mo

Doppo che io con la venerazione più profonda inchinarmi a V.ra Alt.a Seren.ma son tenuto di rassegnarmi il mio infinito ossequio, devo umilm.te nell'istesso tempo rappresentarli, come essendo di poche hore pervenuta a me la notizia che l'Alt.a V.ra Ser.ma in altro

tempo havesse havuta l'inclinazione d'haver in suo potere un Quadro di mano di Giacomo Palma, rappresentante la Conversione di Paolo di lunghezza braccia quattordici e largo braccia sette, che si ritrova qui in Venezia in mano d'un cavaliere il quale all' hora non se ne fosse volsuto privare, e parendo a me di vederne presentemente la disposizione di volerne far l'esito, con il supposto d'incontrare la soddisfazione di V.ra Alt.a Ser.ma mi prendo l'ardire di parteciparvela ad effetto che continuandole il genio di farne d'esso quadro l'acquisto, possa darne a chi più le piacerà l'incombenza per la ricognizione della mano e per il trattato del prezzo, mentre io fra tanto supplicandola humilm.te l'Alt.a V.ra Seren.ma a farmi degno della continuazione del suo patrocinio desidero.mo di vivere e morire con il prezioso titolo di suo fedelis.mo servo resto con baciare a V.ra Alt.zza Ser.ma umilmente la veste

Venezia, 13 maggio 1702

Di V.a Alt.za Ser.ma Umilis. Obb.e e fedele servitore
Tommaso del Sera

[riassunto in Epe 1990, p. 163, n. 149]

Lettere di Johann Carl Loth a Ferdinando de' Medici

98. 1691, 14 aprile, ASFi, Mediceo del Principato, 5877, c. 270

Serenis.ma Altezza

Mi ritrovo carico d'infinite obligationi per i duplicati favori de Regali de preciosissimi vini e togli fatimi partecipare dall'alta Gratia di V.A.S.ma honori che sopra avanzano di gran lunga la bassezza del mio merito, che però non posso se non renderla humili innumerabili ringraziamenti.

So Altezza Sereniss.ma per renderla servita nella promessa copia del S. Pietro Martire di Tiziano, ho disposto per quanto potra fare la mia debolezza d'impiegarmi e con tutto lo spirito nella sudetta ancor che lunga operazione, prego Dio che mi dii talento come bramo, e come devono i miei osequiosissimi doveri, ad oggetto che sono per tralasciare ogni qualsi voglia altro mio impegno d'obligatione per applicatamente servirla. Resto in tanto vivamente incatenato all'alta Bontà di V.A.S.ma alla quale umilmente mi prostro e mi proteso in eterno

Di V.A.S.ma Venetia li 14 aprile 1691

Humiliss. Osequia.mo et obligat.mo Servo
Gio. Carlo Lott

[riassunto in Epe 1990, p. 139, n.14]

99. 1691, 21 aprile, *ibid.* c. 339 [minuta]

Il Ser.mo Sig.r Principe Al Sig.r Carlo Lott. Venezia, 21 aprile 1691 Di Fiorenze

Sig.r Gio. Carlo. Quanto io stimi la di lei determinazione di dar mano a formare la copia del S. Pietro Martire di Tiziano, ben ella la può argomentare col riflettere che da lei che con le nuove opere tanta fama si è acquistata nel mondo, ove si ammirano i parti del suo ingegno et del suo pennello, non si respugna presentemente a favorirmi di pigliare l'assunto di fare la copia sudd.ta. Io che molto bene ne valuto la finezza né ignoro punto il sommo pregio che ne devo fare, l'accerto che ne concepisco motivi di considerazione si distinta, onde si aumentano grandemente in me quella di una cordiale riconoscenza al suo buon cuore, et di una estimazione del tutto precisa verso il suo merito. Deduco ella da tutto ciò quanto cara mi sarà et come riguardata sempre fra le cose mie più preziose la prementovata copia, che attenderò però à suo tempo con impaziente desiderio; et bramoso d'incontrare le occasioni di mia soddisfazione le prego dal Cielo ogni maggior contentezza. Suo amorevole

[riassunto in Epe 1990, p. 139, n.15]

100. 1693, 4 aprile, ASFi, Mediceo del Principato, 5878, cc. 257-258.

Serenis.ma Altezza

In essecutione del umilmente da me reverito comando dell'A.V.S espressimi dal Sig.re Varisco Casteli suo humiliss.o serv. ho con la mia debole attività formato di mia mano il Ritratto di me medesimo e consegnato al detto s.re Castelli accio ne facci costi all'A.V. la

spedizione. Io so bene con tutto il rossore nel volto ardisco di farli vedere il mio inutile aspetto immeritevole del suo benignissimo sguardo, pure da una summa allegrezza accalorato per l'honore che l'altra sua gran bonta si contenta di compatirmi con il permettere che sia costì unito nel numero di tanti sì degni per fama virtuosi soggetti, ben posso se non vivere ambizioso di me medesimo, i ringraziamenti che per sì spezial e singolar favore devo come con ogni spirito infinitamente renderli come, quelli che per la generosa rimesa del denaro eccedente al mio merito sono da me già stati ricevuti, [c. 258] non essendo bastanti le mie voci ad esprimerli si conserveranno taciti nel core per farsi conoscere con l'operazioni ben che deboli del mio penello della vita e dell'anemo sempre umilmente destinati ad ogni suo pregiatissimo cenno, e che sono come farò in eterno
Di V.A.S.ma Venetia li 4 aprile 1693

Humiliss. Osequia.mo et obligat.mo Servo
Gio. Carlo Lott

[riassunto in Epe1990, p. 141, n. 23].

101. 1702, 26 settembre, ASFi, *Mediceo del Principato*, 5907, cc. 555-556.

[c.555] Ill. mo Sig.r Padr.e Col.mo

L'inventario de mobili del fu Sig.r Gen.le dal Borro con quanti orioli; un bacile d'argento indorato, et un Quadro di fiori invenduto si trovano in una stanza di questa casa Pia serrata a più chiavi esistenti in mano di diverse persone di modo che per aprirla ci vogliono più giorni e mettere insieme le chiavi, per il quale impedimento non poter dare al Ser.mo Sig.r Principe il ragguaglio che dovremo avanti partisse da questa città; per tanto prego V.S.Ill.ma a volervi favorire in passare appresso S.A.S.le mie umili suppliche per il perdono della mia baldanza e rappresentarli, che il Quadro dipinto di fiori del quale S.A.S mi parlò pare non possa essere, se non uno de notati negl'inclusi foglietti, già che nella stanza dove erano li specchi con le cornici di foglie d'argento non vi erano altri, che i suddetti, come si riconosce dall'inventario et in caso non ci fusse il quadro accennato, S.A. mi onorerà comandarmi, che faccia nuove diligenze [c.555v.] per ritrovarlo, lo stimerò a grazia singolare.

Favorisca V.S. Ill.ma comandarmi la briga che gli apporto et compiacerla con suoi pregiatissimi comandi, mentre facendoli umilmente reverenza resto di V.S.Ill.ma Umilissimo servitore e obbligato servo vostro

Livorno 26 settembre 1702

Benedetto Mochi

[c.556] Stima delli Quadri dell'Eredità del defunto S.r Gen.le dal Borro stati sigillati dal Sig.r Gabbiani per servizio del Ser.mo Principe

Due quadretti in rame con adornamenti di ebano in uno la rete di Vulcano nell'altro una Danae di Livio, p.o 50

Un quadro entrovi una Venere al naturale senz'ornamento di Giordano, p.o 60

Una prospettiva di Viviano con adornamento d'albero bianco p.o 9

Due detti con adornamento intagliato e dorato p.o 24

Uno detto simile p.o 12

Quattro detti di Livio con adornamento intagliato e dorato, in uno la Caduta dei Giganti, in altro un Bacchanale, in altro il ratto di Elena, in altro l'Incendio di Troia p. o 100

Quattro detti di Livio entrovi le quattro stagioni con adornamenti intagliati e dorati, p.o 48

Tra gli altri mobili non si vede cosa degna dell'A.sua, se non fussero orologi, che li migliori son'andati in soluzioni de legati, overo scatolini da tabacco de quali ve ne sono de bellissimoi d'oro, d'argento, d'acciaro, ecc. Vi è poi un piccolo scrignetto d'ambra gialla, che è cosa molto nobile, e curiosa. Altro scrignetto simile d'ebano, che forma un calamaro con diverse cassetine per odori, et il piano della superficie, ripieno di vaghi e nobili vasetti d'argento per odori.

[citato in Epe1990, p. 158, n. 118a]

102. 13 luglio 1707, ASFi, *Mediceo del Principato*, 5903. c. 308
Ser.ma Alt.zza Reale

Conforme l'ordine di V.A.R. ho visto di nuovo la Madonna del Vinci. Sono stato tardo a dargliene parte, perchè a causa delle villeggiature, tardi ho potuto vederla. Il quadro stimo, sia un braccio, e mezzo. E' una Madonnina a sedere, et è fin a mezza gamba, col bambino in braccio. E' quadro di ombre scure, e scena con le mezze tinte. I chiari si son conservati ossidi, ma il panno turchino non si vede più nulla. E' dipinto in tavola sottile, ma salda, e non si conosce che legno sia. Questi S.ri stanno in prezzo grande, domandone per ultimo 400 lire. Io ho parlato come dovevo per servizio di V.A.R ma in riguardo de i già prezzi, et dicono, essergli stati offerti ne tempi passati, stan saldi. Sono però pronti a trasmetterglielo in mano, accio che ella si satisfaccia. Della richiesta di essere del Vinci, dicono non esserci [c.308v.] dubbio et affermano questo quadro esser nominato nella Vita del medesimo Vinci, et essergli pervenuto da i loro antenati per testamento.

Se V.A.R. si risolverà vederlo, sarà superfluo che io le dica la mia opinione poichè si satisfarà da sè medesima. Se poi non si risolvesse, io le dico in confidenza che non me ne fo quella stima che porterebbe il prezzo. La maniera è diligentissima e di già rilievo, ma ci so delle cose che non mi danno intera satisfazione, si nel colorito come nel disegno, e stimo assai più bella la Madonna di Raffaello, della quale V.A.R ne fece trattare sei anni sono, et darmi facoltà di offerire perfino 300 piastre, benchè io per politica offersi solo 56 doppie per crescere a poco a poco se ella non mi levava l'ordine.

Ardisco poi come umilissimo servitore di supplicarla di nuovo [c.309] di una grazia. Se quei due quadri che V.A.R. si compiacque di farmi trasmettere a Livorno, non son venduti, come credo causa delle presenti gran guerre, desidererei rimmetterli in Firenze con inviarli a V.A.R. se si compiace, e qui ottendendo di sentire il suo volere e di ricevere i suoi desideri e comandi le fo umilmente reverenza

Umil.o Rev.o Obbl.o Serv.re

Lucca, 13 luglio 1707

Antonio Franchi

[riassunto da Epe1990, p.178, n, 231]

103. 1710, 23 aprile, Parma, Archivio di Stato, *Casa e corte farnesiana*, serie VIII, busta 53, fasc.6

Io Ant.o M.a Bettati confesso havere ricevuto dal Sig.r Giacomo Giovannini la voluta di doppie cento cinquanta di Spagna da lire cinquantacinque l'una e soldi sedici moneta di Parma ed in oltre sei pezzi di quadri, cioè due Paesi del Bresciani una battaglia, una bambozzata dipinta sopra l'assa, un quadretto piccolo rappresentante Apsiche, con Amore che dorme, et un quadro con Istrum. ti musicali il tutto dico havere ricevuto in pagamento di tre quadri, cioè due dipinti sopra l'assa, rappresentanti in uno la B.V. col Bambino che scherza con il campanino tenuto in mano da S.Ant.o Abb.e e nell'altro S. Brunone, e compagno nella loro grotta con gloria d'Angioli et questi creduti del Correggio, e per tali da me acquistati tre anni sono, ma dal Sig.r Giovannini sud.o accertati per mano del Parmigianino fatti sul [v] gusto del Correggio al di cui giudizio intieramente mi raporto. Il terzo è una S. M.a Madalena al Naturale, con paese e testa di morto di mano di Flaminio Torri tutti tre benissimo conservati, e con cornice d'orate una delle quali ricevo indietro perchè così d'accordo.

Ant.o Venuti a nome e commissione del sud.o S.r Bettati, che per non sapere egli scrivere fu la + in fede.

104. 1711, 28 aprile, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, *Autografoteca Campori*, Dandini Pietro, c. 31.

S.r Bartolomeo Lasagnini. [...] dell'eredità di S.A.S. pagato al S.r Pietro Dandini Pittore scudi trenta sud.a per sua recognizione e mercede della stima fatta della quadreria di Lappoggi, e di Firenze, e datone debito circa spesa dell'eredità.... sc. 30

Dato li 28 aprile 1711

Anton Maria Salviari dep.to

Alessandro Capponi dep.to

Io Pietro Dandini ho ricevuto il valore del sopr.a detto mandato che è in fede di manopropria.

Appendice documentaria II

Lettere del Gran Principe Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana (1698-1709)

Le lettere autografe scritte dal Gran Principe Ferdinando de' Medici, erede al trono del Granducato di Toscana, al pittore veneziano Niccolò Cassana in un periodo compreso tra il 3 gennaio 1698 e il 1 giugno 1709 si conservano in un codice della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (cod. ital. IV, 21 [= ms. 5360]), proveniente dal fondo di Amedeo Svajer (n. 198) il noto bibliofilo di origine tedesca stabilitosi a Venezia (1727-1791), che con ogni probabilità provvide a dare una nuova rilegatura della corrispondenza e dal quale nel 1794 la Biblioteca Marciana, grazie all'operato dell'abate Giacomo Morelli (1745-1819), esperto latinista e custode della stessa biblioteca veneziana, acquisì la sua vasta collezione di libri e manoscritti¹. Del carteggio esiste una copia microfilmata presso la Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa (mcf. 3376).

Il volume che le contiene reca un titolo erroneo che identifica il Principe mediceo in Gian Gastone che succederà a Cosimo III nel governo dello stato e non nel primo genito Ferdinando pre-morto al padre il 30 ottobre 1713 e inoltre non doveva costituire il contenitore originale entro il quale esse erano state conservate². Non è dato di sapere quando le lettere giunsero nelle mani dello Svajer. Le missive, rimasero nelle mani di Cassana dopo la sua morte avvenuta a Londra il 1 dicembre 1713, essendo citate nell'inventario dei suoi beni redatto il 20 giugno 1714: «Molte lettere scritte di pugno di S.A.R il gran Principe di Toscana legate in volume»³.

Dopo il suo decesso le lettere furono conservate per un certo tempo, anche se non sappiamo quanto, dalla moglie Ludovica Dea e in una data imprecisata passeranno a un parente del pittore, il monsignor Gaspare Negri (1697-1778), vescovo di Cittanova (1732-1742) e poi di Parenzo in Istria dal 1742 fino alla morte, di cui recenti ricerche lo vedono possessore di alcune opere riferite a Giorgione⁴, il quale ebbe anche un ritratto di Cassana oggi non individuato. Tali informazioni si ricavano da una lunga lettera priva di firma, ma il cui l'autore è stato riconosciuto nel patrizio veneziano Tommaso Giuseppe Farsetti (1720-1791), appartenente ad una famiglia di collezionisti d'arte, Balì dell'Ordine Gerosolimitano e anch'esso colto ed esperto bibliofilo, al conte Giacomo Carrara nel 1774 a cui faceva seguire la trascrizione delle lettere autografe poi pubblicate da Gino Fogolari nel 1937⁵. Il Farsetti ebbe modo di conoscere la moglie del pittore in età avanzatissima avendo in quell'anno oltrepassato gli ottantasette anni di età, dopo che, rimasta vedova, si era presto risposata con un certo Natale Lovis, pubblico sensale, dal quale ebbe sei figli, quattro maschi e due femmine.

Le lettere copiate dagli autografi dal Farsetti (il quale aveva premesso alcune note biografiche sul pittore), si conservano anch'esse in un codice della Biblioteca Marciana

(Cod. Ital. X, 150 [=ms. 7335]), sempre proveniente dal fondo Svajer-Morelli. L'iniziativa di Farsetti era rivolta a far conoscere e probabilmente a convincere il nobile bergamasco sull'importanza oltrechè sull'utilità della pubblicazione delle lettere, sulla scia del successo incontrato dalle *Raccolte di lettere sulla pittura, scultura e architettura* edite a Roma tra il 1754 e il 1773 da monsignor Giovanni Bottari (1689-1775), le quali avevano trovato nel conte Carrara uno dei più attivi patrocinatori. Le lettere indirizzate a Cassana furono alquanto note nel Settecento se Giuseppe Pelli Bencivenni Direttore della Regia Galleria degli Uffizi dal 1775 al 1793, ebbe modo di consultarle con profitto facendone uso nella sua *Lettera di un dilettante sopra alcuni quadri del Granduca di Toscana* risalente al 1777 e poi nel *Saggio storico della Real Galleria di Firenze* edita nel 1779⁶. Nei suoi numerosi volumi che costituiscono il *Diario* meglio conosciuto con il nome di *Effemeridi* conservato alla



226. Johann Liss, *Il Figliol prodigo*, Firenze, Galleria degli Uffizi



227. Pietro Liberi, *Autoritratto con statuina*, Firenze, Galleria degli Uffizi

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Pelli Bencivenni ci fornisce ulteriori informazioni sulle vicende delle lettere. Egli infatti le consultò e le studiò grazie a Giovanni Antonio Armano, un noto *connoisseur* di stampe e disegni, mercante d'arte che viaggiava per l'Italia alla ricerca di pezzi rari e pregiati, consigliere di Giovanni Maria Sasso e caro amico del fiorentino⁷, il quale consegnò le missive al Pelli come quest'ultimo annota alla data del 5 novembre 1777⁸. Gli stretti rapporti instaurati tra l'Armano e il Bencivenni Pelli condussero nell'aprile del 1778 all'acquisto per 40 zecchini d'oro, su offerta dello stesso Armano, della tela con il *Figliol prodigo* di Johann Liss proveniente dalla collezione veneziana di Costantino Franceschi (Uffizi, inv. 1890, n. 1169; **Fig. 226**)⁹ e successivamente nel dicembre del 1794 di altri due dipinti, il *Ritratto del cardinale Girolamo Agucchi* del Domenichino (Uffizi, inv. 1890, n. 1428) e l'*Autoritratto di Pietro Liberi con statuina* (inv. 1890, n. 1798; **Fig. 227**)¹⁰.

Il Direttore comprese immediatamente l'importanza delle missive, tanto che si insinuò l'idea di una pubblicazione da parte dell'Armano di un volume dedicato al Granduca Pietro Leopoldo, iniziativa che trovò il pieno sostegno dello stesso Pelli Bencivenni e che se fosse andata a compimento avrebbe fatto grande onore al Principe «che lo avrebbero mostrato appassionato assaissimo per la pittura», ma il progetto abortì¹¹. Il Direttore della Galleria notando tuttavia che nelle lettere non erano spiegati i soggetti dei dipinti acquistati, per cui l'operazione di

identificazione delle opere era compromessa se non preclusa («*pochissimo si viene da esse lettere in cognizione identicamente di quali possono essere per riconoscergli*»), trasse solo quelle informazioni per le quali era possibile stabilire un rapporto diretto tra il dipinto e l' autore, rammaricandosi inoltre (già a quell'epoca) del mancato reperimento delle lettere di risposta del pittore veneziano.

Il carteggio è stato pubblicato soltanto nel 1937 da Gino Fogolari, ma nella versione compilata dal Farsetti e non in quella originale, sebbene lo studioso avesse garantito la perfetta fedeltà della trascrizione rispetto alle lettere originali del cod. ital., IV, 21 [=5360]. La revisione condotta su entrambi i manoscritti dallo studioso non era stata però guidata da intenti rigorosamente filologici. Nel 1990 Elisabeth Epe in un ampio studio sul collezionismo del principe Ferdinando aggiungeva infatti altre quattro lettere autografe (nn. 66, 113, 114, 122)¹², mentre Farsetti aveva ommesso di trascrivere una lettera spedita da Poggio a Caiano il 4 giugno 1691 che è la prima ad apparire invece nel codice 5360, poichè non riteneva essere stata inviata al pittore, mancando della consueta intestazione, aspetto giustamente ribadito dalla Zava Boccazzi che faceva notare che nel risvolto appare il nome di un certo signor Antonio quale destinatario¹³.

Nel 1990 la Epe ha proceduto a un complessivo riordinamento delle lettere fornendo una diversa sistemazione cronologica rispetto a quella compiuta da Fogolari, poichè quest'ultimo non aveva tenuto in conto il computo del calendario fiorentino, il cui anno aveva inizio a partire dal 25 marzo *ab Incarnazione*. Il nuovo ordinamento da lei proposto si conformava alla successione reale della spedizione delle lettere, adeguate, nella datazione, allo stile comune. Ne è derivato un consistente spostamento temporale di numerose lettere (47 su 125). E' da notare tuttavia che nell' intestazione delle missive non viene esplicitato l'anno fiorentino (*ab incarnazione*) dunque lo scorrimento *hic et nunc* non è parso così automatico soprattutto in considerazione dei contenuti e del tenore delle lettere che precedono o seguono le date poste a cavallo del passaggio annuale del calendario fiorentino. Dove è stato possibile stabilire un diretto collegamento, una connessione esplicita si è preferito mantenere la trascrizione cronologica compiuta dal Fogolari, mentre in altri casi la cronologia fogolariana è stata segnalata al lato di ogni singola lettera, operazione che ci è parsa più logica nella comprensione del documento e maggiormente coerente poichè rispecchia le date in cui le lettere furono inviate. Altro grande merito della Epe è consistito nel collezionare le date delle lettere in cui sono citati i dipinti con il numero progressivo di ingresso delle tele registrate nell'*Inventario dei quadri del Reale Palazzo Pitti, 1697-1708* (ASFi, *Guardaroba Medicea*, 1185), seguito da quello *post-mortem* di Ferdinando redatto tra il 1713 e il 1719 (ASFi, *Guardaroba Mediceo*, 1222), consentendo così l' identificazione di una buona parte dei quadri fatti acquistare da Cassana e che ancor oggi si conservano nella Galleria degli Uffizi e nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti. La

studiosa tedesca non ha però fornito l'attuale riferimento inventariale dei dipinti né la loro esatta ubicazione, il cui presente studio ha poi permesso l'acquisizione di altre opere come è riferito nel testo.

Quelle oggi sopravvissute solo sono una parte dell'intenso carteggio scambiato tra il mecenate fiorentino e l'agente veneziano e del quale si sono perdute o non ancora individuate le lettere di risposta inviate da Cassana. Numerose sono poi le lacune che hanno impedito una migliore lettura delle vicende legate agli acquisti e di avere di conseguenza una visione completa dei pezzi comprati o proposti per l'acquisto. Il numero delle lettere risulta particolarmente numeroso negli anni compresi a partire dal 1698 e il 1704, ma in tale periodo si registrano diversi «buchi» di alcuni mesi che non permettono di seguire nei dettagli le fasi delle trattative e gli esiti riguardanti le vicende dei dipinti. La corrispondenza si dirada drasticamente ed è quasi inconsistente tra il 1706 e il 1709, anno in cui il numero delle lettere del Gran Principe risulta molto esiguo, in concomitanza con l'insorgente malattia dell'erede al trono al Granducato che lo porterà nel giro di pochi anni alla morte avvenuta il 30 ottobre 1713.

Nella trascrizione si è provveduto allo scioglimento delle interpunzioni e abbreviazioni per rendere più agile la lettura del testo, rispettando nella maggior parte dei casi la grafia originaria.

¹ Presso l'Archivio di Stato di Venezia si conserva l'*Archivio proprio di Amedeo Svajer* che consta di carte e documenti scalati dal XVI al XVIII secolo (cfr. *Guida generale degli Archivi* 1994, IV, p. 915).

² Come ha fatto notare Zava Boccazzi (1978-1979, p. 614, nota 10) dalla doratura della costola del volume, non pareggiata, si comprende che questa non è la rilegatura originale, ma è stata ricavata da un volume precedente.

³ ASVe, *Giudici di Petizion, Inventari*, 411/76, ins. 20, c.n.n.: «*Inventario degli effetti mobili, scritte, gioie et altro di ragg.e dell'eredità del d.o Niccolò Cassana attestati dagli er.di*», in data 20 giugno 1714, pubblicato da Zava Boccazzi 1978-1979, pp. 632-634 [p. 633].

⁴ Cfr. Lauber 2009, p. 199, 202.

⁵ Fogolari 1937, pp. 162-163, per la lettera al conte Carrara, pp. 163-186, per la trascrizione delle lettere.

⁶ Cfr. Fogolari 1937, p. 145; Fileti Mazza-Tomasello 2005, p. 177, 182, 190.

⁷ Tormen 2009. Sull'attività dell' Armano, cfr. anche Borean 2004b *passim*; Eadem 2005, p. 336, nota 9; Borean-Mason 2009 *ad vocem*. Luigi Lanzi 1809 ed. 1968, II, p. 228 lo definì come «*uno de' più grandi conoscitori di stampe che oggi vivano, e non meno perito ad estimare l'opere de' grandi artefici che a ripurirle*».

⁸ BNCFi, N.A.1050, *Effemeridi*, s. II, V., 5 novembre 1777, c. 860, cfr. Tormen 2009, p. 20, nota 28. I volumi sono consultabili on line presso il sito: <http://ferrovia.bncf.firenze.sbn.it/pelli/>. Il Pelli Bencivenni afferma che le lettere erano state copiate da Daniele Farsetti,

figlio del noto collezionista veneziano Filippo (+1774), ma in realtà si trattava di Tommaso Giuseppe.

⁹ Cfr. M. Chiarini in *Uffizi* 1979, p.336, P882; I. Colavizza in Borean-Mason 2009, p. 270.

¹⁰ Cfr. Borea 1975, pp. 121-122 e qui capitolo 5 nota 71.

¹¹ *Ibid.*, c. 860v. Sulla figura di Giovanni Antonio Armano, cfr. Fileti Mazza-Tomasello 2003, p. 21, 50, 51, 57; Fileti Mazza 2003, pp. 249-250.

¹² Epe 1990, p. 131.

¹³ Zava Boccazzi 1978-1979, p. 615. Sebbene non appare certo che la lettera fosse indirizzata a Cassana, la riproponiamo qui nella versione autografa completa: Poggio a Caiano, 4 giugno 1697: «Sento con la vostra la mutazione che a fatta D. Livio da non volere dare i prezzi delli otto quadri che avevi scelti con dire essere in trattato con Brandeburgo io però l'ò per una delle sue solite mattate onde quando in questo tempo non abbi dato i prezzi, voi potete tornarvene qua ma lasciare una nota distinta delli otto pezzi che avevi scelti in mano al Sig.r Andrea e portare una copia della medesima nota con voi per non pigliare li sbagli quella volta che questo matto dirà da vero e ringraziandovi della vostra puntualità li desidero ogni bene. Suo Amorevole il Principe di Toscana». Sul retro: «Per il sig. re Antonio».

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. it., IV, 21 [=5360]

Sul frontespizio: «Lettere Autografe scritte tutte di proprio Pugno dal Principe Gio Gastone de' Medici poi Gran Duca di Toscana in materia di Pitture al Celebre Pittore Nicolò Cassana dal MDCLXXXVIII fino al MDCCIX».

Provenienza Amedeo Slajer, 158.

1. 1698, 3 gennaio, Pisa

Signor Niccola da la sua lettera vedo la notizia che a avuto del quadro di Tiziano, quale se lo averà ritrovato del buon gusto, non mi pare sij da perdere la congiuntura, essendo grande e di figure al naturale. Scrivo questa sera a Varisco a ciò le somministri il danaro necessario rimettendomi a lei nel prezzo. Non mi scordo del giovane di Pratolino et [h]o gusto, che il Sacconi studi, e ringraziandola della attenzione che a verso di me li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

2. 1698, 15 marzo, Firenze

Signor Niccola, al mio arrivo in Firenze ho ritrovato il quadro del Bassano che è veramente del gran gusto dell'autore e di ottima conservazione. Il San Girolamo del Sacconi mi par che metta in sicuro, che diventerà valentuomo, onde per l'uno o per l'altro io resto tenuto al suo affetto. Circa per l'altro quadro del Palma averà sentito da la lettera del Caldari quanto occorreva e ne starò attendendo risposta e li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

3. 1698, 29 marzo, Firenze

Signor Niccola sento dalla vostra che i padroni del quadro del Palma stanno saldi nella pretensione de i mille scudi, onde potete dire a Varisco che ne tralasci il trattato si può bene non lo perdere di vista perchè forse potrebbero venire una volta a le cose del dovere. Avvisatemi se vi è venuta occasione di discorrere niente del San Marco e li desidero ogni bene.

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

4. 1698, 5 aprile, Firenze

Signor Niccola vi ringrazio della premura con la quale vi impiegate per il mio buon servizio e della compra del quadro. A Varisco non tocco niente dell'equivoco e pole essere che lui non avvezzo a contrattare quadri non sappia che si addimanda tre volte più del prezzo per il quale poi si danno. Qui annessa vi mando la misura di quanto deve ridursi alto mentre per la lunghezza non occorre toccarlo, e mi accompagnerà la Santa Caterina di Paolo. Credo di essere a buon termine del quadro grande di Paolo e li prego dal Signore ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

5. 1698, 12 aprile, Firenze

Signor Niccola stavo attendendo quando la consaputa persona verrà a farsi ritrarre quello ne riceverete. Dell'altra notizia che mi date delli due quadri del Bassano credo bisognerebbe se potessi che voi li vedessi perchè non essendo altro che la Madonna con il bambino e due figure in piedi dubito che non sieno del buono dell'autore per altro sì per la grandezza che per l'accompagnatura sarebbero da applicarsi. Starò sopra questo attendendo quello che scriverete e li auguro ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

6. 1698, 26 aprile, Firenze

Signor Niccola, starò attendendo dalla sua relazione delli quadri di Bassano, sì come attendendo il quadro del Palma e quello del Sacconi al quale potrete far fare un San Bastiano già che deve fare figure intiere e li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

7. 1698, 29 aprile, Firenze

Signor Niccola accetto volentieri l'offerta che mi fate del manaccordino del Pesaro, con il paese del Pordenone onde potete farlo incassare con diligenza da un cimbalaro, a ciò fermi i saltarelli e la tastatura che nel viaggio non possi patire e sopra la cassa mettervi l'incerata con rivoltarla con testa che in caso caschi non patisca la potrete farmela spedire da Varisco, da il quale riceverete le otto doppie e ringraziandovi della attenzione li auguro ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

8. 1698, 3 maggio, Firenze [in copia]*

Signor Niccola o ricevuto il quadro del Palma bellissimo e ben condizionato nè credo che l'arte possa fare di più. Nell'istesso stato il manaccordino et il paese è maraviglioso et il quadro del Sacconi che acquista moltissimo da un'opera all'altra. O visto che non sono riusciti secondo la speranza i quadri di Bassano e circa a l'altro quadretto che mi proponete di Giacomo mi pare di star così bene a pezzi piccoli di questo autore che è meglio risparmiare il danaro se venisse qualche cosa di grande. O notizie di Roma che quel personaggio che a costì quella mezza figura del Coreggio sia scarso a danari onde non perdetes costì l'affare di vista e ringraziandovi della cordialità colla quale v'impiegate per me li prego ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

* in basso: «concorda con l'originale. Veggasi negli atti riservati al n. 57. Dalla R. Biblioteca Palatina di Venezia, 25 maggio 1829, M. Bellio»,

9. 1698, 17 maggio, Firenze

Signor Niccola, vedo dalla sua il quadro che a ritrovato del Palma et essendo della bellezza che dice veda di scoprire l'intenzione delle Monache ma senza impegno a ciò prima lei possa avvisarmi. Sento quello a operato del quadro del Coreggio, e del San Bastiano del Sacconi et assicurandola che gradisco infinitamente la sua attenzione li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

10. 1698, 24 maggio, Firenze

Signor Niccola averà sentito dell'altra mia circa il quadro del Palma li soggiungo adesso che lei soprassedga perchè non vorrei passare ducati trecento, e se veramente hanno bisogno di danaro lo daranno e ringraziandola della attenzione le desidero ogni bene. Se potete averlo arrivate fino in quattrocento ducati.
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

11. 1698, 31, maggio, Firenze

Signor Niccola già che sento dalla vostra essere corso l'impegno delli ducati cinquecento se lo lassano per questo prezzo lo piglierò, ma non voglio crescere di vantaggio. State accurato al quadro del Grimani, e ringraziandovi del vostro affetto li desidero ogni bene. Con il procaccio le invio il paese del Pordenone, a ciò ricoprirà le aggiunte.
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

12. 1698, 7 giugno, Firenze

Signor Niccola le accuso la sua, alla quale non o che replicare dopo all'ultima scrittali. Non dubito che il Sacconi non migliori et il giorno del Corpus Domini i suoi quadri e disegno ebbero grand'applauso e grandissimo il suo ritratto e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

13. 1698, 21 giugno, Firenze

Signor Niccola vedo dalla sua la risposta del cameriero onde spero che il quadro sarà alla fine nostro. E' arrivato il paese ben accomodato e condizionato, e starò attendendo l'opera del Sacconi e ringraziandola li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

14. 1698, 28 giugno, Firenze

Signor Niccola non vi dovete pigliare disturbo per lo sbaglio seguito a la posta della mia lettera e se il quadro verrà al prezzo già scrittovi si potrà prendere e ringraziandovi della vostra premura li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

15. 1698, 12 luglio, Livorno

Signor Niccola vedo dalla sua la compra che ha fatta del quadro, quale sto attendendo con curiosità per la descrizione già fattane e ringraziandola della cordialità con la quale opera per mio servizio le desidero ogni felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

16. 1698, 19 luglio, Firenze

Signor Niccola è arrivato il quadro del Palma benissimo condizionato. Egli è di un gusto singolare e di una conservazione ottima, et è molto più bello al mio gusto dell'altro, onde sempre più riconosco la sua premura per il mio servizio et in ogni congiuntura gliene mostrerò il mio riconoscimento e li desidero ogni maggior bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

17. 1698, 31 luglio, Livorno [**Fogolari: 31 giugno 1698; Epe: 31 gennaio 1698**]

Signor Niccola o sentito dalla sua che il quadro di Tiziano sia diventato di Polidoro ma il vedere di molto non è mai male perchè se era di Tiziano era un bello acquisto. Circa il quadretto del Bassano se e veramente ben conservato e delle belle cose del autore come mi dite prendetelo e se si pole avvantaggiare qualche cosa nel prezzo fatelo et a Varisco darò l'ordine del denaro. Sono a buon termine per il quadro di Paolo del San Niccolò che discorressimo quando eri qua ora vorrei sapere da voi circa il prezzo che si potesse offerire però sempre con la riserva se piacerà quando sarà visitato il quadro è simile di grandezza a il San Bartolomeo del Guercino e vi sono almeno dieci figure la prima chiesta che mi

fanno è di mille double et io o risposto a l'amico che tratta ch'e troppo vigorosa, però avvisatemi il vostro parere e ringraziandovi della briga vi siete preso li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

18. 1698, 9 agosto, Firenze

Signor Niccola li accuso la sua et assieme l'arrivo del quadro del Sacconi nel quale si vede un gran profitto nel colorito, ma mi pare che l'elezione sij un poco sforzata e vi sia qualche cosa nella correzione del disegno conosco bene che essendovi tutte queste cose già sarebbe valentuomo, e ringraziandola dell' assistenza che li presta li prego ogni felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

19. 1698, 10 settembre, Pratolino

Signor Niccola mi è capitato un quadro che mi è parso per l' animali et il restante di buon gusto, solo manca nella figura quale vorrei mi ricoprisse di una tinta di gran gusto, però nella medesima attitudine et il panno e camicia, e acconciatura di testa rifatela a vostro gusto come anche vorrei che le due teste di morto sì di femmina che di omo le ricoprisse ma tutto vorrei, che vedesse dal vero perchè mi pare che con questo vi avviso che vi facciate si riduca un buon quadro. Nel restante non lo toccherei in niente vi dò continue brighe ma son sicuro che avete amorevolezza per me, e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

20. 1698, 4 ottobre, Firenze

Signor Niccola le accuso due lettere la prima con l'avviso della ricevuta della Circe, quale accomodi pure con tutto suo comodo l'altra con la notizia e misure del quadro di Rubens, quale se lo pole avere per li ducati trecento lo pigli pure e scriverò a Varisco a ciò glieli somministri. Mi rallegro che stij bene e ringraziandola per la premura che a per il Sacconi li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

21. 1698, 25 ottobre, Poggio a Caiano

Signor Niccola sento dalla sua l'acquisto del quadro di Rubens e veramente a qualsi sij Pittore bisogneria pagarlo almeno altrettanto. Non vi dico niente del quadro del Sacconi perchè fino non vado a Firenze non lo vederò e ringraziandovi della continua attenzione che avete per me li auguro ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

22. 1698, 8 novembre, Firenze

Signor Niccola vedo quello che mi avvisa del timore che a che nello sruotolare il quadro del Rubens, essendo avvoltolato in tempo umido possi patire. Io le replico che lo lasci pigliare l'umido avanti di avvoltarlo e che con una spugna li dia per di dietro quant'olio di noce chiaro può mai pigliare, e poi l'avvolti. E si pole fare dare a Varisco la cassa che mandai con la tela del quadro che doveva fare il sig.r Carlo, che è fatta bene et è a proposito, e qua avanti di svoltarlo lo terremo all'umido e non patirà certo. Al Sacconi farò parlare da Varisco nella forma che mi avvisa e confessandomi tenuto alla sua attenzione li prego ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

23. 1698, 20 novembre, Firenze

Signor Niccola li accuso la sua e quella della settimana passata alla quale per aspettare il quadro non o risposto. E' arrivato il quadro del Rubens benissimo condizionato et è un bel pezzo e di buon gusto e ne sono soddisfatto. Dubiterei che fosse stato ma però quasi nel tempo che fu fatto giuntato non parendomi che il satiro che è in piedi solo sij del gusto dell'altre figure, e nella frappa delli arberi qualche piccola differenza di tocco ma però tutto insieme non pregiudica e mi fa una buona accompagnatura nella mia anticamera al quadro che mi finì lei del Signor Livio onde son molto tenuto alla sua attenzione. Nel

quadro del Sacconi riconosco miglioramento notevole e [h]o detto a suo padre che li scriva sollecitandolo a lavorare e il medesimo li farò dire per il Varisco et assicurandola della mia parzialità li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

24. 1698, 6 dicembre, Firenze

Signor Niccola sento dalla sua il caso del cameriere del Grimani onde bisognerà che procuri di fare amicizia con qualche altro di detta Casa a ciò il quadro non vada via senza si sappia. Circa il quadro della moneta veda di stabilirlo per il meno sij possibile ma non lo lasci scappare mentre assolutamente sij di Tiziano e ringraziandola della cortese attenzione per il mio servizio li prego ogni bene. Varisco averà l'ordine per il denaro.
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

25. 1698, 19 dicembre, Pisa

Signor Niccola vedo dalla sua la diligenza che a fatta per il quadro de i Grimani con il Muti quale lo conosco e avendosi il caso starò attendendo il quadro di Tiziano però lei li facci attorno quelle diligenze che stima con tutto suo comodo sì come della Circe. La ringrazio della attenzione che a per il Sacconi come de i cordiali auguri che mi fa e le desidero ogni felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

26. 1699, 9 gennaio, Pisa

Signor Niccola non o risposto alle sue lettere, perchè voleva darle la relazione dopo visto il quadro di Tiziano, ma non potendolo avere qua che dopo saranno partite le lettere le scrivo per sua quiete, e non si pigli pena se non li è sortito spedirlo prima non importando in questo la dilazione. Mi sono scordato di dirle che o acquistato il famoso quadro del Parmigianino della Madonna dal collo lungo per sole doble dugento. E' quadro alto quattro delle nostre braccia e le assicuro che è una meraviglia ma a bisogno un poco di lei sono in panni le scorzature ma piccole che non guastano l'andamento delle pieghe essendo gocce di acqua. E' disegnata come da Raffaello finita con l'anima, ma senza stento e colorita a meraviglia in somma è l'ultimo dell'arte. La ringrazio dell'occasione che da di travagliare al Sacconi, al quale potrebbe far fare una santa Giustina della misura del Caino. Godo si facci la macchia del quadro ch'è buon contrassegno e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

27. 1699, 30 gennaio, Livorno

Signor Niccola benissimo condizionato mi è arrivato il quadro di Tiziano che per quel poco che conosco non è da mettersi in dubbio sij originale quello di Modena pole essersi mantenuto più fresco ma non credo possi essere più bello, perchè è quello che pole fare l'arte, et io lo attaccato et intanto me lo godo io le resto tenuto per la sua attenzione et in ogni occasione gliene darò riscontri di aggradimento e le desidero ogni felicità. Circa a quelle medaglie io non me ne intendo nè ci ho gran dilettazone
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

28. 1699, 27 febbraio, Livorno

Signor Niccola o ricevuto il disegno e misure del quadro del Pordenone se lei lo pole far venire in Venezia senza impegno per vederlo e se egli è ad un prezzo basso e sij del buon gusto dell'autore io vi applicherò perchè altrimenti lei sa che il mio bisogno è di quadri grandi quando non sij la singolarità o il buon patto. Resto però tenuto alla attenzione che vedo continua al mio buon servizio e sempre mi dichiaro pronto a corrisponderle e li bramo ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

29. 1699, 4 aprile, Firenze

Signor Niccola sento altra sua relazione del quadro del Pordenone onde se lo pole avere per li ducati quattrocento lo pigli, et io darò ordine a Varisco a ciò glieli sborsi. Pigli tutto il suo commodo per la Circe, e godo che il Sacconi operi con miglioramento e gli farò scrivere a ciò non sij tanto lungo e confessandomi tenuto a la sua attenzione li desidero ogni bene.

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

30. 1699, 11 aprile, Firenze

Signor Niccola è arrivata la Circe ben condizionata et adesso con la figura e le altre due teste che li ha fatte e con l'accordo maggiore che li a dato nel restante è un bel quadro et io sono obbligato a sua attenzione. Varisco mi a proposto un quadro et io li ho scritto che glielo facci vedere e starò attendendo la lei relazione e li desidero ogni felicità.

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

31. 1699, 18 aprile, Firenze

Signor Niccola starò attendendo con il venturo procaccio l'opera del Sacconi come mi avvisa nella sua. Mi viene chiesto da persona che non posso disdire un quadro di Tiziano, de i miei non me ne vorrei privare, onde faccia diligenza se potesse trovare qualche cosa, ma non del gran gusto ma che sia di Tiziano e me lo avvisi che cosa sia et il prezzo. Et attestandole che averò sempre memoria di tante brighe che le do li desidero ogni felicità.

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

32. 1699, 2 maggio, Firenze

Signor Niccola è arrivato il quadro del Sacconi nel quale ci si vede un gran miglioramento e lo riconosco all'assistenza che lei li fa, onde ne averò eterna gratitudine. O sentito circa il quadro del Tintoretto e starò attendendo l'avviso sì di quello di Tiziano che del Pordenone e li prego ogni felicità.

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

33. 1699, 16 maggio, Firenze

Signor Niccola sento la compra del quadro e lo starò attendendo quando lo averà accomodato con tutto il suo commodo. Il Sacconi si feci onore con il quadro che farà per esporre alla festa di San Rocco. In cambio del quadro che aveva ordinato al signor Carlo vorrei che lei vedesse se il sig.r Fumiani me ne volesse fare uno di architettura ma non vorrei che egli vi facesse le figure, mentre vorrei che me le facesse lei il quadro vorrei che rappresentasse un tempio mentre di figure non ci vorrei fare che un Davide in atto di orare, con qualche soldato figurante le sue guardie, frammischiato fra l'architettura quando egli si accordi di farlo mi avvisi di che colore vuole la mestica, se rossa o bigia, se vuole tela grossa o fine e se con poca o di molta mestica. Quando lei vedesse che non volesse che altri facessero le figure nel suo quadro ella dica che non ci voglio che il solo Davide che sarà poco male il levarlo e fare a nostro modo dica però che voglio vedere il modello per sodisfarmi dell'opera, e ringraziandola della sua amorevole attenzione li prego ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

34. 1699, 23 maggio, Firenze

Signor Niccola starò attendendo li due quadri se le riuscirà l'acquisto di quello di Tiziano, e non dubito che quello del Pordenone non sij di gran gusto. Circa a quelli del Palma giovine mi avvisi se sono di figure al naturale o mezze figure, e se sieno di miglior gusto della tavola che la mandai a visitare quando era qua che allora risolverò e ringraziandola della sua amorevolezza li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

35. 1699, 30 maggio, Poggio a Caiano

Signor Niccola sono in villa onde fino a quest'altro ordinario non li posso dare nuova del quadro del Pordenone, e starò attendendo il quadro di Tiziano con il venturo li manderò la misura del modelletto per il signor Fumiani, et intanto farò approntare la tela. Il quadro deve stare alto da terra, cioè da basso quanto la misura. Se lei crede di vantaggio, a ciò il quadro sij di tutto gusto, dirgli che ha da scrivere per me lo faccia e sopra tutto che sia qualche cosa di bizzarro la ringrazio di tante brighe che si prende per mio servizio e glie ne conserverò una distinta memoria desiderandoli ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

36. 1699, 6 giugno, Poggio a Caiano

Signor Niccola li mando la misura in piccolo a ciò il signor Fumiani possi in una tela di quella grandezza fare il modello del quadro quale sarà circa sette delle nostre braccia lungo, et alto cinque, e la figura del David vole essere nel grande al naturale per l'appunto, a ciò sia della misura di quelle del quadro di Domenichino, a cui a da accompagnare. Circa a i due quadri del Palma, ci veda se li potesse avere per ducati veneziani settecento, e mostrando di pigliarli per sè fare l'obbligo di pagare detta somma a ducati cento il mese, perchè in questa forma, per dire vero, mi tornerebbe comodissimo. E' arrivato il quadro del Pordenone benissimo condizionato, et è una bella cosa massime il putto e la testa di Santa Maria Maddalena che pare di Raffaello onde resto sempre più tenuto a la sua amorevolezza alla quale sempre corrisponderò. O veduto il San Girolamo di Menicuccio, ch'è galante e di un bel gusto e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

37. 1699, 13 giugno, Poggio a Caiano

Signor Niccola è arrivato il quadro ben condizionato et è proprio per il mio bisogno e di bel gusto. Sono tenuto all'amorevolezza del sig.r Fumiani e li dica che facci qualche cosa di bizzarro e lei che sa, lo voglio situare per levare quello del Vicentino li pole dire che è una camera dove sono pochi pezzi ma di ottimi autori. O caro il Sacconi si sodisfi e lei ringrazio della sua attenzione, desiderandole ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

38. 1699, 20 giugno, Firenze

Signor Niccola sento dalla sua il negozio intavolato per li quadri del Palma, e ne starò attendendo l'esito; sì come il modello del sig.r Fumiani, al quale spero che il procaccio venturo porterà la tela grande. La Madonnina di Tiziano mi pare così bella, che ho risoluto di mandare a donare quella che ho della prima maniera in tela di mezza figura e confessandomi tenuto alla sua amorevolezza li desidero ogni felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

39. 1699, 4 luglio, Firenze

Signor Niccola vedo dalla sua le pretensioni alte de li quadri del Palma onde lei non offerisca di vantaggio e stiamo a vedere se caleranno. Sento quello che li a detto il Muti et io do l'ordine a Varisco che a ogni sua richiesta le dia le doppie sessanta. Starò nella ventura attendendo il modello del sig.r Fumiani e ringraziandola li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

40. 1699, 18 luglio, Firenze

Signor Niccola, sento dalla sua la relazione della mezza figura di Ca Grimani onde essendo come me la describe lei pole licenziare la compra. Circa l'altro quadro di Pavolo, essendo ben mantenuto e del gusto che ella dice applicherò a farne l'acquisto, ma non vorrei passare le trecento doppie, se però li paresse di fare la prima offerta di mille ducati et andare a poco a poco crescendo basta, veda di tirarlo al meno che sij possibile et a Varisco li darò l'ordine per il danaro. Starò attendendo quando potrà da il sig.r Fumiani il modello e subito invierò la tela. O soddisfazione che il Sacconi applichi e resto tenuto a la sua attenzione. Se il quadro di Paolo non fosse ancora foderato veda di non lo fare

foderare, mentre le fodere attaccate con la tela molto pregiudicano ai quadri ma sopra tutto mi fido alla sua amorevolezza e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

41. 1699, 1 agosto, Firenze

Signor Niccola vedo dalla sua che a licenziato il quadro con il Muti. O ricevuto il modello del sig.r Fumiani, quale è di mia soddisfazione solo vorrei la figura del Davide con più moto e se piacesse al signor Fumiani di fare quando l'Angiolo dice a Davide la parte di Iddio, che scielga dei tre castighi quale vuole, io direi che tornasse meglio, mentre potrebbe fare in aria l'angiolo con spada di foco in mano, e Davide in atto di stupire ma però in ginocchio e per arricchire gli metterei in terra posati l'arpa, lo scettro e il diadema e questo darebbe maggiore occasione di moto alle altre figure delle quali non vorrei numero maggiore di quelle che sono nel modello, quale rimando assieme con la tela grande dove con il gesso sarà segnato la grandezza che deve esser coperta dalla pittura. Sento quello che va operando per il quadro di Paolo e quando la dubitasse potessi da altri esser compro, li darà mille scudi e ringraziandola della sua attenzione le desidero ogni bene. La tela et il modello invierò quest'altra settimana.
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

42. 1699, 8 agosto, Firenze

Signor Niccola vedo dalla sua il vantaggio che andava procurando nella compra del quadro onde me le confesso moltissimo tenuto. Li mando la tela grande per il sig.r Fumiani et il modelletto. Non vorrei più fare Davide nel tempio ma una altra istoria pure del Testamento Vecchio seguita nel Tempio, e qui annesso li manderò il pensiero, a ciò lo possi lassare in mano al sig.r Fumiani al quale dica non dia il modellino perchè lo desidero io quando averà finita l'opera. Se li avvanzerà del denaro che le a sborsato Varisco se lo ritenga che li avviserò quello ne doverà fare se il sig.r Fumiani vole qualche danaro a buon conto me lo avvisi che darò ordine a Varisco che glielo somministri. Starò attendendo come sarà riuscito per San Rocco il quadro del Sacconi e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

43. 1699, 15 agosto, Firenze

Signor Niccola vedo l'acquisto che a fatto del quadro di Paulo, e con il vantaggio del prezzo che tutto lo riconosco dalla attenzione e cordialità sua verso di me del che la ringrazio lo starò attendendo e verrò di Pratolino a posta a vederlo. Qui ingiunto li mando un pensiero di un altra istoria che mi pare più propria dell'ultima che le mandai onde la dia al sig.r Fumiani mentre quando non ci trovi difficoltà, desidererei che facessi questa, mentre parmi poter riuscire più bizzarra di tutte e li auguro ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

44. 1699, 22 agosto, Pratolino

Signor Niccola vedo dalla sua l'intoppo che era nato per il quadro di Paulo, onde lo starò attendendo la prossima settimana e subito anderò a Firenze a vederlo. Vedo la consegna fatta della tela e modello al sig.r Fumiani e credo che l'ultimo pensiero che li o mandato lo soddisferà più delli altri. Mi dispiace che il Sacconi non abbia possuto esporre il suo quadro per San Rocco e ringraziandola della sua attenzione li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

45. 1699, 29 agosto, Pratolino

Signor Niccola mi dispiace sentirla incomodata di flussione, e quando sarà di tutto suo comodo starò attendendo il quadro di Pavolo della compra avvantaggiosa del quale essendo di così bel gusto come ella mi asserisce le resto sempre più tenuto. Anco a me mi pare che l'ultimo pensiero mandato al sig.r Fumiani sia il migliore. Dica a detto sig.re che quando mi manderà il quadro desidererei anco il modelletto e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

46. 1699, 5 settembre, Pratolino

Signor Niccola è arrivato il quadro et essendo fuori la cassa ben condizionata suppongo in buono stato non lo aperto per non lo avere a riavoltare lo mando a Firenze e farò tirare sopra il telaro dove ci farò mettere una tela per maggior riposo e anderò a vederlo e non dubito che non sia quale me lo a descritto onde me le confermo tenuto alla sua amorevolezza starò attendendo il quadro del Sacconi e li prego ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

47. 1699, 12 settembre, Pratolino

Signor Niccola mi portai ieri a Firenze et o ritrovato il quadro di Paulo tale quale ella me lo descrisse di un gran gusto di colore bizzarro per l'invenzione e pare uscito adesso dal pennello dell'autore io la ringrazio e sempre più riconosco l'affetto che a per me, accertandola che sempre sarò per corrisponderle. Al sig.r Fumiani o fatto somministrare da Varisco del denaro, e mi dice che a cominciato il quadro onde se lei volesse passarvi e trovandovi qualche cosa per beneficio dell'opera con bella maniera andargliene insinuandola mi farebbe sommo piacere e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

48. 1699, 19 settembre, Pratolino

Signor Niccola vedo dalla sua quanto mi riferisce del quadro del sig.r Fumiani e del modello che mi trasmetterà assieme con l'opera quando sarà terminata. Io li riconfermo la soddisfazione intera del quadro di Paulo che da tutti i professori viene stimato superiore a Paulo. Lei mi farebbe piacere a dare una scorsa qua per restaurare il quadro del Parmigianino, quale è già tutto stuccato, et il battizzo di Paulo quale fu incollato sopra il telaro onde è molto dipinto sopra il telaro istesso e bisognando adesso ritirarlo sarà necessario giuntarvi della tela e redipingere quei pezzi restano sopra il telaro che sono di considerazione. Lei mi risponda con tutta libertà se pole venire non avendo impedimenti e stando bene di salute, e risolvendo di sì pole partire ogni volta mentre ancora io sarò presto in Firenze e credo che il lavoro che ci è da fare in quindici giorni ella se ne possi sbrigare se li occorre si pole far somministrare del denaro a Varisco e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

49. 1699, 26 settembre, Pratolino

Signor Niccola vedo dalla sua la richiesta che li a fatto il marchese Sugana del quadro di Andrea per fare il baratto con quello del Palma io non glielo invio, non sapendo se ella in ordine a quanto le scrissi la settimana passata possi essere partita di Venezia onde in caso che risolva di venire in qua non stacchi il negozio dicendo che potrà meglio fare l'affare essendo qua. Io me le confesso sempre più tenuto per l'attenzione che a in trovarmi cose rare et averò sempre caro le occasioni di corrisponderle e li prego da Iddio ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

50. 1699, 1 novembre, Poggio a Caiano

Signor Niccola vedo quanto mi avvisa circa li due quadri del Sacconi onde starò attendendo quest'altra settimana quello che dice che resterà terminato. Ho soddisfazione che il quadro del Fumiani cammini di sua soddisfazione, quale terminato, lei già sa quello deve fare. Pigli pure il quadretto del Palma, e Varisco le restituirà il prezzo. Mi scordai di mettere nella lista che li diedi dei quadretti che mi mancano per il Gabinetto di questa villa, un quadretto del Carpioni. E ringraziandola dell'attenzione prego Dio che le conceda prosperità. Non iscrivo di pugno avendo avuto due termini di febbre
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

51. 1699, 14 novembre, Firenze

Signor Niccola dalla sua vedo la provvista che mi a fatto delli tre quadretti di Bonifazio, Giorgione, e Pordenone onde mi confesso tenuto alla sua attenzione et i prezzi sono assai

moderati. Li invio con questo procaccio il quadro di Andrea per fare quel baratto con quel Cavaliere. Starò attendendo il quadro del Sacconi e l'altro giorno leggendo la vita di Paulo vi o trovato descritto la nozze di Cana Galilea che ella mi diceva essere nelle monache di Treviso e li prego ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

52. 1699, 21 novembre, Firenze

Signor Niccola, vedo la diligenza che continua a fare per li pezzetti onde resto tenuto a la sua attenzione. Circa il quadro del Carpioni già che non lo stima autore di questa riga non ne faccia provvista. Mi provveda del Campagnola di Sebastiano Piombo, e di Rocco Marcone ch'ella non si sovvenne nella nota. Il quadro del Sacconi è di ottimo gusto e nel campo ci si riconosce la sua assistenza e li bramo ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

53. 1699, 28 novembre, Firenze

Signor Niccola o ricevuti li sei quadretti ben condizionati e tutti di buon gusto e quello del Pordenone vale il danaro. Sento le relazioni che mi da di quello va operando il sig.r Fumiani, et il nuovo quadro che ha principiato il Sacconi che dalla sua attenzione ne spero ottima riuscita. Starò attendendo l'esito del negoziato del quadro di Andrea e la risposta che le daranno le monache e ringraziandola della attenzione che a per me, li prego ogni felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

54. 1699, 5 dicembre, Firenze

Signor Niccola vedo quanto mi avvisa del trasporto fatto a sua casa delli due quadri et o soddisfazione che quello di Paulo le sij riuscito di tanto gusto. Dal disegnetto vedo li due tagli e li buchi delle confittature che sono attorno al quadro ma perchè è sopra mezzo tondo crederei che fosse meglio riquadrarlo onde se lei non credesse potesse patire ad involtarlo sopra un subbio largo crederei che fosse meglio che me lo mandasse che qua lo farei giuntare a mia sadisfazione e poi glielo rimanderei perch' ella lo ritoccassi ricevo la nota degli altri autori e sempre confessandomele tenuto li desidero ogni felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

55. 1699, 5 dicembre, Firenze

Signor Niccola le mando un piccolo quadretto di Andrea acciò li raccomodi alcune scorzature, ma con tutto suo commodo. Il padre del Sacconi sta assai male, glielo avviso acciò si governi in fare che non venisse scritto che fosse morto perchè ancora non è in questo grado e li desidero ogni felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

56. 1699, 12 dicembre, Firenze

Signor Niccola è morto il padre del Sacconi onde ella prevenga costì il giovane inanzi che gli venghino le lettere di casa, e li dica che io aiuterò qua la sua famiglia a ciò lui possi continuare costà a studiare. Sento quanto mi avvisa circa a Treviso, e starò attendendo il ritratto che mi accenna del ritratto di Paris Bordone, et avendo visto un quadro di Sebastiano del Piombo non mi soddisfa onde lei non provveda a questo autore godo che il sig.r Fumiani operi con attenzione e ringraziandola di quella che a lei per me le desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

57. 1699, 19 dicembre, Firenze

Signor Niccola morì come li scrissi il Sacconi, et ella dica al figliolo che stij quieto et applichi perchè o fatto dare provvedimento alla sua casa. Circa il quadro del Sugana e Giorgione mi rimetto a lei a scierre il migliore e facci pure fare la copia sempre più

riconosco la sua amorevolezza nel mio vantaggio et io l'accerto che in ogni congiuntura le corrisponderò, e li desidero ogni maggiore felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

58. 1699, 25 dicembre, Pisa

Signor Niccola accerti pure il Sacconi che bado alla sua casa e che seguiti a studiare, e procuri di esser meno flemmatico, e circa li quadri del Padovanino e Paris Bordon mi rimetto a lei. Sento quanto mi avvisa delli due quadri che sono nelle monache di Santa Catterina di Mazzorbo starò attendendo le misure, et io applicherei solo a quel di Paolo però veda se lo dessero senza l'altro et in che prezzo lo tengono et io starò attendendo le risposte e se è del bon gusto di Paolo e migliore del battizzo che ho. Lei fa troppe cerimonie per la caccia che le ho mandata e si accerti che in ogni occasione o premura d'impiegarmi per corrispondere alla sua cordialità e li prego ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

59. 1700, 1 gennaio, Pisa [**Fogolari: 1 gennaio 1699, n. 26**]

Signor Niccola sento dalla sua nella forma che a parlato al Sacconi e a fatto benissimo. O ricevuto le misure delli quadri et a quello di Bonifazio non v'inclino onde veda di negoziare solamente per quello di Paolo, che mi pare di una conveniente misura, quando sia di gusto non inferiore al battizzo che tengo, e circa al donativo del Sensale mi rimetto a lei. Nel leggere le Vitte de i pittori veneziani ho cavata una nota di quadri, che sono in loghi non molto praticati, e dentro a monasteri di monache, fra quali vi è quello di Paolo di Treviso e due Cenacoli del Palma vecchio onde vedendo che si va vendendoli sotto mano e senza strepiti gliela mando a ciò con questi sensali ella vada facendo quelle diligenze più proprie e confermandovi tantissimo alla di lei attenzione li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

60. 1700, 8 gennaio, Pisa [**Fogolari: 8 gennaio 1699, n.27**]

Signor Niccola sento l'acquisto che a fatto del ritratto e della Maddalena e della Madonnina di Rocco Marconi che li resto tenuto. Circa a li altri due quadri già che mi fa tanto bona relazione di quello di Paolo, e mi dice, che quello di Bonifazio non è inferiore a Pordenone non volendo le moniche ricavare meno delli ducati veneziani li pigli tutti due, e faccia fare le copie, e mi potrebbe far fare uno schizzo di Bonifazio al Sacconi perchè potessi risolvere di giuntarlo o no. Sento pure come li frati gli porteranno nella ventura settimana il quadro di Giorgione e che il sig.r Fiumani travagliava, con bon gusto al quadro onde in tutto riconosco la sua amorevolezza e la ringrazio desiderandole ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

61. 1700, 15 gennaio, Livorno [**Fogolari: 15 gennaio 1699, n.29**]

Signor Niccola sempre maggiore riconosco la sua attenzione alla quale certo sempre corrisponderò. La ringrazio della provvista delli tre quadretti, et averò caro l'altro del Palma vecchio. Fa bene a levare di flemma il Sacconi essendo quello che a di bisogno. Sento quanto mi avvisa circa l'esito che si troverebbe del quadro di Bonifazio ma io li piglierò tutti e due e quando non mi soddisfaccia o qui in Firenze chi lo piglierà, e la tavola di Paolo. Non lavi il quadretto ma se vi è qualche scorzatura la raccomodi e faccia fare al Sacconi il disegno del quadro di Bonifazio. Detti quadri mi avvisi quando saranno copiati et io li avviserò come me li deve mandare. O gusto che il sensale sij uomo di rigiro perchè si vedrà quello farà con la nota datati. Circa il sig.r Fumiani poco importa delle figure perchè lei rimedierà e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

62. 1700, 22 gennaio, Livorno [**Fogolari: 22 gennaio 1699, n.30**]

Signor Niccola dalla sua vedo la premura che a nel far fare le copie delli due quadri e certo non è bene perdere tempo sento la buona relazione che mi da del Cenacolo onde è bene non lo avere esitato. Sento che aspettava il quadro di Giorgione per mandare ogni cosa

assieme veda d'incassarli bene perchè quando vennero li altri quello del Pordenone fu sgraffiato da una bulletta godo dell'acquisto fatto di quello del Palma con i quadretti. Mi mandi la nota delli autori, non avendo serbato io le sue lettere; e riconoscendo sempre maggiore la sua attenzione per me, la ringrazio e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

63. 1700, 29 gennaio, Livorno [**Fogolari: 29 gennaio 1699, n.31**]

Signor Niccola con la sua vedo la pontualità con la quale va sbrigando le copie e non dubito che la Madonna di Giorgione non sij una bella cosa. Attenderò lo schizzo del quadro di Bonifazio e mi avvisi se il quadro è di maniera chiara da potersi situare in luogo poco alluminato a ciò possi risolvere a chi lo voglia accompagnare e ringraziandola li desidero ogni felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

64. 1700, 12 febbraio, Livorno [**Fogolari: 12 febbraio 1699, n.33**]

Signor Niccola ricevo il disegno della Cena e subito sarò a Firenze che sarà i primi giorni di Quaresima le manderò le misure di quanto lo deve giuntare. Sento le diligenze che fa il sensale per il quadro di Paulo che è a Burano, e ne starò attendendo la descrizione delle figure, misure e la domanda sì come al mio arrivo in Firenze li quadretti e ringraziandola della sua attenzione li prego ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

65. 1700, 19 febbraio, Livorno [**Fogolari: 19 febbraio 1699, n.34**]

Signor Niccola starò attendendo il quadro di Paulo che mi avvisa spedire con il prossimo procaccio. Vedo la briga che si è presa di andare a Burano e mi dispiace che la tavola essendo sì grande e copiosa di figure non sij di Paulo e però è bene vedere da se nè fidarsi sopra la fama e come dice lei buon segno che il Sacconi abbi dato di mstica al quadro e se Iddio lo mantiene sano sarà pittore; O gusto che il signor Fumiani si soddisfi ma nelle figure perde il tempo e ringraziandola li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

66. 1700, 26 febbraio, Livorno [**pubbl. da Epe, p. 131**]

Signor Niccola con la sua ricevo l'avviso della spedizione del quadro di Pavolo quale farò accomodare a Mangiacani nella forma mi avvisa e resto ancora la spedizione delli altri con il prossimo procaccio che arriveranno quando me in Firenze onde lei à fatta tutta la diligenza che bisognava, e la ringrazio della sua attenzione e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

67. 1700, 6 marzo, Firenze [**Fogolari: 6 marzo 1699, n.36**]

Signor Niccola arrivato a Firenze o ritrovato il quadro di Paulo di intiera mia soddisfazione di che la ringrazio e subito che lo averò fatto accomodare glielo rimanderò. O ricevuto li altri quattro pure di bel gusto. Ella mi mandò i nomi delli autori ma non descrisse il quadro. Me lo avvisi per non sbagliare della prima mandata non occorre mandi questi che o ricevuti adesso e di quelli mi mandò con il quadro di Giorgione. Qui annessa li mando la misura dell'altezza del quadro che o del Lazzaro a ciò facci ridurre della medesima altezza quello di Bonifazio mentre per la lunghezza sono uguali. O gusto che il Sacconi lavori con spirito e acquisto e di tutto resto tenuto a lei che li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

68. 1700, 13 marzo, Firenze [**Fogolari: 13 marzo 1699, n.37**]

Signor Niccola ho ricevuti benissimo condizionati li quadri di Giorgione che per l'autore è di gran gusto, il piccolino di Alvise del Friso che è galantissimo e quello del Palma che per la mia cognizione è superiore alli altri, onde sono soddisfattissimo e la ringrazio. O avuto la copia che le dissi del quadro del Coreggio quale non è di mano del Vanni, ma del Baroccio, che è di gran gusto e Ugolino che ha pratica dell'originale dice che è imitatissimo

e in qualche cosa l'ò corretto di disegno e nella gamba del San Girolamo alcune pennellate che nell'originale furono portate via da il Frate Francese che lo lavò qui ci sono et è imitato ogni minimo tratto di pennello, in somma è un altro originale. Starò attendendo li altri due quadretti e non si metta in pena di aver tardato perchè ella sa che devono servire per il Poggio a Caiano, dove non vo, se non fatto Pasqua non dubito che il Sacconi non sia per farsi onore con la sua direzione e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

69. 1700, 20 marzo, Firenze [Fogolari: 20 marzo 1699, n.38]

Signor Niccola o ricevuto due sue et in una di esse la nota degli autori. Ben condizionato è arrivato il quadretto di Andrea e la Madonna di Rocco Marcone che è di un bel gusto. Il quadro di Paulo fra poco sarà terminato e verrà compagno del battizzo, e lo stucco si come la giunta sarà con il gesso e lo manderò disteso in su il telaro. O veduto il quadretto del Franceschi e me ne rallegro seco, vedo che è di un gran gusto e la ringrazio della assistenza che fa al Sacconi e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

70. 1700, 27 marzo, Firenze [Fogolari: 27 marzo 1699, n.39]

Signor Niccola la sua non mi chiama a replica positiva. Il quadro del Baroccio è una bellissima cosa. Sento che il sig.r Fumiani è vicino a terminare il quadro onde ella se la potrà intendere con il sig.r Varisco per fare quanto le dissi; Questa settimana che viene li manderò il quadro di Paulo messo sopra il telaro a ciò non patisca nel tirarlo giù e nel rimmetterlo, e torna compagno del battizzo, e quando rimanda questo potrà mandare quello di Bonifazio. Mi provvegga un quadro di Carletto per il Poggio, mentre uno che ne avevo mi riesce grande e piglia troppo logo e li desidero ogni bene e se le capitasse qualche pezzetto piccolo di Tiziano me lo avvisi che forse lo piglierò ma mi mandi la misura in sostanza vorrei una cosa come la Santa Maria Maddalena del Padovanino e della medesima misura qualche cosa di Paulo, ma non fermi senza avvisarmi.
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

71. 1700, 1 maggio, Firenze [Fogolari: 1 maggio 1699, n.43]

Signor Niccola sento quanto mi avvisa del quadro di Tiziano, onde se lo pole avere per li zecchini cento lo pigli et io dirò a Varisco che a ogni sua richiesta glieli sborsi. Circa li altri due quadri del Palma mi avvisi, se sono del vecchio o del giovane, che cosa rapresentano se sono ben conservati e che cosa vi si potrebbe spendere, et fin che prezzo ella li tiene. Starò attendendo la conclusione dell'altro quadro, e ringraziandola della sua puntualità li desidero ogni felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

72. 1700, 18 settembre, Pratolino [Fogolari: 18 settembre 1699, n.60]

Signor Niccola vedo quanto a operato circa alli quadri, ne starò dunque attendendo l'esito et a Firenze vedrò il bacchanale del Sacconi. Circa il Caffi ella già sa ch'io lo conosco e quando venga da me stia certa che non vedrà il quadro di Paulo di Mazzorbo e ringraziandola li auguro ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

[1701] -----

73. 1702, 27 gennaio, Livorno [Fogolari: 27 gennaio 1701, n.72]

Signor Niccola la ringrazio di quanto mi avvisa sopra il quadro di Guido e già o fatto rispondere al sensale da Palomone una mano di minchionerie eguali al prezzo domandato e così resta licenziato onde lascerò passare qualche tempo e poi vedrò che strada si possi prendere per farlo apparire altro negozio e li bramo ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

74. 1702, 8 aprile, Firenze

Signor Niccola vedo la relazione che mi da del quadretto di Orazio et ho inteso come mi devo regolare; vedo pure la misura del quadro del Palma giovine di braccia quattro per altezza e otto di larghezza onde lei che sa come o compartiti li quadri nelle mie camere sarà ben persuasa che mi sconvolgerebbe tutto et oltre questo o avuto quella tavoletta del medesimo autore che lei andiede a vedere quando era qua, onde non o motivo nissuno di comperarlo la ringrazio però della attenzione che lei a avuta se le riuscisse trovare qualche cosa di gusto di Carlo Lotti la prenderei ma non vorrei passasse la misura di tela da testa e se fossero mezze figure l' avrei più a caro che li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

75. 1702, 22 aprile, Firenze

Signor Niccola o soddisfazione che nell'affare del quadro del Palma abbia scritto come lei desiderava se però una volta ne fossero disperati e lo volessero dare a basso prezzo fino a cinquanta doble io ve le spenderei onde se il caso venisse lei si prenda questo arbitrio. Varisco le consegnerà un quadro di uccelli che mi pare di bon gusto la prego a raccomandarlo con tutto il suo commodo. E' capitato qua Santino che fa di ritratti in piccolo e a portato una mana di quadri, ch'egli li battezza per di Coreggio Raffaello Guido, Caracci e fra li altri una copia cattivissima di quel bel ritratto del Papa di Tiziano che lei si ricorderà aver visto nell'Appartamento del Signor Cardinale e dice spropositi così grossi in genere di pittura che fa ridere tutti non intende niente io lo condussi ne i mezzanini e li proposi fare baratti e davo battizzi a i miei quadri di nomi curiosi et lui rimaneva confuso nè sapeva dire nè di si, nè di no vi si trovò a caso il Gabbiani che crepava del ridere certo che fu commedia e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

76. 1702, 26 maggio, Livorno

Signor Niccola sento la relazione della copietta del Coreggio e la stima che mi pare eccedente onde veda se potesse ridurli a minore, parendomi eccedente. veda, se fra quei quadri, dove è questa copietta vi fosse qualche pezzetto del Prete Bergamasco, ma non lo vorrei troppo maggiore di teler da testa. Mentre che scrivo o qui da me Luca Giordano che ritorna a Napoli, e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

77. 1702, 1 luglio, Firenze

Signor Niccola mi confermo al suo parere di offerire la copia del Coreggio dodici doppie ma per ora non passerei, per vedere se la liberassero, e la prima offerta farla di doppie dieci, e poi crescere fino alla dodici. La ringrazio della notizia del quadro dell'Albano quale veda se pole vantaggiare qualche cosa nel prezzo e quando no lo prenda per le doppie venti e me lo invii bene accomodato e a Varisco do l'ordine a ciò li sborsi il denaro. Sento come a fatto il ritratto alla Sig.ra Vittoria che se lo porterà qua avrò gusto vederlo, perchè so sarà tocco del solito suo bon gusto. Vedo le diligenze che a fatte per il quadro di Carlo Lotti e non ho fretta perchè vorrei qualche cosa del suo bon gusto, et avrei più caro una mezza figura che una istorietta ma non eccedesse della grandezza di tela da ritratti, però con le mani. Del Moretto da Brescia sarà più difficile ma so che la sua amorevolezza a tutta l'attenzione, et io l'accerto della mia corrispondenza, e li desidero ogni felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

78. 1702, 15 luglio, Firenze

Signor Niccola dalla sua vedo che attendeva il ritorno dell'Abb.te Cecchini per acquistare il quadro dell'Albano sì come l'offerta delle dodici doble per la copia del Coreggio, ma il padrone non la lasciava non cresca l'offerta perche è difficile ne trovi maggior somma, onde fra qualche tempo risolverà darla; sento circa il quadro del Moretto da Brescia, e starò attendendo, se il padrone risolverà il venderlo. Del quadro di Carlo Lott non ne o

fretta perchè vorrei, che fosse cosa di gusto, e mezza figura, ch'era il suo meglio, e ringraziandola li desidero ogni felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

79. 1702, 11 novembre, Firenze

Signor Niccola la sua non mi richiama a replica positiva circa al quadro del Zelotti già che il padrone a fatto difficoltà io lo lascerei già che ne ho trovato uno bello assai più tosto impiegare il denaro in quello di Rubens, e ringraziandola della cortese offerta dell'olio del quale ne o abbastanza, le desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

80. 1702, 18 novembre, Firenze

Signor Niccola, vedo non vogliono liberare il quadro di Rubens per li venticinque zecchini; glie ne pole esibire sino a trenta. Starò attendendo sì li schizzi che le misure delli quadri del Signor Barbieri e circa a Caneto la sua causa non è in forma da poter ricevere mai qui assicurazione per altro avrei tutto il piacere di compiacere lei e soddisfare lui e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

81. 1702, 25 novembre, Firenze

Signor Niccola vedo quanto mi accenna circa il quadro del Zelotti e circa li ventiquattro zecchini se li ritenga in mano mentre sempre viene qualche occasione di compre. Questa altra settimana li manderò due schizzi di due copie di Bassano che io ho che son in uno Natività e l'Orazione nell'Orto perchè mi dica se li originali sono questi che lei mi propone parendomi alla descrizione me ne fa e a la grandezza, che possino essere tali. Circa il quadro di Rubens come lo tengono in questi pezzi bisognerà lasciarlo e ringraziandola di tante brighe, li bramo ogni felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

82. 1702, 9 dicembre, Firenze

Signor Niccola ricevo li due quadretti, e il bozzetto di Vandich è spiritoso l'altro pure bello e ben tinto, ma non di Rubens bensì di un suo scolaro valentuomo che molto lavorò in Vienna e servì l'Imperatore, et io ne o veduto e nel disegno è stato più corretto del Maestro e quest' altro spaccio le invierò il nome. Starò attendendo il quadro che mi avvisa di Bassano se le riuscirà che le sij permesso il mandarlo e ringraziandola della continua attenzione che a per me, li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

83. 1702, 16 dicembre, Firenze

Signor Niccola vedo da la sua la ricevuta delli zecchini sette sì come quanto mi avvisa delli quadri del Barbieri che essendo simili a i disegni non vi trovo gran spirito. Ho ricevuto il quadro supposto del vecchio Bassano del Scappini e mi suppongo me lo abbia inviato per burlarsi di detto Scappin mentre è un miscuglio di robba tolta in qua e in là non dal vecchio Bassano ma da Francesco e se lei non a un poca di carità, per quel pover omo, e li fa credere di avere un tesoro quando a un quadro di pessimo gusto, certo si impazzisce, mentre in vece di cavarne le dugento doppie ne caverà tante lirazze a dirlo buon, glie lo rimando benissimo condizionato diretto a Varisco e ringraziandola della sua attenzione, sì come di questa barzelletta fatta a questo pittore, li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

84. 1703, 17 marzo, Firenze

Signor Niccola o ricevuto li due paesi del Cremonese, quali sono di siti maravigliosi e di somma intelligenza e si vede quello che ha saputo in gioventù l'età però avanzata fa che li scemi questi gran pregi mentre si vede uno stento da principiante e le figure deboli onde per dire uno esempio, paiono copia di debole scolare che venghino da originali di maestro

insigne per chi intende vi vede molto e per un pittore di paesi di qualche abilità servirebbero a farlo diventare un valentuomo, credo, che ritroverà giusta questa mia relazione al Cremonese però dica che sono di mia intera sodisfazione non meritando il suo valore nè la sua età questo rimprovero che in sostanza non è per difetto d'intelligenza. Mi avvisi quanto li devo fare rimborsare per sodisfarlo e ringraziandola della sua cordialità dal cielo li bramo ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

85. 1703, 12 maggio, Firenze

Signor Niccola ho ricevuto il quadretto del Palma benissimo accomodato e la ringrazio sì come della attenzione che a nell'avvisarmi del ritratto che ha fatto alla Marchesa Bentivogli. Circa il modelletto dell'affresco di Paolo glielo rimando perchè il prezzo mi pare molto alto nè spererei che lo liberassero per quello li offerirei che sarebbe quei venticinque ducati, non perchè non sij bellissimo ma in sostanza è un bozzetto di un sotto in su e per conseguenza di difficile esito e in una Galleria non fa figura onde si riduce a poter essere solo compero da qualche Professore per il buon patto se per istudio con pochi ducati lo può far fare da l'opera o in due giornate copiarlo da per sè e credo, che ancora lei concorrerà in questo mio sentimento, non per avvillire il bozzetto ma discorrendo mercantilmente nè i Francesi vi è dubbio sieno per comperare simile roba non conoscendo simile materia. Se nelle divise di casa Cagliari vi fosse qualche cosa ma a prezzi onesti di Paulo, la prego a darmene qualche relazione già so, che vi è la Venere che la tengono ne i cristalli, ma io glie ne darei pochi bezzi, parendomi cosa assai ordinaria e li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

86. 1703, 2 giugno, Poggio a Caiano

Signor Niccola a due sue devo risposta quella della scorsa vedo che non vi è da avere il modelletto di Paulo et io sono dell'istesso sentimento, che il Bernardini non sia per trovarvi gran fortuna sopra. Vedo pure la relazione delli quadri di Paulo, ma non essendo forniti e i prezzi altotti, non sono al fatto mio la ringrazio però della briga presasi. L'altra sua mi porta, che aveva ritrovato il quadretto del Ghisolfi ma avendolo riconosciuto sopra la carta ne a tralasciato l'acquisto, et a fatto benissimo essendo sottoposti troppo a patire, ma di questo autore non occorre più lei ne cerchi, mentre ne o ritrovato uno del buon gusto onde seguendo la morte del Bombelli solo mi comperi quello di Gasparo Pussino, quando però non lo abbia guasto a forza di vernice se le riuscisse ritrovare una testa del Salviati questa la prenderei. La ringrazio dell'avviso del ritratto che a fatto, e stia certa di tutta la segretezza sì come che corrisponderò a la sua attenzione e li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

87. 1703, 26 giugno, Firenze

Signor Niccola vedo che farà la diligenza per li due quadri e la ringrazio. Circa ad Antonio Giustacchino, che desidererebbe recitare a Livorno posso di dirle che in fine del Carnovale passato si formò tutta la Compagnia per il venturo perchè a differire la provvista non si trovano i Virtuosi, o stanno su strane protensioni però mi dispiace non potere compiacerla in questo circa qui in Firenze essendo i soli impresari che lo condussero l'altra volta pole con i medesimi fare le sue diligenze, e le bramo ogni felicità

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

88. 1703, 14 luglio, Firenze

Signor Niccola vedo che a ritrovato il quadro del Salviati, che è di propissimo al mio bisogno onde lo può prendere et inviarmelo se pole godere qualche vantaggio nel prezzo lo faccia, quando che no lo prenda non ostante. Quando un altro anno Giustacchino fosse dell'istesso sentimento di venire alle recite di Livorno bisogna che lo avvisi al principio di Carnovale, e la protensione per l'onorario, a ciò l'impresari possino adattarsi avendo

sempre gusto di impiegarmi per quello che sia a di lei di sodisfazione e ringraziandola dell'attenzione li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

89. 1703, 4 agosto, Firenze

Signor Niccola ho ricevuto il quadro del Salviati, e in verità la testa è di gran facilità, onde la ringrazio della provvista starò attendendo quando li sortirà trovare quello del Langetti e le auguro ogni felicità
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

90. 1703, 20 ottobre, Firenze

Signor Niccola ci è costì in Venezia un certo Pietro d'Avalos castrato ma che non esercita più la professione, quale ha servito il Serenissimo di Baviera, il quale essendo stato in Fiandra e in diversi altri luoghi a messo insieme una buona raccolta di quadri e tutta roba di perfezione, avendo qualche intelligenza nella pittura io vorrei, che prendesse amicizia seco, perchè mi desse relazione di quello che a, è un umore un poco fantastico, ma per altro buon omo e lei con la sua buona maniera lo saprà guadagnarmene a gusto a praticare pittori ricama di un gusto che pare pittura e certo in questo è singolare. Alcuni anni addietro, aveva una testa di Rubens del gran gusto si come alcuni fiamminghi singolarissimi ma io non ho potuto mai veder tutto onde lei procuri con bel modo vedere e avvisarmi quello che stimerebbe fosse bono per me e sentire i prezzi, che credo sieno un poco alti, ma forse ora dubito possi essere in qualche strettezza sempre le dò incomodi, ma so la sua amorevolezza per me e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

91. 1703, 17 novembre, Firenze

Signor Niccola starò attendendo le notizie quando sarà stata a fare le diligenze che mi accenna da Petrillo la ringrazio della testina che mi a provvista del Cavalier Maffei mentre di questo autore non solo non ne o al Poggio ma nè meno o veduto mai opere del detto riconosco anche in ciò la di lei amorevolezza, e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

92. 1703, 24 novembre, Firenze

Signor Niccola o ricevuto la testina del Cavalier Maffei benissimo condizionata e in verità è di un bellissimo impasto desiderarei sapere se detto Maffei è quello che anco si nomina Maffeo Verona. Vedo che avrebbe presa la mezza figura del Langetti e che aspettava il ritorno di Petrillo e in tutto riconosco la sua attenzione verso di me alla quale sempre corrisponderò e li bramo ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

93. 1704, 25 gennaio, Livorno

Signor Niccola mi dispiace dell' incomodo da lei sofferto e mi rallegro sentirla ora libera. Starò attendendo il quadro del Langetti e la relazione sopra i quadri di Petrillo e ringraziandola della diligenza che vole fare per il quadretto di Polidoro e della sua attenzione e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

94. 1704, 15 marzo, Firenze

Signor Niccola vedo quanto mi accenna circa il Signor Giustacchino ma avendo li impresari di Livorno fermato Cortona che li porta qualche stipendio non sono in grado di moltiplicare spese tanto più che per Giustacchino non rimarrebbe che una parte ordinaria, per la quale non mette loro il conto impiegare le doble 60. Vedo la domanda fattale da Petrillo per il quadro di Miris delle 100 doppie e per il modello di Rubens delli 500 scudi e certo lei dice benissimo che se non fosse stato avanti desinare si poteva crederlo briaco ma i castrati escono della riga degli altri cervelli delli uomini, onde bisognerà lasciarlo coi suoi

quadri. Circa l'altro quadretto che mi propone di fiori, non mi occorre. La prego a farmi avere nota del prezzo di ciascheduno quadro, che tiene in pegno il zio di Varisco et intendere dal medesimo, se applicando a qualcheduno di essi lo mandasse a piacimento e ringraziandola di tante brighe che si prende, accertandola di tutta la corrispondenza li bramo ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

95. 1704, 5 aprile, Firenze

Signor Niccola vedo da la sua che mi manderà i prezzi delli quadri che sono in mano del zio di Varisco e che Giustacchino era fuori. [H]o piacere di avere incontrato il suo gusto per il Padre Lio e in tutto quello che sia di sua sodisfazione sempre mi impiegherò volentieri e li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

96. 1704, 30 agosto, Pratolino

Signor Niccola con la sua ricevo quella del Sacconi che è veramente da fare ridere e si vede che vuole essere sempre più matto. Starò attendendo il quadro del Corona e ringraziandola della sua attenzione li desidero ogni felicità. Li mando una tela per una tavola da altare a ciò mi faccia dipignere dentro da Bastiano Ricci un Crocifisso con la Madonna, San Giovanni e San Carlo Borromeo ma o bisogno che sia fatta e arrivata qua dentro settembre. Mi rimetto a lei circa il prezzo

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

97. 1704, 20 settembre, Pratolino

Signor Niccola Bastiano Ricci mi a fatta quella tavola per l'altare onde lei non occorre che li ordini altro e mi potrà mandare la tela. Non so se in quella lista degli autori che mi mancano al Poggio a Caiano vi messi l'Orbetto caso che no, lei pigli memoria a ciò capitandoli qualche cosa me lo possa provvedere e ringraziandola della sua pontualità li desidero ogni felicità

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

98. 1704, 4 ottobre, Pratolino

Signor Niccola o ricevuto la tela e in verità il Ricci, per il poco tempo che a fatto una bella tavola. Vedo che nella nota vi è l'Orbetto e ringraziandola della diligenza che fa per ritrovare i quadri che mi mancano li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

99. 1704, 29 novembre, Firenze

Signor Niccola vedo da la sua che al ritorno del padrone dei quadretti farà diligenza per li tre autori scintille del che la ringrazio, augurandole ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

100. 1705, 13 febbraio, Livorno [Fogolari: 13 febbraio 1704, n.93]

Signor Niccola dalla sua vedo l'acquisto che ha fatto del quadretto di Polidoro che non dubito non sia Tizianesco, onde la ringrazio della sua attenzione al mio arrivo a Firenze avrò piacere di vederlo con li altri, che mi accenna mandarmi. Vedo, che i modellini di Carlo Lotti sono in mano dell'Abbate Baglioni canonico Regolare onde la prego a avvisarmi il nome di detto Abbate perchè se è quello che io mi suppongo ci ho amicizia di poterne avere uno a mia scelta vedo pure la diligenza che fa per la mezza figura di bon gusto di Carlo Lotti e in tutto sono tenuto a la sua puntualità. Qui in Livorno o trovato un quadro grande di Virgilio Bassanino vi è il ratto delle Sabine bene istoriato e ben dipinto che pare del Prete Genovese e vi è una bellissima architettura et è quadro grande e credo che al prezzo verranno alle cose del dovere ma si accerti che vi è un brio di pennello grande e le desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

101. 1705, 26 febbraio, Firenze [Fogolari: 26 febbraio 1704, n. 94]

Signor Niccola al mio arrivo a Firenze le renderò conto dei quadri prima arrivati e di questi, che lei mi manda. Vedo il nome del Padre Baglioni che è quello che seco amicizia [h]o. Vedo il ritratto che a per mezzo di suo cognato del quadro dell'Orbetto e sempre più riconosco la sua amorevolezza verso di me e certo il prezzo sarebbe assai modesto e li bramo ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

102. 1705, 21 marzo, Firenze [Fogolari: 21 marzo 1704, n.95]

Signor Niccola ancora a me pareva che il ritratto di Pelo rosso non potessi essere altro che di Tiziano. Vedo che suo cognato fa le diligenze per il quadro dell'Orbetto ma dice benissimo che con i preti e frati è un trattare benedetto ma a voler fare il fatto suo ci vuol pazienza. Bastian Ricci mi è stato detto che di questo autore ne a uno bellissimo onde se fosse meglio di quello si spera cavare di mano del frate onde lei quando lo a acquistato lo potesse farglielo vedere per invogliarlo e fare il baratto perchè quello che a Bastiano è sacro e questo essendo profano forse gli andrà più a genio basta mi rimetto alla sua intelligenza e disinvoltura e ringraziandola di tante brighe si prende li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

103. 1705, 4 aprile, Firenze

Signor Niccola vedo la diligenza fatta del quadro del Ricci che essendo tanto bello è più facile che sia come lei dice del Moretto che dell'Orbetto, e secondo la pretensione in che lo tiene lei gli fa tutta la giustizia a metterlo di eguale cervello con Petrillo. Sento la bona speranza che da suo cognato di poter in breve avere il quadro dell'Orbetto, e ringraziandola dell'attenzione li bramo ogni felicità

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

104. 1705, 9 maggio, Firenze

Signor Niccola tutti quelli che hanno veduto il quadro dell'Orbetto della professione lo anno lodato moltissimo e in verità lo merita. In questa settimana o trovato il quadro del Ghisolfi e quello di Paulo Farinato, onde per questi non accade me li provveda e ringraziandola sempre della sua attenzione li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

105. 1705, 16 maggio, Firenze,

Signor Niccola da la sua vedo l'acquisto del quadro del Renieri questo autore non lo o nè o mai veduto onde lo attendo con curiosità e il prezzo è assai moderato; la ringrazio della attenzione che a per me e le desidero ogni felicità

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

106. 1705, 23 maggio, Firenze

Signor Niccola la sua non mi richiama a replica positiva. Ora che i procacci vengono starò attendendo il quadro che mi ha provvisto del Rinieri e le desidero ogni felicità.

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

107. 1705, 6 giugno, Firenze

Signor Niccola o ricevuto il quadro del Rinieri che è spiritoso però mi pare che nel colorito il Carpioni avesse miglior gusto. O veduto due sue belle opere ma quella del Franceschi è di un gran gusto, e vi è un bel colore, brio di pennello dentro, me ne rallegro con lei. La ringrazio della nota che mi a mandata delli quadri che sono in vendita e veramente i prezzi mi paiono molto rigorosi io applicherei al Cristo in Emaus di Giacomo Bassano alla resurrezione di Giacomo Tintoretto e al Cristo che porta la croce del Guercino ma non vorrei passare in tutti la spesa di trecento cinquanta ducati o al più di trecento sessanta

ducati, ma lei offerisca prima i trecento cinquanta e ringraziandola delle brighe che si prende per me, li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

108. 1705, 19 giugno, Poggio a Caiano

Signor Niccola da la sua vedo la attenzione che averà per li tre quadri di Bassano, Tintoretto e Guercino e l'amico che aspettava di Padova per trattare questo affare. Circa il quadro da lei mandato al Franceschi si accerti che tanto io che li professori li anno fatta giustizia e li bramo ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

109. 1705, 27 giugno, Firenze

Signor Niccola vedo da la sua, che non aveva visto ancora l'amico per il consaputo affare delli quadri onde io ringraziandola della attenzione che vi a li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

110. 1705, 8 agosto, Firenze

Signor Niccola da la sua vedo che li era stata sospesa la compra de li quadretti onde bisognerà attendere il sì o il no come pure la risoluzione del Nobile Raspi e ringraziandola della sua attenzione li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

111. 1705, 19 settembre, Pratolino

Signor Niccola da la sua vedo che nulla ancora risolvevano per li tre quadri Tintoretto Bassano Guercino come per li tre piccoli onde bisognerà aspettare. Vedo il quadro che mi propose di Guido Cagnazza che ne domandano ducento ducati onde faccia l'offerta di cento sessanta e ringraziandola della attenzione che a per me, li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

112. 1705, 17 ottobre, Firenze

Signor Niccola ho ricevuto la Santa Maria Maddalena di Guido Cagnazza ben condizionata e ben conservata di colore freschissimo e ben disegnata e se si doveva comperare a Bologna bisognava pagarla molto più onde la ringrazio della provvista e della sua attenzione. Starò attendendo se prenderanno risoluzione delli altri quadretti piccoli sì come delli più grandi di Bassano Tintoretto e Guercino mentre non istimo sieno per trovare troppo maggiori offerte mentre in ogni non è troppo abbondante il denaro e riconoscendo la sua attenzione le corrisponderò e li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

113. 1705, 5 dicembre, Firenze [pubbl. da Epe, p. 131]

Signor Niccola vedo dalla sua che haveria avuto il quadretto del Ridolfi e la ringrazio vedo pure che aveva spediti li tre quadretti e il ritratto del Morone ma fino o ove che sieno o sieno venuti non è arrivato il procaccio onde nella ricevuta li darò l'avviso della ricevuta e di come li trovi e riconoscendo sempre la sua puntualità li desidero ogni bene
Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

114. 1705, 12 dicembre, Firenze [pubbl. da Epe, p. 131]

Signor Niccola la ringrazio della premura che ha per il mio servizio e stavo attendendo il quadro del Ridolfi. Vedo l'incontro che a avuto del pittore del Giuli e la notizia li [h]a data del quadro di Tiziano che se fosse vera molto tale saria bonissimo in conto, staremo dunque attendendo che li porti le misure e lo schizzo perche poco alla prima avendo a volo visitare. Sono giunti questa settimana li tre quadretti e quello dello Schiavone e bizzarro e diligente quello del Lotti quello di Montemezzano a bona intenzione di colorito ma di poco disegno. Il quadro del Moroni non è anco comparso essendo dietro con altre

robe onde non posso che nemmeno questa sera gli posso dare relazione e li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

115. 1706, 2 gennaio, Firenze [**Fogolari: 2 gennaio 1705, n. 102**]

Signor Niccola dalla sua vedo come aveva ritrovati tre quadretti del primo Prete di Santa Maria Zobenigo di Marco di Tiziano del Maganza e del Tintoretto che due mi mancavano e del Tintoretto non avevo altro che un ritratto onde questa è molto meglio essendo una storietta del gusto che lei dice et il prezzo è assai modesto se le capitasse qualche cosa del fratello di Tiziano di questo non ne o e ringraziandola dell'attenzione che a per me li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

116. 1706, 5 febbraio, Livorno [**Fogolari: 5 febbraio 1705, n.103**]

Signor Niccola io o ricevuto il disegno e misure del supposto quadro di Tiziano e di buona grandezza e le scorzature non sono molte se per altro il quadro non è annerito per il tempo. Da quel poco che posso comprendere dal disegno, dubiterei che potesse essere delle cose de i primi tempi dell'autore su lo stile de i miracoli che sono del Santo a Padova e non del miglior gusto dell'Autore basta, e se lei si prenderà la briga di visitarlo si saprà giusta e ringraziandola de la sua attenzione li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

117. 1706, 19 febbraio, Livorno [**Fogolari: 19 febbraio 1705, n.104**]

Signor Niccola a fatto bene a non mandare la Madonna quando io non era a Firenze adesso starò attendendola mentre parto a quella volta, sì come la relazione del quadro di Tiziano quando lo averà veduto ma da quello che comprendo dal disegno dubito possi essere delle prime cose di Tiziano e un poco duretto basta ella conoscerà tutto e le desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

118. 1706, 6 marzo, Firenze [**Fogolari: 6 marzo 1705, n. 105**]

Signor Niccola da la sua vedo l'acquisto fatto delli due quadretti del fratello di Tiziano e l'altro dell'Aliense per li zecchini dodici, quali starò attendendo e la ringrazio della attenzione che a per me. Circa il quadro grande di Tiziano non vi è fretta e desidero a lei ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

119. 1706, 3 aprile, Firenze [**Fogolari: 3 aprile 1705, n. 106**]

Signor Niccola o veduto le due prospettivette che con questo procaccio glie le rimando. In verità sono fatte con gran facilità e le figurette mi piacciono assaissimo perchè sono graziose, ben distribuite e fatte con poco ma l'architettura mi pare un poco debole e di poche tinte sì come il campo e l'aria. La ringrazio dell'attenzione che a avuta a farmele vedere che certo vi o avuto piacere, e li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

120. 1706, 22 maggio, Poggio a Caiano

Signor Niccola da la sua vedo la nova istanza fattale da quei del quadro di Tiziano per l'esito del medesimo e che si contentano mandarlo a farlo vedere. Questo è un bon partito ma come li ho scritto altre volte, essendo il quadro di figure minori del naturale senza paese o architettura il prezzo mi pare molto rigoroso onde bisogna prima sentire che vantaggio vogliono fare nel prezzo et allora poi si potrà discorrere del mandare il quadro; e ringraziandola de la sua attenzione li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

121. 1706, 20 novembre, Firenze

Signor Niccola da la sua ricevo la notizia richiestale circa il quadro dell'Orbetto e ringraziandola li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

122. 1707, 26 marzo, Firenze [pubbl. da Epe, p. 131]

Signor Niccola sempre più riporta applausi il ritratto della Nanina e credo che non sarà inferiore a quello della Cuoca per la varietà delli accidenti e fatto il ritratto, il rimanente lo facci con tutto il suo commodo. Li mando la misura delli fiori e desiderando corrispondere sempre di lei amorevolezza li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

123. 1707, 9 luglio, Firenze

Signor Niccola vedo quanto mi accenna circa il quadretto dello Schiavone e li scrissi in quella forma perchè mi piace più dello Schiavone, essendo più corretto e di uno stile che pare della scuola di Paolo massime nel paese e frappa degli arberi. Le mandai le stampe perchè mi parvero di bel gusto sì per l'intaglio, abito, conciature di testa e capelli e parrucche e non dubitando che non sarà di ottimo gusto la Quoca li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

124. 1707, 3 settembre, Pratolino

Signor Niccola è arrivato il quadro della Quoca benissimo condizionato, che non rimane indietro alla Nanina io ne sono soddisfattissimo ritrovandovi dentro un gran gusto sì nella figura che nelli animali e arnesi da cucina. La testa è una bella idea e l'originale per dirla alla Veneziana bisogna che abbia del morbin se si potesse sapere chi veramente è, mi farebbe piacere ad avvisarmelo in somma la ringrazio e ne sono soddisfattissimo, e per il Corpus Domini farà la sua figura, e la farò vedere ai nostri pittori, che dipingono con tanta paura e Bastian Ricci so che dirà il solito che ha detto di tutti i quadri che o di suo che quando li vede si mette li occhiali e va loro matto dietro e dice che quando li ordino qualche cosa io lei fa miracoli e io gli dò la burla e dico che piglierei su 'l tempo ancora lui che mi basta l'animo a dargli un pensiero e una proporzione di figure che facci un quadro, che non sa di saperlo fare e di nuovo ringraziandola ben di cuore, mi suppongo che il cane l'abbia voluto chi si è fatto ritrarre e ci fa benissimo e li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

125. 1708, 10 ottobre, Poggio Imperiale

Signor Niccola riceverà due testine sopra la tavola l'una a bisogno di essere un poco raccomandata e l'altra perchè mi dica il suo sentimento e sì dell'una che dell'altra mi dica chi sia l'autore e li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

126. 1708, 17 novembre, Firenze

Signor Niccola o ricevuto le due testette, e l'una raccomandata e stato curioso l'accidente dell'essere simili a le due altre volte da lei vedute ma queste sono più di 40 anni che erano in casa nostra. Le sono poi tenutissimo alla sua amorevolezza e attenzione sempre per corrispondere e li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

127. 1708, 1 dicembre, Firenze

Signor Niccola avendo ritrovato un rame di mano dell'Abate Maestro de Carracci, che è molto bizzarro e di buon gusto dipinto da due bande ma una di esse in molti luoghi scorzata et è quella di meglio gusto glielo mando a ciò mi facci il piacere ma con tutto il suo commodo di raccomandarlo bastandomi averlo per Pasqua di Resurrezione per portarlo al Poggio a Caiano, mancandomi di questo autore e li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

128. 1709, 30 maggio, Firenze

Signor Niccola dalla sua vedo la premura che ha per il Bartoletti circa il quale sentirà dal Franceschi ho veduto la nota ultima che lei ha fatta delli quadri del fu Serenissimo di Mantova e io qui le unisco una scielta che o fatta di quelli che in caso di esito o altro farebbero per me a ciò lei trascalga i migliori, e vi faccia una crocetta e mi rimandi la listra. O segnati tutti quelli del Castiglione a ciò lei scelga quattro de i migliori sì come un paro di quei del Tintoretto quanto sieno del buon gusto. Pure di quei di Rubens un paro e uno di quei di Vandiche e quello dell'Albano, quando sia di buon gusto. Li altri che sono uno per autore li [h]o messi in nota perchè non ne [h]o e i tre di Paolo Veronese mi avvisi se sono del buon gusto e ben conservati e i due de Carracci che sono di Annibale o Ludovico e se tutti li notati sono di buona conservazione e del buon gusto degli autori. Sempre le dò le brighe, ma sono certo della sua cordialità alla quale sono sempre per corrispondere e li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

129. 1709, 1 giugno, Poggio a Caiano

Signor Niccola le accuso la sua e la ricevuta dei due rametti ben condizionati e benissimo raccomandati ma più di tutto o contento sentirla libera da il suo incommodo. O veduto un bel quadro che lei a mandato al Franceschi e ringraziandola de suoi amorevoli sentimenti sempre per corrisponderle li desidero ogni bene

Amorevole di V.S., Il Principe di Toscana

Appendice documentaria III

Opere acquistate a Venezia da Cosimo III de' Medici attraverso Matteo Del Teglia (1681-1699)

1. Sebastiano Bombelli

Autoritratto

Olio su tela, cm. 72,5x57,5

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1834

2. scuola di Bonifacio de' Pitati [come Pordenone]

Conversione di San Paolo

Olio su tela, 124x265

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 936

3. Attr. a Jacques Callot

Autoritratto

Olio su tela, cm. 36,5x28

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1809

4. Giovanni Contarini

Autoritratto

Olio su tela, cm. 71,5x57,2

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1634

5. Willem Drost

Autoritratto

Olio su tela, cm. 72,5x65

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1880

6. Pietro Liberi

Autoritratto

Olio su tela, cm. 79,5x57,5

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1798

7. Giovanni Battista Maganza

Autoritratto

Olio su tela, cm. 105x83,5

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1741

8. Attr. a Giovanni Battista Moroni

Ritratto d'uomo [come *Autoritratto*]

Olio su tela, cm. 33x28,5

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 898

9. Attr. a Jacopo Palma il giovane

Autoritratto

Olio su tela, cm. 45x38,5

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1808

10. Attr. a Jacopo Palma il giovane

Ritratto di uomo [come *Autoritratto* di Jacopo Bassano]

Olio su tela, cm. 56,2x44,2

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1789

11. Guido Reni

Autoritratto

Olio su tela, cm. 45,4x34

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1827

12. Tiberio Tinelli

Ritratto di Giulio Strozzi

Olio su tela, cm. 83x64

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 962

13. Bottega di Jacopo Tintoretto

Ritratto [Autoritratto di Tintoretto]

Olio su tela, cm. 72,5x57,5

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1795

Appendice documentaria IV

Opere acquistate a Venezia da Ferdinando de' Medici attraverso Niccolò Cassana (1698-1709)

1. Francesco Albani

S. Giovannino

Olio su tela, cm. 33,2x19,2

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1330

2. Jacopo Bassano e bottega [come Jacopo Bassano]

Parabola del seminatore di zizzania

olio su tela. cm 76,5x103

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 450

[inciso da Giovanni Domenico Picchianti su disegno di Francesco Petrucci, *Raccolta 1778*, tav. 65]

3. Francesco Bassi detto il Cremonese

Due paesi con pastori

Olii su tela, cm. 30x33c. ciascuno

[opere non rintracciate]

4. Alvise Benfatto detto il Frisio

Martirio di San Matteo

olio su tela, (ovale) cm.14,5c.

[opera non rintracciata]

5. Bonifacio de' Pitati o Bonifacio Veronese [come Palma il vecchio]

Riposo dalla fuga in Egitto

olio su tavola, cm. 108x151,5

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 89

[inciso da Cosimo Mogalli su disegno di Francesco Petrucci, *Raccolta 1778*, tav. 72]

6. Bonifacio de' Pitati o Bonifacio Veronese [come Palma il vecchio]

Sacra conversazione con Costantino, Sant'Elena e S. Giovannino

olio su tavola, 107x145

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 84.

Proveniente dal convento di Santa Maria dell'Orto, Venezia

[inciso da Cosimo Mogalli su disegno di Francesco Petrucci, *Raccolta 1778*, tav. 71]

7. Bonifacio de' Pitati o Bonifacio Veronese e collaboratori

Ultima cena

olio su tavola, cm. 208x332

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 948

proveniente dalla chiesa di Santa Caterina di Mazzorbo a Venezia

8. Bonifacio de' Pitati o Bonifacio Veronese

San Girolamo nel deserto

olio su tela, cm. 29x14,5c.

[opera non rintracciata]

9. Domenico Campagnola

Ritratto d'uomo

olio su tela, cm. 62x45,5

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 895

10. Giulio Carpioni

Nettuno che insegue Coronide
olio su tela, cm. 67x50
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1404

11. Leonardo Corona
Ritratto di un frate rocchettino
olio su tela [cm. 29x24c.]
[opera non rintracciata]

12. Paolo Caliari detto il Veronese e aiuti
Pietro D'Amiens davanti al Doge Vitale Michiel
olio su tela, cm. 210x312
Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi
proveniente da casa Caliari, Venezia
[inciso da Giovanni Antonio Lorenzini su disegno di Francesco Petrucci, *Raccolta 1778*, tav. 139]

13. Paolo Caliari detto il Veronese e aiuti
San Benedetto e santi
olio su tela, cm. 195x134,5
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 196
proveniente dalla chiesa di Santa Caterina di Mazzorbo a Venezia
[inciso da Cosimo Mogalli su disegno di Francesco Petrucci, *Raccolta 1778*, tav. 21]

14. Paolo Caliari detto il Veronese
Madonna col bambino in trono tra i santi Giovanni Battista, Lodovico di Tolosa e due donatori
Olio su carta controfondata in tela, cm. 50x36
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1316

15. Guido Cagnacci
Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli
olio su tela, cm. 192,5x138,5
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 75
[inciso da Giovanni Antonio Lorenzini su disegno di Francesco Petrucci, *Raccolta 1778*, tav. 36]

16. Girolamo Dente (?) [come Pordenone]
Sacra famiglia con Santa Caterina d'Alessandria e Santa Maria Maddalena
olio su tela, cm. 130,3x164,5
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 52.

17. Giorgione
Favola di Piramo e Tisbe
olio su tavola, cm. 26,1x 29c.
[opera non rintracciata]

18. Giovanni Battista Langetti
Giocatori di carte
olio su tela, cm. 96x96
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 5134

19. Bernardino Licinio
Madonna col bambino e San Francesco
olio su tavola, cm. 76x111
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 892

20. Carl Johann Loth
Adorazione dei Pastori
olio su tela, cm. 74x99
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 5671
Acquistato dall'abate Baglioni
21. Carl Johann Loth
Resurrezione di Cristo
olio su tela, cm. 75x98
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 5674
Acquistato dall'abate Baglioni
22. Carl Johann Loth
Artemisia
olio su tela, cm. 118x95
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 6190
23. Lorenzo Lotto
Salita di Cristo al Calvario
olio su tavola
[opera non rintracciata]
24. Francesco Maffei
Testa di vecchio
olio su rame
[opera non rintracciata]
25. Alessandro Maganza
Madonna col bambino e San Giovanni
olio su rame
[opera non rintracciata]
26. Rocco Marconi
Madonna
olio su tavola
[opera non rintracciata]
27. Francesco Montemezzano
Cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre
olio su tela, cm. 31x38
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 3905
28. Giovanni Battista Moroni
Ritratto del cavaliere Pietro Secco Suardo
olio su tela, cm. 183x104
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 906
proveniente dalla collezione di Agnesina Bragadin, moglie e vedova di Niccolò Badoer
29. Bottega di Nicolas Régnier
Santa Maria Maddalena penitente
olio su tela, cm. 41x26
Firenze, Palazzo Pitti, Magazzino Giandotti, inv. Castello 507
30. Polidoro de' Renzi da Lanciano
Madonna col bambino e san Giovanni
olio su tavola

[opera non rintracciata]

31. Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone

Paesaggio

[opera non rintracciata]

32. Giuseppe Porta detto il Salviati

Ritratto di un Procuratore veneziano

olio su tela, cm. 79x60

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 4220

33. Scuola di Bonifacio de' Pitati [come Andrea Schiavone]

Gruppo di cavalieri orientali

olio su tavola, cm. 31x67,5

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 5998

34. Scuola ferrarese del XVI [come Tiziano]

Cristo e il tributo della moneta

olio su tavola, cm. 20x22

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1353

35. Scuola di Peter Paul Rubens [come Rubens]

Ninfe e satiri

olio su tela, cm. 206x401

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 141

[inciso da Giovanni Antonio Lorenzini su disegno di Francesco Petrucci, *Raccolta* 1778, tav. 142]

36. Scuola veneta del XVI secolo [come Paris Bordon]

Ritratto virile

olio su tela, cm. 72x57

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 961

37. Scuola veneta del XVI secolo [come Jacopo Palma il vecchio]

Cena in Emmaus

olio su tavola, cm. 31, 9x45,6

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 1407

38. Scuola veneta del XVI secolo [come Tiziano]

Riposo dalla fuga in Egitto

olio su tela, cm. 84x91

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 607.

39. Jacopo Robusti, detto Tintoretto [come Tiziano]

Ritratto d'uomo con barba rossa

olio su tela, cm. 52,5x45,5

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 924

40. Jacopo Robusti, detto Tintoretto

Adorazione dei Magi

olio su tela

[opera non rintracciata]

41. Alessandro Turchi, detto l'Orbetto [come Moretto]

Discesa di Cristo al Limbo

olio su lavagna, cm. 46,2x37,2

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1426
proveniente dalla collezione di Sebastiano Ricci
[inciso da Cosimo Mogalli su disegno di Francesco Petrucci, *Raccolta* 1778, tav. 32]

42. Alessandro Varotari detto il Padovanino
Santa Maria Maddalena
olio su tela
[opera non rintracciata]

43. Francesco Vassilacchi detto l'Aliense
Riposo dalla fuga in Egitto
olio su tela, cm. 60x79,5
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1890, n. 6187

44. Francesco Vecellio
Battesimo di Cristo
olio su tela
[opera non rintracciata]

45. Marco Vecellio
Santa Maria Maddalena
olio su tela
[opera non rintracciata]

46. Tiziano Vecellio
Madonna col bambino che tiene delle pere in mano
olio su tavola, cm. 50x40
[opera non rintracciata; inciso da Giovanni Domenico Picchianti su disegno di Francesco Petrucci, *Raccolta* 1778, tav. 101].

Bibliografia generale

Manoscritti

Del Pino [1696]

Memorie delle cose più particolari notate nel viaggio di Firenze a Londra per propria soddisfazione del P. Anton Francesco del Pino, in occorrenza d'aver servito di cappellano all' Ill.mo Sig.re Commendatore F. Tommaso Del Bene inviato straordinario del Ser.mo Gran Duca di Toscana alla Maestà del Re Guglielmo della Gran Bretagna l'anno 1695, in ASFi, Mediceo del Principato, 6391, ins. 10.

Edwards

P. Edwards, *Antichità dell'unione dei pittori in Venezia; origine del loro Collegio; prerogative istituzionali, ed onorifiche di questo corpo; istituzione dell'attuale Accademia del disegno, con alcuni riflessi sopra l'intero andamento di essa*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. cl. VII 1791 (=8978).

Fapanni [1877-1889]

F. Fapanni, *Elenco dei Musei, delle Pinacoteche e delle varie Collezioni pubbliche e private, che un tempo esistettero, e che oggidì in Venexia e nella sua Provincia; con brevi cenni su ogni raccolta, sui collettori e sugli scrittori, che l'hanno illustrata. Musei, Pinacoteche e Collezioni di Famiglie private, 1877-1889*, Venezia, BNMVe, ms. It.cl. VII 2399 (=10479).

Gabburri

F.M.N.Gabburri, *Vite de' pittori* [1739c.] BNCF, ms. Pal.E.B.9.5, 4 voll. [on line www.memofonte.it]

Inventario villa di Poggio Imperiale [1691-1694]

Inventario di mobili e robe diverse della proprietà della Seren.ma Gran Duc.a Vittoria della Rovere esistenti nella villa Imperiale, e consegnato il tutto a Francesco Alessandro Maria del Nobolo nuovo Guardaroba subentrato in luogo di Lorenzo suo padre ancor vivente, ASFi, Guardaroba Mediceo, 992.

Inventario villa di Poggio a Caiano [1697]

Inventario de' quadri et altri mobili della proprietà del Serenissimo Principe Ferdinando di Toscana che esistono nel Palazzo di Poggio a Caiano consegnati d'ordine della medesima Altezza a Giuseppe Antonio Sgrilli Guardaroba, ASFi, Guardaroba Mediceo, 1051 [on line www.memofonte.it]

Inventario Palazzo Pitti [1687-1696]

Inventario di tutti li mobili esistenti nel Palazzo de Pitti di S.A.S, consegnati a Giuseppe del Nobolo aiuto del Jacinto Mariae Marmi Guardaroba del sud.o Palazzo ch'a ottenuto il riposo [...] ASFi, Guardaroba Mediceo, 932.

Inventario Palazzo Pitti [1697-1708]

Inventario dei quadri del Reale Palazzo Pitti ASFi, Guardaroba Mediceo, 1185 [on line www.memofonte.it]

Inventario Palazzo Pitti [1704-1714]

Inventario generale di tutto quanto fu consegnato a Gio. Franc.o Bianchi custode della Galleria di S.A.R. dopo la

morte del di lui genitore, dal 1704 al 1714, in BUFi, ms. 82 [on line www.memofonte.it]

Inventario Palazzo Pitti [1716-1723]

Inventario di Quadri che si ritrovano negl'appartamenti del Gran Palazzo de' Pitti di S.A.R, alcuni dei quali sono dell'eredità del Serenis.mo Cardinale Leopoldo, e per distinzione degl'atri, non solo si noteranno qui col proprio numero, come ancora per maggior chiarezza con la presente cifra S.C.L., altri sono dell'eredità del Serenis.mo Gran Principe Ferdinando di Gloriosa memoria, e questi si noteranno col proprio numero, e con la presente cifra S.P.F., altri sono di proprietà del Sereniss.mo Gran Duca Cosimo Terzo felicemente regnante, e questi si noteranno col numero, e S.A., BUFi, ms. 79.

Inventario Principe Ferdinando [1698]

Inventario dell'appartamento del Gran Principe Ferdinando in Palazzo Pitti, ASFi, Guardaroba Mediceo, 1067 [on line www.memofonte.it]

Inventario Principe Ferdinando [1713]

Inventario dei Mobili e Masserizie della Proprietà del Ser.mo Sig.r Principe Ferdinando di Gloriosa Ricordanza ritrovate dopo la di lui morte nel Suo Appartamento nel Palazzo de Pitti [terminato nel 1719], ASFi, Guardaroba Mediceo, 1222 [Chiarini 1975; id. 1992; on line www.memofonte.it]

Inventario villa di Poggio a Caiano [1765]

Distribuzione e numero dei Quadri che compongono il Gabinetto della Real Villa di Poggio a Caiano dedicata all'Altezza Reale del Serenissimo Pietro Leopoldo Primo Gran Duca di Toscana [1765], BUFi, ms. 254 [Strocchi 1975-76].

Nota de Quadri di Poggio a Caiano [1773]

Nota de Quadri pervenuti dalla Real Villa del Poggio a Caiano, ASFi, Corte dei conti, 79, fasc. 31.

Mannucci XVII sec.

A.F.Mannucci, *Diario e Cerimoniale della Corte medicea*, BNCF, fondo G. Capponi, n. 261.

Lettere [1697-1708]

Lettere del Principe Ferdinando de' Medici a Niccolò Cassana Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It, IV, 21 [=5360] [Fogolari 1937; Epe 1990, p. 131; mcf. BSNPi, 3376].

Viaggio a Venezia [1696]

Viaggio a Venezia del Seren.mo Sig.r Principe di Toscana 1695 ab Inc. [1696] in ASFi, Mediceo del Principato, 6391, cc. 998-1020.

Fonti a stampa

Agazzi 2004

N. Agazzi, *Un ritratto inedito di Anna Maria Luisa de' Medici elettrice palatina*, in "Aurea Parma", II, maggio-agosto 2004, pp. 239-244.

Aikema 1990

B.Aikema, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990.

Aikema 2005

- B.Aikema, *Collezionismi a Venezia e nel Veneto. Risultati e prospettive di ricerca*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 29-42.
- Alberti 2002
Teatri del Veneto. Le stanze del teatro, a cura di C. Alberti, Milano 2002.
- Alessandro VII 2000
Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma moderna. Catalogo della mostra, a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari 23 settembre 2000-10 gennaio 2001), Siena 2000.
- Alfonsi 2002
M.S.Alfonsi, *Cosimo III e Venezia. I primi anni di regno*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean e S.Mason, Udine 2002, pp. 265-301.
- Algarotti 1823
F. Algarotti, *Opere scelte*, Milano 1823, 3 voll.
- Algarotti 1963
F. Algarotti, *Saggi*, a cura di G. Da Pozzo, Bari 1963.
- Algarotti 1969
F. Algarotti, *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di E. Bonora, Milano-Napoli 1969.
- Allain-Launay 1997
M. Allain-Launay, *Un gage de l'amitié franco-venétienne in 'Le Repas chez Simon': Veronèse. Histoire et restauration d'un chef-d'oeuvre*, Paris 1997, pp. 61-77.
- Allosi-Bernardini 1984
La Galleria Corsini a cento anni dalla sua acquisizione allo Stato. Catalogo della mostra, a cura di S. Allosi e M. G. Bernardini (Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma -Galleria Corsini), Roma 1984.
- Anderson 1996
J. Anderson, *Giorgione. Peintre de la "Brièvéte Poétique": catalogue raisonné*, Paris 1996.
- Anderson 2005
J. Anderson, *Count Francesco Algarotti as an advisor to Dresden*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 275-286.
- Androsov 2009
S. Androsov, *La Russia e l'Italia all'epoca di Pietro il Grande*, in *Lo stile dello Zar. Arte e Moda tra Italia e Russia dal XIV al XVIII secolo*. Catalogo della mostra, a cura di D. Degl'Innocenti e T. Likhovich (Prato, Museo del Tessuto, 19 settembre 2009-10 gennaio 2010), Ginevra-Milano 2009, pp. 81-87.
- Anselmi 2007
A. Anselmi, *Il VII marchese del Carpio da Roma a Napoli*, in "Paragone", 71, 2007, pp. 80-109.
Archivi dell'aristocrazia 1989
- Archivi dell'aristocrazia fiorentina. Mostra di documenti privati restaurati a cura della Soprintendenza Archivistica per la Toscana tra il 1977 e il 1989*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 19 ottobre-9 dicembre 1989), Firenze 1989.
- Art market 2003
The Art market in Italy: 15th - 17th centuries = Il mercato dell'arte in Italia: secc. XV-XVII, a cura di M. Fantoni, L. C. Matthew, S.F. Matthews-Grieco, Modena 2003.
- Arte, collezionismo, conservazione 2004
Arte, collezionismo, conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini, a cura di M.L.Chappell, M.Di Giampaolo, S. Padovani, Firenze 2004.
- Arte in Terra d'Arezzo 2003
Arte in Terra d'Arezzo. Il Seicento, a cura di L. Fornasari e A. Giannotti, Firenze 2003.
- Arte in Terra d'Arezzo 2007
Arte in Terra d'Arezzo. Il Settecento, a cura di L. Fornasari e R. Spinelli, Firenze 2007.
- Aschengreen Piacenti 1963
K. Aschengreen Piacenti, *Documented works in ivory by Balthasar Permoser and some documents related to Filippo Senger*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 4, 1963, pp. 273-285.
- Bacci 1968
F. Bacci, *Quadri del Mieris acquistati da Cosimo III*, in "Giornale di Bordo", I, 9 giugno 1968, pp. 410-415.
- Bacci 1968a
F. Bacci, *Miseria e grandezza del Mieris*, in "Giornale di Bordo", I, 12 settembre 1968, pp. 541-547.
- Baldassari 2009
F. Baldassari, *La Pittura del Seicento a Firenze. Indice degli Artisti e delle loro Opere*, Torino 2009.
- Baldini Giusti-Chiarini 1986
L. Baldini Giusti, M. Chiarini, *L'alcova di Ferdinando de' Medici, Gran Principe di Toscana in Palazzo Pitti*, in "Antichità Viva", 2-3, 1986, pp. 33-46.
- Baldinucci 1681
F. Baldinucci, *Lettera di Filippo Baldinucci fiorentino, accademico della Crusca, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pitture all'Illustrissimo e Clarissimo senatore e marchese Vincenzo Capponi, luogotenente per lo Serenissimo Granduca di Toscana nell'Accademia del Disegno*, Roma 1681, in Barocchi 1975, VI, pp. 461-485.
- Baldinucci 1681-1728
F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728, ed. a cura di F. Ranalli, 1845-47, rist. anast. a cura di P. Barocchi, Firenze 1974-75, 8 voll.
- Baldinucci [1725-1730c.]
F. S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*,

- ed. a cura di A. Matteoli, Roma 1975.
- Ballarin 1964**
A. Ballarin, *L'Orto del Bassano (a proposito di alcuni quadri e disegni inediti singolari)*, in "Arte Veneta", XVIII, 1964, pp. 55-72.
- Banzato 1990**
D. Banzato, *La Fortuna di Paolo Veronese attraverso le copie. Un caso: il Museo civico di Padova*, in *Paolo Veronese. Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben*, a cura di J. Meyer zur Capellen e B. Roeck, Sigmaringen 1990, pp. 51-55.
- Barbolani di Montauto 2004**
N. Barbolani di Montauto, *Livio Mehus e Anton Domenico Gabbiani per il Gran Principe: note sui mezzanini di Palazzo Pitti*, in *Arte, collezionismo, conservazione* 2004, pp. 64-70.
- Barbolani di Montauto-Turner 2007**
N. Barbolani di Montauto, N. Turner, *Dalla collezione Gabburri agli Uffizi: i disegni di Anton Domenico Gabbiani*, in "Paragone", 75-76, 2007, pp. 27-92.
- Barcham-Puglisi 2001**
W.L. Barcham, C.R. Puglisi, *Paolo Veronese e la Roma dei Barberini*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 25, 2001, pp. 57-87.
- Barocchi 1960**
Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, a cura di P. Barocchi, Bari 1960.
- Barocchi 1975**
P. Barocchi, *Appendice a F. Baldinucci, Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1975, vol. VI.
- Barocchi 1979**
P. Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana. Parte I: Materiali e problemi*, Torino 1979, II, pp. 5-81.
- Barocchi-Gaeta Bertelà 2005**
Collezionismo medico e storia artistica, II. Il Cardinal Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere, 1621-1666, a cura di P. Barocchi-G. Gaeta Bertelà, Firenze 2005, 3 voll.
- Barocchi-Gaeta Bertelà 2007**
Collezionismo medico e storia artistica, III. Il Cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo, 1628-1667, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, Firenze 2007.
- Barocchi-Gaeta Bertelà 2011**
Collezionismo medico e storia artistica, IV. Il Cardinale Leopoldo e Cosimo III, 1667-1675, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, Firenze 2011, 2 voll.
- Barocchi-Ragionieri 1983**
Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982), a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze 1983.
- Baroni Vannucci 2003**
A. Baroni Vannucci, *The Medici Collection of Engraves Plates*, in "Print Quarterly", XX, 4, 2003, pp. 357-359.
- Baroni 2011**
A. Baroni, *I "libri di stampa" dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze 2011.
- Barri 1671**
G. Barri, *Viaggio pittoresco in cui si notano distintamente tutte le Pitture famose de' più celebri Pittori che si conservano in qualsivoglia città dell'Italia, descritto da G. Barri pittore in Venetia*, per Gio. Giacomo Herz, Venezia 1671.
- Barsanti 1986**
A. Barsanti, *Sebastiano Mazzoni*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Catalogo della mostra*, a cura di M. Gregori (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987), III, Firenze 1986, pp. 120-121.
- Barsanti 1989**
A. Barsanti, *Mazzoni Sebastiano*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, II, p. 810.
- Baschet 1868**
A. Baschet, *De l'hommage d'un tableau de Paul Veronese que fuit la Republique de Venise en 1664*, in "Gazette des Beaux Arts", I, 1868, pp. 280-294.
- Bassi 1941**
E. Bassi, *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze 1941.
- Bastogi 2007**
N. Bastogi, *Cosimo III negli anni del Granducato (1670-1723)*, in Gregori 2007, pp. 51-121.
- Bastogi 2008**
N. Bastogi, *Andrea Boscoli*, Pisa 2008.
- Baumstark 2009**
R. Baumstark, *Kürfürst Johann Wilhelm von der Pfalz oder die Liebe zur Malerei*, in "Sammler und Mäzen", 1, 2009, pp. 73-119.
- Bautier 1921**
P. Bautier, *Voyage de Cosme III de Médicis aux Pays Bas*, in "Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles", XXX, 1921.
- Bellesi 1988**
S. Bellesi, *Una vita inedita di Vincenzo Dandini e appunti su Anton Domenico Gabbiani, Giovanni Battista Marmi, Filippo Maria Galletti e altri*, in "Paragone", 459-463, pp. 97-123; n. 465, pp. 79-96.
- Bellesi 1991**
S. Bellesi, *Una vita inedita di Pier Dandini*, in "Rivista d'Arte", VII, 1991, pp. 89-188.
- Bellesi 2009**

- S. Bellesi, *Catalogo dei Pittori fiorentini del '600 e '700*, Firenze 2009, 3 voll.
- Belloni 1988
V. Belloni, *Scritti e cose d'arte genovese*, Genova 1988.
- Bellori 1664
G.P. Bellori, *Nota delli Musei, Librerie, Gallerie e ornamenti di Statue, e pitture ne' Palazzi, nelle case, e ne' Giardini di Roma [1664]*, ed. a cura di E. Zocca, Roma 1976.
- Benassai 1999
P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Firenze 1999.
- Benassai 2002
P. Benassai, *Aggiornamenti su Sebastiano Mazzoni*, in "Paragone", 44, 2002, pp. 57-63.
- Benati-Riccomini 2006
Annibale Carracci. Catalogo della mostra, a cura di D. Benati e E. Riccomini (Bologna, Museo Civico Archeologico, 22 settembre 2006-7 gennaio 2007), Milano 2006.
- Benati-Paolucci 2008
Guido Cagnacci. *Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*. Catalogo della mostra a cura di D. Benati e A. Paolucci (Forlì, Musei di San Domenico, 20 gennaio-22 giugno 2008), Cinisello Balsamo (MI) 2008.
- Benzoni 1981
G. Benzoni, *Cinelli Calvoli Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, Roma 1981, pp. 583-589.
- Berenson 1958
B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Elenco dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi. La scuola veneta*, Firenze 1958, 2 voll.
- Bernabei 1983
F. Bernabei, *Il problema dell'identificazione stilistica in Marco Boschini*, in "Arte Veneta", XXXVII, 1983, pp. 109-119.
- Bernardino Mei 1987
Bernardino Mei e la pittura barocca a Siena. Catalogo della mostra a cura di F. Bisogni e M. Ciampolini (Siena-Palazzo Chigi Saracini), Firenze 1987.
- Bernardo Strozzi 1995
Bernardo Strozzi. *Genova 1581/82-Venezia 1644*. Catalogo della mostra a cura di E. Gavazza, G. Nepi Scirè, G. Rotondi Terminiello (Genova, Palazzo Ducale, 6 maggio-6 agosto 1995), Milano 1995.
- Berti s.d.
L. Berti, *Gli Uffizi. Tutte le pitture in 659 illustrazioni*, Firenze s.d.
- Bertocci-Farneti 2002
S. Bertocci, F. Farneti, *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nelle decorazione pittorica delle chiese fra Seicento e Settecento*, Firenze 2002.
- Bettagno 1988
Paolo Veronese. *Disegni e dipinti*. Catalogo della mostra, a cura di A. Bettagno (Venezia, Fondazione Cini, 26 marzo-10 luglio 1988), Vicenza 1988.
- Bialostocki 1968
Venezianische Malerei 15. bis Jahrhundert. Catalogo della mostra, a cura di J. Bialostocki (Dresda, Albertinum, 25 aprile-25 giugno 1968), Dresden 1968.
- Bigazzi-Ciuffoletti 2002
I. Bigazzi, Z. Ciuffoletti, *Palazzo Marucelli Fenzi. Guida storico-artistica*, Firenze 2002.
- Binion 1990
A. Binion, *La galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg: un mecenate nella Venezia del Settecento*, Milano 1990.
- Birke-Kertész 1994
V. Birke, J. Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis. Band 2: Inventar 1200-2400*, Wien 1994.
- Boccardo 1988
P. Boccardo, *Le rotte mediterranee del commercio genovese. Vicende della Caduta di San Paolo di Caravaggio, di un inedito di Pietro Novelli, della Giuditta di Veronese e di altre opere delle quadrerie di Francesco M. Balbi e Giuseppe M. Durazzo*, in "Bollettino dei Musei Civici Genovesi", X, 29-30, 1988, pp. 99-112.
- Bocchi-Cinelli 1677
F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze, Firenze 1677*, rist. anast. Bologna 2006.
- Bodart 1977
Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine. Catalogo della mostra, a cura di D. Bodart (Firenze, Palazzo Pitti, 22 luglio-9 dicembre 1977), Firenze 1977.
- Bonora 1969
Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli, a cura di E. Bonora, Milano-Napoli 1969.
- Bordignon Favero 1978-1979
E. Bordignon Favero, *Il processo per furto e falso contro G. B. Volpato pittore del '600*, in "Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti", III, 1978-1979, pp. 129-193.
- Bordignon Favero 1984
E. Bordignon Favero, *La galleria di Ottavio Tassis a Venezia*, in *Le poste dei Tasso, un'impresa in Europa*, Bergamo 1984, pp. 122-130.
- Bordignon Favero 1994
E. Bordignon Favero, *Giovanni Battista Volpato: critico e pittore*, Treviso 1994.
- Borea 1970
Caravaggio e Caravaggeschi nelle gallerie di Firenze. Catalogo della mostra, a cura di E. Borea (Firenze, Palazzo Pitti, estate 1970), Firenze 1970.

- Borea 1974
E. Borea, *Loth, Castello, Meus: A Note on a Letter and Three 'Bozzetti'*, in "The Burlington Magazine", vol. 116, 880, nov. 1974, pp. 666-667.
- Borea 1975
Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze. Catalogo a cura di E. Borea (Firenze, Uffizi, febbraio-aprile 1975), Firenze 1975.
- Borea 1998
E. Borea, *Stampe in Europa nel Seicento per servire i collezionisti di arte italiana*, in *Disegno e Disegni*, a cura di P. Grassi, Rimini 1998, pp. 338-359.
- Borea 2002
E. Borea, *Per i primi cataloghi figurati di raccolte d'arte nel Settecento, in Il segno che dipinge*, a cura di C. Bon Valvassina, Bologna 1992, pp. 76-96.
- Borea 2009
E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, 4 voll.
- Borea 2010
'Storia dell'arte con figure': 'recueils' per le scuole pubbliche italiane, in *A l'origine du livre d'art: les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVIIe-XVIIIe siècles)*, a cura di C. Hattori, E. Leutrat, V. Meyer, Cinisello Balsamo (MI), 2010, pp. 109-120.
- Borean 1990
L. Borean, *Appunti per una storia del collezionismo a Venezia nel Seicento: la pinacoteca di Lorenzo Dolfin*, in "Studi veneziani", 38, 1999, pp. 259-291.
- Borean 2000
L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovanni Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000.
- Borean 2004
L. Borean, *Le "Maddalene penitenti" di Tiziano*, in "Studi Tizianeschi", II, 2004, pp. 44-47.
- Borean 2004b
L. Borean, *Lettere artistiche del Settecento veneziano. Il carteggio Giovanni Maria Sasso-Abraham Hume*, Verona 2004.
- Borean 2005
L. Borean, *Il carteggio di Abraham Hume e Giovanni Maria Sasso. Collezionismo e mercato tra Venezia e Londra alla fine del Settecento*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 321-343.
- Borean 2007
L. Borean, *Il collezionismo e la fortuna dei generi*, in Borean-Mason 2007, pp. 63-83.
- Borean 2010
L. Borean, *I pittori napoletani nelle collezioni veneziane tra Sei e Settecento*, in *La fortuna del Barocco napoletano nel Veneto. Dipinti napoletani del Sei e Settecento*. Catalogo della mostra, a cura di M.A.Pavone (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 dicembre 2010-30 gennaio 2011), Foggia 2010, pp. 19-26.
- Borean-Mason 2002
L. Borean, S. Mason, *Cristoforo Orsetti e i suoi quadri di «perfetta mano»*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Udine 2002, pp. 119-157.
- Borean-Mason 2007
Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2007.
- Borean-Mason 2009
Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2009.
- Borenus 1923
T.Borenus, *The Picture Gallery of Andrea Vendramin*, London 1923.
- Borghini 1978
G. Borghini, *La Collezione Spannocchi*, in Torriti 1978, pp. 387-391.
- Borrella-Giusti Maccari 1993
G. Borrella, P. Giusti Maccari, *Il Palazzo Mansi di Lucca*, Lucca 1993.
- Borrella-Giusti Maccari 1995
G. Borrella, P. Giusti Maccari, *Il Museo Nazionale di Palazzo Mansi. Guida agli appartamenti monumentali*, Lucca 1995.
- Borroni Salvadori 1974
F.Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1, 1974, pp. 1-166.
- Borroni Salvadori 1975
F. Borroni Salvadori, *L'esposizione del 1705 a Firenze*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 3, 1975, pp. 293-402.
- Borroni Salvadori 1982
F. Borroni Salvadori, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in "Nouvelles de la République des Lettres", 1, 1982, pp. 7-69; 2, 1982, pp. 73-114.
- Borroni Salvadori 1983
F. Borroni Salvadori, *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, 4, 1983, pp. 1025-1056.
- Borroni Salvadori 1985
F. Borroni Salvadori, *Giovanni Gaspero Menabuoni: da marchand-amateur ad agrario illuminato*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 3, 1985, pp. 941-996.
- Bortolan 1973
G. Bortolan, *Per una «più completa» conoscenza di Giulia Lama*, in "Ateneo Veneto", XI, 1-2, 1973, pp. 183-189.

- Boschini 1660
M. Boschini, *La Carta del navegar pitoresco: dialogo tra un senator venetian deletante, e un professor de pitura [...]*, ed. a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966 (ed. orig. Venezia 1660).
- Boschini 1664
M. Boschini, *Le miniere della pittura*, Venezia 1664.
- Boschini 1674
M. Boschini, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia 1674.
- Boschini 1676
M. Boschini, *I gioielli pittoreschi. Virtuoso ornamento della città di Vicenza; cioè l'Endice di tutte le Pitture pubbliche della stessa città*, Venezia 1676, ed. a cura di D. Marchioro, Roma 2000.
- Bottari 1754-1773
G.G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma 1754-1773, 7 voll.
- Bottari-Ticozzi 1822-1825
G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolte di lettere sulla Pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicate da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milano 1822-1825, rist. anast. Bologna 1979-1980, 8 voll.
- Bozzetti 1952
Bozzetti delle Gallerie di Firenze. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, dicembre 1952-gennaio 1953), Firenze 1952.
- Brera 1990
La Pinacoteca di Brera. Scuola veneta, Milano 1990.
- Brejon de Lavergnée 1997
A. Brejon de Lavergnée, *Catalogue des Dessins Italiens. Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Paris 1997.
- Brown-Humfrey-Lucco 1998
Lorenzo Lotto: il genio inquieto del Rinascimento. Catalogo della mostra, a cura di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco (Washington-Bergamo-Parigi, 27 novembre 1997-Paris, 11 gennaio 1999), Milano 1998.
- Brown-Marini 1992
Jacopo Bassano c. 1510-1592. Catalogo della mostra, a cura di B.L. Brown, P. Marini (Bassano del Grappa, Museo Civico 5 settembre-6 dicembre 1992; Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, 23 gennaio-25 aprile 1993), Bologna 1992.
- Brugnolo Meloncelli 1992
K. Brugnolo Meloncelli, *Battista Zelotti*, Missaglia (CO) 1992.
- Brundi 1991-92
L. Brundi, *Cosimo III ad Amsterdam: i viaggi di un Principe nel Seicento*. Tesi di Laurea. Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia. a.a. 1991-92 relatore prof. Vieri Beccagli.
- Brunelli 1904
E. Brunelli, *Un quadro di Paolo del Sera*, in "L'Arte", VII, 1904, pp. 302-303.
- Brunetti-Chiarini-Sframeli 1984
Disegni e incisioni della raccolta Marucelli (sec. XV-XVIII). Catalogo della mostra, a cura di G. Brunetti, M. Chiarini, M. Sframeli (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 15 ottobre 1983-5 gennaio 1984), Firenze 1984.
- Buricchi 2001
S. Buricchi, *Le prime mostre d'arte a Firenze*, in *Storia delle Arti in Toscana. Il Seicento*, a cura di M. Gregori, Firenze 2001, pp. 267-269.
- Burke-Cherry 1997
M.B. Burke, P. Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Los Angeles 1997.
- Busetto-Gambier 1987
I Querini Stampalia. Un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano, a cura di G. Busetto, M. Gambier, Venezia 1987.
- Busiri Vici 1992
A. Busiri Vici, *Giovanni Ghisolfi (1623-1683). Un pittore milanese di rovine romane*, Roma 1992.
- Caburlotto 2004
Sebastiano Mazzoni. Storie di santa Caterina. Catalogo della mostra, a cura di L. Caburlotto (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 24 luglio-3 ottobre 2004), Milano 2004.
- Calafati 2007
M. Calafati, *Il palazzo e la collezione Giugni a Firenze tra Sei e Settecento: con l'aggiunta di un inedito inventario del 1775*, in "Studi di Storia dell'Arte", 18, 2007, pp. 183-208.
- Caliari 1888
P. Caliarì, *Paolo Veronese*, Roma 1888.
- Cambiagi 1765
G. Cambiagi, *L'Antiquario fiorentino o sia guida per osservar con metodo le cose notabili della città di Firenze*, Firenze 1765.
- Cambiagi 1790
G. Cambiagi, *Guida al forestiero per osservare con metodo le rarità e bellezze di Firenze*, Firenze 1790.
- Campori 1855
G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati Estensi. Catalogo storico*, Modena 1855, rist. anast. Roma 1969.
- Campori 1870
G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori...dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870, rist. anast. Bologna 1970.
- Caneva 1990

C. Caneva, *Storia di una collezione*, in *Autoritratti dagli Uffizi da Andrea del Sarto a Chagall*. Catalogo della mostra, a cura di C. Caneva, A. Cecchi, A. Natali (Firenze, Galleria degli Uffizi, 12 settembre-28 ottobre 1990), Firenze 1990, pp. 15-45.

Caneva 1998

La Collezione Feroni. Dalle Province Unite agli Uffizi. Catalogo della mostra, a cura di C. Caneva (Firenze, Galleria degli Uffizi, 9 luglio-11 ottobre 1998), Firenze 1998.

Caneva 2002

I volti del potere. La ritrattistica di corte nella Firenze Granducale. Catalogo della mostra, a cura di C. Caneva (Firenze, Sala delle Reali Poste, piazzale degli Uffizi, 30 maggio-28 luglio 2002), Firenze 2002.

Cantelli 2009

G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*. Aggiornamento, Pontedera 2009.

Cappelletti-Testa 1990

F. Cappelletti, L. Testa, *Ricerche documentarie sul «San Giovanni Battista» dei Musei Capitolini e sul «San Giovanni Battista» della Galleria Doria Pamphilj*, in *Identificazione di un Caravaggio. Nuove tecnologie per una rilettura del San Giovanni Battista*, a cura di G. Correale, Venezia 1990, pp. 75-84.

Carnevali 1996

P. Carnevali, *Dal manoscritto B107 di Marcello Oretti: alcune carte su Firenze*, in *Annali della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi*, Firenze, 3, 1996, p. 99-157.

Carofano 2011

Nella luce di Caravaggio "dipingere di maniera, e con l'esempi avanti del naturale". Catalogo della mostra, a cura di P. Carofano (Montale (PT), Villa Castello La Smilea, 30 novembre-11 dicembre 2011), Pistoia 2011.

Casarosa 1976

M.R.Casarosa, *Collezioni di gemme e il Cardinale Leopoldo de' Medici*, in *"Antichità Viva"*, 4, 1976, pp. 56-64.

Casciu 1990

S. Casciu, *Vicende settecentesche della Villa della Quiete. L'Elettrice Palatina e la Congregazione delle Signore Montalve*, in *"Arte Cristiana"*, LXXVIII, 1990, pp. 249-266.

Casciu 2003

S. Casciu, *La morte della Vergine ed altri dipinti di Carlo Ventura Sacconi per l'Elettrice Palatina*, in *Stanze segrete. Gli arredi celati*, catalogo della mostra, a cura di C. Giannini, Firenze 2003, pp. 43-62.

Casciu 2006

La Principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici. Elettrice Palatina. Catalogo della mostra, a cura di S. Casciu (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 23 dicembre 2006-15 aprile 2007), Livorno 2006.

Casciu 2009

Villa Medicea di Poggio a Caiano. Museo della Natura Morta. Catalogo dei dipinti, a cura di S. Casciu, Livorno 2009.

Casini 1993

B. Casini, *I "Libri d'Oro" della nobiltà fiorentina e fiesolana*, Firenze 1993.

Catalogo 1790

Catalogo di quadri esistenti in casa il Signor Don Giovanni Dott. Vianelli, canonico della cattedrale di Chioggia, Venezia 1790.

Catelli Isola 1976

Immagini da Tiziano. Stampe dal XVI al sec. XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe. Catalogo a cura di M. Catelli Isola (Roma, dicembre 1986-gennaio 1987), Roma 1987.

Cavalcaselle-Bergamini 1974

G.B.Cavalcaselle, *La pittura friuliana del Rinascimento*, a cura di G. Bergamini, Vicenza 1974.

Cecchini 2000

I. Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell'arte*, Venezia 2000.

Cecchini 2001

I. Cecchini, *Forme dello scambio. I circuiti del mercato artistico*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, Milano 2001, II, pp. 757-786.

Cecchini 2003

I. Cecchini, *Considerazioni sul mercato dell'arte (pittorica) e il caso di Venezia nel Seicento*, in *"Schifanoia. Notizie dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara"*, 24/25, 2003, pp. 249-257.

Cecchini 2003b

I. Cecchini, *«Fatte varie, et diverse esperienze per essitar esse Pitture». Prezzo e valori di stima. Breve analisi di un campione seicentesco a Venezia*, in *Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'era moderna*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Verona, Università degli Studi, 30 novembre-1 dicembre 2000), a cura di E. M. Dal Pozzolo e L. Tedoldi, Vicenza 2003, pp. 123-136.

Cecchini 2005

I. Cecchini, *Al servizio dei collezionisti. La professionalizzazione nel commercio dei dipinti a Venezia in età moderna e il ruolo delle botteghe*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della*

- Serenissima, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 151-172.
- Cecchini 2006
I. Cecchini, *Troublesome Business: Dealing in Venice, 1600-1750*, in *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, a cura di N.De Marchi e H.J.Van Miegrot, Turnhout 2006, pp. 125-134.
- Cecchini 2007
I. Cecchini, *I modi della circolazione dei dipinti*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2007, pp. 141-166.
- Checa 1994
F. Checa, *Tiziano y la monarquia hispanica. Usos y funzione de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid 1994.
- Checa 2004
F. Checa, *El Marqués Del Carpio (1629-1687) y la pintura veneciana del Renacimiento. Negociaciones de Antonio Saurer*, in "Anales de Historia del Arte", 4, 2004, pp. 193-212.
- Chiappini di Sorio 1964
I. Chiappini di Sorio, *L'inventario della casa di Pietro Liberi*, in "Arte Veneta", XVIII, 1964, pp. 151-152.
- Chiarelli 1963
R. Chiarelli, *Baldi, Pier Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, 1963, pp. 470-471.
- Chiari Moretto Wiel 1988
M.A. Chiari Moretto Wiel, *Per un catalogo ragionato dei disegni di Tiziano*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 16, 1988, pp. 21-99.
- Chiari Moretto Wiel 1989
M.A. Chiari Moretto Wiel, *Tiziano. Corpus dei disegni autografi*, Milano 1989.
- Chiari Moretto Wiel 1994
Jacopo Tintoretto e i suoi incisori. Catalogo della mostra, a cura di M.A. Chiari Moretto Wiel (Venezia, Palazzo Ducale, 12 maggio-7 agosto 1994), Milano 1994.
- Chiarini 1967
Paesisti bamboccianti e vedutisti nella Roma seicentesca. Catalogo della mostra, a cura di M. Chiarini. X Settimana dei Musei, Firenze, 1967.
- Chiarini 1969
Artisti alla corte granducale. Catalogo della mostra, a cura di Marco Chiarini (Firenze, Palazzo Pitti, maggio-luglio 1969), Firenze 1969.
- Chiarini 1973
M. Chiarini, *Un'Allegoria della Toscana di Sebastiano Ricci*, in "Arte Illustrata", 6, 1973, pp. 229-231.
- Chiarini 1973b
M. Chiarini, *Tre quadri genovesi nelle gallerie di Firenze*, in "Arte Illustrata", 53, 1973, p. 152.
- Chiarini 1974
M. Chiarini, *Niccolò Cassana, Portraitist of the Florentine Court*, in "Apollo", CX, sett. 1974, pp. 234-239.
- Chiarini 1975
M. Chiarini, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, in "Paragone", 301, 1975, pp. 57-98; 303, 1975, pp. 75-108; 305, 1975, pp. 53-88.
- Chiarini 1976
M. Chiarini, *Anton Domenico Gabbiani e i Medici*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, Munchen 1976, pp. 333-343.
- Chiarini 1977
M. Chiarini, *Postille al Gabbiani*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 3, 1977, pp. 329-334.
- Chiarini 1977b
M. Chiarini, *Inediti del Settecento fiorentino: Anton Domenico Gabbiani, Ignazio Hugford, Gian Domenico Ferretti*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di M.G. Duprè Dal Poggetto e P. Dal Poggetto, Milano 1977, II, pp. 586-591.
- Chiarini 1978
M. Chiarini, *Cassana, Giovanni Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma 1978, pp. 431-432.
- Chiarini 1978b
M. Chiarini, *Cassana, Giovanni Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma 1978, pp. 434-436.
- Chiarini 1982
M. Chiarini, *Cosimo III e la riunione delle raccolte di famiglia (1670-1723)*, in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra, a cura di M. Mosco, Firenze 1982, pp. 50-53.
- Chiarini 1983
M. Chiarini, *Il Granduca Cosimo III e il suo contributo alle collezioni fiorentine*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*. Atti del convegno (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di P. Barocchi, e G. Ragionieri, Firenze 1983, I, pp. 319-330.
- Chiarini 1988
M. Chiarini, *Veronese nelle gallerie fiorentine*, in *Veronese e Verona*, a cura di S. Marinelli, Verona

1988, pp. 99-107.

Chiarini 1988b

Palazzo Pitti. Guida alle collezioni e catalogo completo della Galleria Palatina, a cura di M. Chiarini, Firenze 1988.

Charini 1989

Gallerie e Musei Statali di Firenze. I dipinti olandesi del Seicento e del Settecento, a cura di M. Chiarini, Roma 1989.

Chiarini 1992

M. Chiarini, Aggiunte a 'I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana', in "Paragone", 505-507, 1992, pp. 92-100.

Chiarini 1997

Il giardino del Granduca: natura morta nelle collezioni medicee, a cura di M. Chiarini, Torino 1997.

Chiarini 1997b

M. Chiarini, Livio Mehus: un 'cortonesco in barocchetto', in "Antichità Viva", 2-3, 1997, pp. 87-97.

Chiarini 1997c

M. Chiarini, Il fascino della natura morta: capolavori da Palazzo Pitti. Catalogo a cura dell'Associazione Antiquari Concommercio di Sassari, Sassari 1997, pp. 16-68.

Chiarini 2006

M. Chiarini, Cosimo III e la passione per i quadri fiamminghi e olandesi, in Casciu 2006, pp. 68-71.

Chiarini-Cummings 1974

Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743, catalogo della mostra, a cura di M. Chiarini e F. J. Cummings, Firenze 1974.

Chiarini-Padovani 2003

La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, a cura di M. Chiarini e S. Padovani, Firenze 2003, 2 voll.

Chiarini de Anna 1975

G. Chiarini de Anna, Leopoldo de' Medici e la sua raccolta di disegni nel 'Carteggio d'Artisti' dell'Archivio di Stato di Firenze, in "Paragone", 307, 1975, pp. 38-64.

Chiarini de Anna 1975b

G. Chiarini de Anna, Nove lettere di Paolo del Sera a Leopoldo de' Medici, in "Paragone", 307, 1975, pp. 87-99.

Chieppi 1997

S. Chieppi, I servizi postali dei Medici dal 1500 al 1737, Fiesole 1997.

Ciabani 1992

Le famiglie di Firenze. Testi e ricerche araldiche a cura di R. Ciabani, Firenze 1992, 4 voll.

Ciampolini 2010

M. Ciampolini, Pittori senesi del Seicento, Siena 2010, 3 voll.

Ciardi 1999

Vallombrosa. Santo e meraviglioso luogo, a cura di R. P. Ciardi, Ospedaletto (PI) 1999.

Ciardi 2001

Visibile pregare. Arte sacra nella diocesi di San Miniato 2, a cura di R.P. Ciardi, Pisa 2001.

Ciardi-Contini-Papi 1992

R.P. Ciardi, R. Contini, G. Papi, Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco, Milano 1992.

Cipriani 1966

N. Cipriani, La Galleria Palatina nel Palazzo Pitti a Firenze. Repertorio illustrato..., Firenze 1966.

Cipriani-Valeriani 1989

I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, a cura di A. Cipriani e E. Valeriani, Roma 1989, 3 voll.

Cirillo 2001

G. Cirillo, Dipinti inediti del Seicento e del Settecento parmense a proposito del nuovo catalogo della Galleria Nazionale, in "Parma per l'Arte", 1-2, 2001, pp. 7-47.

Cirillo-Godi 1989

G. Cirillo, G. Godi, Il Trionfo del Barocco a Parma nelle feste farnesiane del 1690, Parma 1989.

Civai 1990

A. Civai, Dipinti e sculture in casa Martelli: storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento, Firenze 1990.

Civai 1990b

A. Civai, La quadreria Martelli. L'allestimento tardo settecentesco alla luce di un catalogo figurato inedito, in "Studi di Storia dell'Arte", 1, 1990, pp. 285-299.

Cocke 1980

R. Cocke, Veronese, London 1980.

Cocke 1984

R. Cocke, Veronese's Drawings, London 1984.

Coen 2010

P. Coen, Il mercato dei quadri a Roma nel Diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo, Firenze 2010, 2 voll.

Coliva 2008

Correggio e l'antico. Catalogo della mostra, a cura di A. Coliva (Roma, Museo e Galleria Borghese, 22 maggio-14 settembre 2008), Milano 2008.

Colombi Ferretti 1977

A. Colombi Ferretti, Bilancio su Flaminio Torri, in "Paragone", 333, 1977, pp. 8-28.

Collezione 1824

Collezione di quadri esistente nella famiglia Casilini al Duomo in Rovigo, Rovigo 1824.

Colls 2006

H. Cools, *Francesco Feroni, intermediario in cereali, schiavi e opere d'arte*, in "Quaderni Storici", 122, 2006, pp. 353-365.

Comastri 1983

E. Comastri, *La chiesa di Santa Caterina e l'Isola di Mazzorbo*, Mestre (VE) 1983.

Conti 1981

A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino 1981, vol. 10, pp. 39-112.

Conti 2002

A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 2002 (2ed).

Contini-Solinas 2010

Una gloria europea. Pietro da Cortona a Firenze (1637-1647). Catalogo della mostra, a cura di R. Contini e F. Solinas (Firenze, Casa Buonarroti, 22 giugno-11 ottobre 2010), Cinisello Balsamo (MI) 2010.

Coutts 1982

H. Coutts, *A Ricci Pastiche or a Copy of a Lost Veronese?*, in "Arte Veneta", 36, 1982, pp. 230-232.

Craievich 2001a

A. Craievich, *Pittori di nature morte, fiori e animali*, in *La Pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, Milano 2001, II, pp. 671-688.

Craievich 2001

A. Craievich, *Cassana Niccolò*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, Milano 2001, II, pp. 810-811.

Crinò 1957

A.M. Crinò, *Fatti e figure del Seicento anglo-toscano. Documenti inediti sui rapporti letterari, diplomatici e culturali fra Toscana e Inghilterra*, Firenze 1957.

Crinò 1959

A.M. Crinò, *Documenti relativi a Pietro Da Cortona, Ciro Ferri, Pietro Tacca, Pier Maria Baldi, il Guercino e Federico Zuccari*, in "Rivista d'Arte", IX, 1959, pp. 151-157.

Crinò 1960

A. M. Crinò, *Documents relating to some Portraits in the Uffizi and to Portrait at Knole*, in "The Burlington Magazine", CII, June 1960, pp. 257-260.

Crinò 1968

A.M. Crinò, *Un principe di Toscana in Inghilterra e in Irlanda nel 1669. Relazione ufficiale del viaggio di Cosimo de' Medici tratta dal «giornale» di L. Magalotti con gli acquarelli palatini*, a cura di A.M. Crinò, Roma 1968.

Crinò 1971

A.M. Crinò, *Rapporti culturali tra Firenze e l'Inghilterra attraverso i secoli*, in *Firenze e l'Inghilterra. Rapporti artistici e culturali dal XVI al XX secolo*. Catalogo della mostra, a cura di M. Webster (Firenze, Palazzo Pitti, luglio/settembre 1971), Firenze 1971, s.n.p.

Crinò 1972

Relazioni d'Inghilterra 1668 e 1688. Edizione critica di editi e inediti, a cura di A.M. Crinò, Firenze 1972.

Crinò-Millar 1958

A.M. Crinò, O. Millar, *Sir Peter Lely and the Grand Duke of Tuscany*, in "The Burlington Magazine", C, 1958, pp. 124-130.

Crosato Larcher 1967

L. Crosato Larcher, *Per Carletto Caliarì*, in "Arte Veneta", XII, 1967, pp. 108-124.

Crosato Larcher 1972

L. Crosato Larcher, *Proposte per Francesco Montemezzano*, in "Arte Veneta", XXVI, 1972, pp. 73-91.

Crowe-Cavalcaselle 1877

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Titian: His Life and times with some account of his family*, London 1877, 2 voll (ed. it. Firenze 1877-1878; 2ed. London 1881).

Cristina di Svezia 2003

Cristina di Svezia. Le collezioni reali. Catalogo della mostra (Roma, Fondazione Memmo, 31 ottobre 2003-15 gennaio 2004), Milano 2003.

Dall'Acqua Giusti 1873

A. Dall'Acqua Giusti, *L'Accademia di Venezia*, Venezia 1873.

Dal Pozzo 1718

B. Dal Pozzo, *Le Vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi*, Verona 1718, rist. anast. Bologna 1976.

Dal Pozzolo-Puppi 2009

Giorgione. Catalogo della mostra, a cura di E.M. Dal Pozzolo, L. Puppi (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009-11 aprile 2010), Ginevra-Milano 2009.

Daniels 1973

J. Daniels, *Sebastiano Ricci and the Marucelli*, in "The Connoisseur", 183, 1973, pp. 166-179.

Daniels 1975

J. Daniels, *A Bozzetto by Sebastiano Ricci for Palazzo Marucelli*, in "The Connoisseur", 190, 1975, pp. 94-97.

Daniels 1975b

J. Daniels, *Sebastiano Ricci in England*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi su Sebastiano Ricci e*

- il suo tempo (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di A. Serra, Milano 1975, pp. 68-82.
- Daniels 1976
J. Daniels, *L'opera completa di Sebastiano Ricci*, Milano 1976.
- Daniels 1984
J. Daniels, *Nicola Grassi and Sebastiano Ricci. The influence of Sebastiano on Nicola Grassi: direct or indirect?*, in *Nicola Grassi e il Rococò europeo*. Atti del Congresso internazionale di Studi (Udine, 20-22 maggio 1982) Udine 1984, pp. 105-115.
- D'Anza 2005
D. D'Anza, *Appunti sulla produzione "festiva" di Joseph Heintz il giovane: opere autografie e di bottega*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 24, 2005, p. 7-20.
- D'Anza 2007
D. D'Anza, *Joseph Heintz il giovane, pittore nella Venezia del Seicento*. Tesi di Dottorato, Università di Trieste, 2007.
- D'Arcais 1973
F. D'Arcais, *I complessi decorativi fiorentini di Sebastiano Ricci, I-II-III*, in "Antichità Viva", 2, 1973, pp. 18-25; 4, 1973, pp. 15-28; 6, 1973, pp. 6-13.
- Davis 1983
B. Davis, *Some works by florentine cortoneschi: Gabbiani and Nasini*, in "The Burlington Magazine", CXXV, 1983, pp. 685-689.
- Dazzi-Merkel 1979
Catalogo della Pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampalia, a cura di M. Dazzi e E. Merkel, Vicenza 1979.
- De Benedictis-Roani 2005
C. De Benedictis, R. Roani, *Riflessioni sulle "regole per comprare collocare e conservare le pitture" di Giulio Mancini*, Firenze 2005.
- De Dominici 1742
B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, ed. a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Napoli 2008, 3 voll.
- De Frutos Sastre 2003-2004
L. De Frutos Sastre, *Noticias sobre la historia de una dispersión: el Altar de pórfido del VII marqués del Carpio y un lote de pinturas*, in *Ricerche sul'600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004*, Napoli, (2004), pp. 60-84.
- De Frutos Sastre 2004
L. De Frutos Sastre, *El arte de la posibilidad: Carpio y el coleccionismo de pintura en Venecia*, in "Reales Sitios", 162, 2004, pp. 55-71.
- De Frutos Sastre 2009
L. De Frutos Sastre, *El Templo de la Fama. Alegoría del marqués del Carpio*, Madrid, 2009.
- De Frutos 2011
L. De Frutos, *Cartas del navegar pintoresco. Correspondencia de pinturas en Venecia*, Madrid 2011.
- De Fuccia 2007
L. De Fuccia, *Residenti, viaggiatori, e "curieux" francesi*, in Borean-Mason 2007, pp. 125-135.
- De Juliis 1981
G. de Juliis, *Appunti su una quadreria fiorentina: la collezione dei marchesi Riccardi*, in "Paragone", 375, 1981, pp. 57-92.
- De Logu 1931
G. De Logu, *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venezia 1931.
- De Logu 1962
G. De Logu, *Natura morta italiana*, Bergamo 1962.
- De Marchi 1987
G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma 1987.
- De Rinaldis 1798
G. De Rinaldis, *Della pittura friuliana: saggio storico*, Udine 1798.
- De Vecchi 1970
P. De Vecchi, *L'opera completa di Tintoretto*, Milano 1970.
- De Vito 2000
G. De Vito, *Le tele di Luca Giordano nella Basilica di Santa Maria della Salute a Venezia*, in "Ricerche sul 600 napoletano. Saggi e documenti", 2000, pp. 118-129.
- Del Migliore 1684
F.L. Del Migliore, *Firenze città nobilissima*, Firenze 1684, rist. anast., Bologna 1968.
- Del Negro 2007
P. Del Negro, *Il governo veneziano e le istituzioni dei pittori tra Sei e Settecento: da una politica fiscale a una politica culturale*, in "Arte Veneta", 64, 2007, pp. 245-253.
- Del Piazzo 1953
M. Del Piazzo, *Gli ambasciatori toscani del Principato (1537-1737)*, Roma 1953.
- Del Torre 2002
F. Del Torre, *Sebastiano Ricci, Ferdinando di Toscana e altri corrispondenti*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, I, a cura di A. Bettagno e M. Magrini, Vicenza 2002, pp. 3-27.
- Diaz 1976
F. Diaz, *Il Granducato di Toscana. I Medici*, Torino 1976.
- Di Dedda 2008
M.T. Di Dedda, *Volterrano, Rosa, Mehus, Dolci, Borgognone e la quadreria del Marchese Carlo Gerini*

- (1616-1673). *Documenti e dipinti inediti*, in "Storia dell'Arte", 119, 2008, pp. 31-96.
- Di Dedda 2010
M.T. Di Dedda, *Ultime novità sulla dispersione della collezione Gerini*, in "Storia dell'Arte", 125/126, 2010, pp. 151-170.
- Di Salvo 1998
M. Di Salvo, *Florence, Amsterdam, Moscow: an Italian Merchant in Peter the Great's time, in Russia and the Low Countries in the Eighteenth Century*, a cura di E. Waagemann, Groninger 1998, pp. 89-95.
- Di Salvo 1998b
S. Di Salvo, *Contributo alla conoscenza di Tommaso Nasini*, in "Amiata Storia e Territorio", 27, 1998, pp. 2-12.
- Di Salvo 2001
S. Di Salvo, *La scomparsa delle tele con i "Novissimi" capolavoro di Giuseppe Nicola Nasini*, in "Amiata Storia e Territorio", 36, 2001, pp. 22-35.
- Dittrich 1993
C. Dittrich, *Einige Ergänzungen zu Valentin Lefèvre: unbekannte Zeichnungen im Kupferstich-Kabinett Dresden als Nachtrag zu einem Werkkatalog*, in "Beiträge und Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden", 22, 1991(1993), p. 15-35.
- Dolce 1557
L. Dolce, *Dialogo della pittura*, in Barocchi 1960.
- Donazzolo Cristante 2001
C. Donazzolo Cristante, *Bombelli Sebastiano*, in *La Pittura nel Veneto. Il Seicento*, Milano 2001, II, pp. 801-803.
- Donzelli-Pilo 1967
C. Donzelli, G.M. Pilo, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967.
- Eidelberg-Rowlands 1994
M. Eidelberg, E. W. Rowlands, *The Dispersal of the Last Duke of Mantua's Paintings*, in "Gazette des Beaux-Arts", CXXIII, mai-juin 1994, pp. 207-294.
- Ekserdjan 1997
D. Ekserdjan, *Correggio*, Cinisello Balsamo (MI) 1997.
- Ellis 2009
C.S. Ellis, *An Eighteenth-Century Florentine provenance for some Pictures in the Gerini and Cowper collections*, in "Paragone", 83 (707), 2009, pp. 71-88.
- Epe 1990
E. Epe, *Die Gemaldesammlungen des Ferdinando de' Medici, Erbprinz von Toskana (1663-1713)*, Marburg 1990.
- Evaristo Baschenis 1996
Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa. Catalogo della mostra (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 4 ottobre 1996-12 gennaio 1997), Milano 1996.
- Ewald 1965
G. Ewald, *Johan Carl Loth 1632-1698*, Amsterdam 1965.
- Ewald 1973
G. Ewald, *Unknown works by Baldassarre Franceschini, called il Volterrano (1611-1689)*, in "The Burlington Magazine", CXV, may 1973, pp. 272-283.
- Ewald 1974
G. Ewald, *Livio Mehus's "Genius of Sculpture"*, in "The Burlington Magazine", 856, July 1974, p. 392.
- Ewald 1976
G. Ewald, *Appunti sulla Galleria Gerini e sugli affreschi di Anton Domenico Gabbiani*, in *Kunst des Barock in der Toskana: studien zur Kunst unter letzten Medici*, München 1976, pp. 344-358.
- L'Età di Rubens 2004
L'Età di Rubens. *Dimore, committenti e collezionisti genovesi*. Catalogo della mostra, a cura di P. Boccardo (Genova, Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 20 marzo-11 luglio 2004), Ginevra-Milano 2004.
- Fabbri 2007-2010
S. Fabbri, *Collezionismo dell'occulto e genesi dell'horrido. Paesaggi e Stregonerie di Salvator Rosa nella toscana del Seicento*. Tesi di Dottorato di ricerca, Università degli Studi di Pisa, anni 2007-2010, relatore prof. C. M. Sicca.
- Fantelli 1989
P.L. Fantelli, *Cassana, Giovanni Francesco*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, II, pp. 677-678.
- Fantelli 2001
P.L. Fantelli, *Cassana, Giovanni Francesco*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, Milano 2001, II, pp. 809-810.
- Fantoni 1994
M. Fantoni, *La corte del Granduca: forme e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Roma 1994.
- Faranda 1986
F. Faranda, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Roma 1986.
- Fasto e la ragione 2009
Galleria degli Uffizi. *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*. Catalogo della mostra a cura di C. Sisi e R. Spinelli, direzione scientifica di A. Natali (Firenze, Galleria degli Uffizi, 30 maggio-30 settembre 2009), Firenze 2009.
- Fasto e Rigore 2000
Fasto e Rigore. *La natura morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, Catalogo della mostra, a cura di G. Godi (Reggia di Colorno, 20 aprile-25 giugno 2000), Milano 2000.

- Favaro 1975
E. Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975.
- Ferino Pagden-Nepi Scirè
Giorgione: Mythos und Enigma. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums und der Gallerie dell'Accademia Venedig. Catalogo dalla mostra, a cura di S. Ferino Pagden, G. Nepi Scirè (Vienna, Kunsthistorisches Museum, 23 marzo- 11 settembre 2004), Milano 2004.
- Ferrari 1990
O. Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli 1990.
- Ferretti 1981
M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'Arte italiana*, Torino 1981, vol. 10, pp. 113-195.
- Ferretti 2009
M. Ferretti, *Il contributo dei falsari alla storia dell'arte*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 1, 2009, pp. 189-226.
- Ficacci 1994
L. Ficacci, *Giovan del Pio: notizie su Giovanni Bonati pittore del cardinale Francesco Pio di Savoia*, in *Quadri Rinomatissimi. Il collezionismo dei Pio di Savoia*, a cura di J. Bentini, Modena 1994, pp. 199-226.
- Fileti Mazza 1993
Archivio del collezionismo mediceo. Il cardinal Leopoldo. Volume II. Rapporti con il mercato emiliano, a cura di M. Fileti Mazza, Milano-Napoli 1993, 2 voll.
- Fileti Mazza 1996
M. Fileti Mazza, *Il viaggio d'istruzione di Sebastiano Bianchi nelle lettere di Apollonio Bassetti*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni", 1-2, 1996, pp. 361-372.
- Fileti Mazza 1997
Eredità del Cardinale Leopoldo de' Medici: 1675-1676, a cura di M. Fileti Mazza, Scuola Normale Superiore, Pisa 1997.
- Fileti Mazza 1998
Archivio del collezionismo mediceo. Il cardinal Leopoldo. Volume III. Rapporti con il mercato romano, a cura di M. Fileti Mazza, Milano-Napoli 1998.
- Fileti Mazza 2000
Archivio del collezionismo mediceo. Il cardinal Leopoldo. Volume IV. Rapporti con il mercato di Siena, Pisa, Firenze, Genova, Milano, Napoli e altri centri minori, a cura di M. Fileti Mazza, Milano-Napoli 2000.
- Fileti Mazza 2003
M. Fileti Mazza, «Fuori di questi felicissimi stati...»: *esportazione dell'opera d'arte nella Toscana lorenese*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. IV, VIII, 1-2, 2003, pp. 217-261.
- Fileti Mazza 2009
M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Firenze 2009.
- Fileti Mazza-Gaeta Bertelà 1987
Archivio del collezionismo mediceo. Il cardinal Leopoldo. Volume I. Rapporti con il mercato veneto, t. I a cura di M. Fileti Mazza, t. II, a cura di G. Gaeta Bertelà, Milano-Napoli 1987.
- Fileti Mazza-Gaeta Bertelà 2005
Collezione Chigi Saracini nel Palazzo di Siena. Inventario generale, vol. I (A-M), a cura di M. Fileti Mazza, G. Gaeta Bertelà, Firenze 2005.
- Fileti Mazza-Tomasello 1999
M. Fileti Mazza, B. Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1758-1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena 1999.
- Fileti Mazza-Tomasello 2003
M. Fileti Mazza, B. Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1775-1792. Un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, Modena 2003.
- Fileti Mazza-Tomasello 2005
M. Fileti Mazza, B. Tomasello, *Gli scritti di Giuseppe Pelli Bencivenni. Anagrafe storica*, Firenze, Regione Toscana, 2005.
- Fileti Mazza-Spalletti-Tomasello 2008
M. Fileti Mazza, E. Spalletti, B.M. Tomasello, *La Galleria rinnovata e accresciuta. Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, Firenze 2008.
- Fiocco 1934
G. Fiocco, *Paolo Veronese*, Roma 1934.
- Fioravanti Baraldi 1993
A.M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi Pittore (c.1476-1559). Catalogo generale*, Faenza 1993.
- Fogolari 1913
G. Fogolari, *L'Accademia veneziana di pittura e scultura del Settecento*, in "L'Arte", 16, 1913, 241-272, 364-394.
- Fogolari 1937
G. Fogolari, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)*, in "Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", VI, 1937, pp. 145-186.
- Fornari Schianchi
L. Fornari Schianchi, *La Galleria Nazionale di Parma*, Parma, s.d. [ma 1983].
- Fornari Schianchi 1998
Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana, a cura di L. Fornari Schianchi, Milano 1998.
- Fornari Schianchi 2008
Correggio. Catalogo della mostra, a cura di L. Fornari Schianchi (Parma, Galleria Nazionale-Cattedrale, 20 settembre 2008-25 gennaio 2009), Ginevra-Milano 2008.
- Fornari Schianchi- Spinosa 1995
I Farnese. Arte e Collezionismo. Catalogo della mostra a cura di L. Fornari Schianchi e N. Spinosa (Parma-

- Napoli-Monaco di Baviera, 4 marzo-27 agosto 1995), Milano 1995.
- Fossaluzza 1990
G. Fossaluzza, *Veronese e Benedetto Caliari. Le nozze di Cana*, in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, a cura di F. Zeri, Milano 1990, pp. 261-264, n. 148.
- Fletcher 1979
J. Fletcher, *Marco Boschini and Paolo del Sera Collectors and Connoisseurs of Venice*, in "Apollo", 213, 1979, pp. 416-424.
- Francisci Osti 1951
O. Francisci Osti, *Sebastiano Ricci in Inghilterra*, in "Commentarii", 2, 1951, pp. 119-123.
- Frangi 1992
F. Frangi, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992.
- Freedberg 1980
S.J.Freedberg, *Disegno versus colore in Florentine and Venetian Paintings of the Cinquecento*, in *Florence and Venice: comparisons and relations. Actes of two conferences at Villa I Tatti (1976-1977)*, II: *Il Cinquecento*, Firenze 1980, pp. 309-322.
- Freddolini 2007
F. Freddolini, *Effigi d'insigne e singolare virtù. Monumenti funebri dei professori dello Studio tra Sei e Settecento*, in *Scultura a Pisa nell'età moderna. Le sepolture dei docenti dello Studio*, a cura di C.M.Sicca, Pisa 2007, pp. 91-108.
- Freddolini 2007b
F. Freddolini, *I monumenti dei governatori e la cappella del Santissimo Sacramento*, in *Duomo di Livorno. Arte e devozione*, a cura di M.T.Lazzarini e F. Paliaga, Ospedaletto (PI), 2007, pp. 53-60.
- Frommel 1971
C.L.Frommel, *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte*, in "Storia dell'Arte", 9-10, 1971, pp. 5-52.
- Frosini 1980
D. Frosini, *Il Libro dei Ricordi e il collezionismo di Paolo Tronci*, in "Bollettino Storico Pisano", XLIX, 1980, pp. 177-195.
- Fulin 1868
R. Fulin, *L'Arca di Noè di Giacomo da Ponte detto il Bassano*, in *Studi nell'Archivio degli Inquisitori di Stato*, Venezia 1868, pp. 79-119.
- Fumagalli 1997
E. Fumagalli, *Le "ambiguità" di Pietro da Cortona e la prima attività di Ciro Ferri*, in "Paragone", 13 (567), 1997, pp. 34-82.
- Fumagalli 2007
"Filosofico umore" e "maravigliosa speditezza". *Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee*, catalogo della mostra a cura di E. Fumagalli (Firenze, Palazzo Pitti, 19 giugno 2007-6 gennaio 2008), Firenze 2007.
- Fumagalli 2010
E. Fumagalli, *Florence*, in *Painting for Profit. The economic lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, a cura di R.E.Spear e P. Sohm, New Haven-London 2010, pp. 173-203.
- Furlan 1988
C. Furlan, *Il Pordenone*, Milano 1988.
- Furlan 1996
C.Furlan, *La 'fortuna' di Michelangelo a Venezia nella prima metà del Cinquecento*, in *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte. Atti del Convegno Internazionale di studi (Venezia, 24-26 novembre 1994)*, Venezia 1996, pp. 19-25.
- Gamurrini 1668-1685
E. Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane e umbre*, Firenze 1668-1685, rist. anast., Bologna 1972, 5 voll.
- Galerie Electorale 2009
Le Galerie Electorale de Düsseldorf. Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf. Catalogo della mostra, a cura di R. Baumstark (Bayerische Staatgemäldesammlungen, 5 febbraio-17 maggio), München 2009.
- Galleria Palatina 2003
La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti, a cura di M. Chiarini e S. Padovani, Centro Di, Firenze 2003, 2 voll.
- Garas 1965
K. Garas, *Giorgione et giorgionisme au XVII siècle*, in "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", 27, 1965, pp. 33-58.
- Garas 1990
K. Garas, *Veronese e il collezionismo del Nord nel XVI-XVII secolo*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. Gemin, Venezia 1990, pp. 16-24.
- Garas 1990b
K. Garas, *Paolo Veronese- copie, falsi e imitazioni*, in *Paolo Veronese. Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben*, a cura di J. Meyer zur Capellen e B. Roeck, Sigmaringen 1990, pp. 65-71.
- Gattinoni 1914
G. Gattinoni, *Inventario di una casa veneziana del secolo XVII (la casa degli Eccellenti Caliari eredi di Paolo Veronese)*. Per le nozze Gattinoni-Carbone, Mestre 1914.
- Genius of Venice 1983
The Genius of Venice 1500-1600. Catalogo della mostra, a cura di J. Martincan e C. Hope (London,

Royal Academy of Arts), London 1983.

Gerola 1903

G. Gerola, *Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia*, Rovereto 1903.

Gherardi 1744

P.E.Gherardi, *Descrizione delle pitture esistenti in Modena nell'Estense Ducal Galleria (1744)*, ed. a cura di G. Bonsanti, Modena 1986.

Giomo 1903

G. Giomo, *San Pietro Martire di Tiziano*, in "Nuovo Archivio Veneto", VI, 1903, pp. 55-68.

Giovannini 1984

L. Giovannini, *Lettere di Ottavio Falconieri a Leopoldo de' Medici*, Firenze 1984.

Gisolfi Pechukas 1982

D. Gisolfi Pechukas, *Two Oil Sketches and the Youth of Veronese*, in "The Art Bulletin", LXIV, 1982, pp. 388-413.

Giuliani 2010

p. M. Giuliani o.p., *Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, Venezia 2010.

Giusti-Matteoni 1991

La chiesa del SS. Crocifisso a San Miniato. Restauro e storia, a cura di A.M.Giusti e D. Matteoni, Torino 1991.

Giusti-Sframeli 1997

I volti dell'arte. Autoritratti della collezione degli Uffizi. Catalogo della mostra, a cura di G. Giusti e M. Sframeli (Venezia, Istituto Veneto di Scienze ed Arti, 27 gennaio-6 maggio 2007), Milano 2007.

Goldberg 1983

E. L. Goldberg, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton University Press, Princeton N.J, 1983.

Goldberg 1988

E. L. Goldberg, *After Vasari. History, Art and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton University Press, Princeton N.J, 1988.

Gottardo 2002

K.Gottardo, "Non voglio che li beni (...) si possano mai vendere, alienare, permutar": l'eredità del procuratore di San Marco Aloise Pisani, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L.Borean e S. Mason, Udine 2002, pp. 233-263.

Gould 1975

C. Gould, *National Gallery Catalogues. The Sixteenth-Century Italian School*, London 1975.

Gould 1976

C. Gould, *The Paintings of Correggio*, London 1976.

Gould 1994

C. Gould, *Parmigianino*, Roma 1994.

Graham Pollard 1983

J. Graham Pollard, *Il Medagliere mediceo*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982)*, a cura di P. Barocchi e G. Ragonieri, Firenze 1983, 2 voll.

Grassi 1956

L. Grassi, 'Giudizio e attribuzione' in *Giampiero Zanotti*, in "Paragone", 79, 1956, pp. 79-81.

Grassi 2011

A. Grassi, *Per l'ultimo Volterrano*, in "Paragone", 97 (735), 2011, pp. 15-31.

Gregori 1978

M. Gregori, *Livio Mehus o la sconfitta del dissenso*, in "Paradigma", 2, 1978, pp. 177-226.

Gregori 1979

M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, in *Pittori Bergamaschi dal XIII al XVIII secolo. Il Cinquecento III*, Bergamo 1979, pp. 97-377.

Gregori 2006

Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. II. L'età di Ferdinando II de' Medici (1628-1670), a cura di M. Gregori, Firenze 2006.

Gregori 2007

Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena. III. L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670-1743), a cura di M. Gregori, Firenze 2007.

Gronau 1936

G. Gronau, *Documenti artistici urbinati*, Firenze 1936.

Gronau 1936-37

G. Gronau, *Alcuni quadri di Tiziano illustrati da documenti*, in "Bollettino d'Arte", s. III, 1936-37, pp. 289-296.

Gualandi 1841

M. Gualandi, *Quadreria di Andrea e Lorenzo Del Rosso in Firenze*, in "Memorie originali italiane riguardanti le Belle Arti", II serie 1841, pp. 115-129, con note di Carlo Ernesto Liberati.

Gualandi 1844-1856

Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Bologna 1844-1856, rist. anast. Bologna 1983, 3 voll.

Gualdo Priorato [1664]

G. Gualdo Priorato, *Vita del cavaliere Pietro Liberi pittore padovano scritta lui vivente*, Vicenza 1818, in

- Ruggeri 1996, pp. 93-97.
- Guarino 1994
S. Guarino, «Qualche quadro per nostro servizio». I dipinti Pio di Savoia inventariati, venduti e dispersi, in *Quadri Rinomatissimi. Il collezionismo dei Pio di Savoia*, a cura di J. Bentini, Modena 1994, pp. 101-107.
- Guarino-Masini 2006
Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale, a cura di S. Guarino e P. Masini, Milano 2006.
- Guerrini 1990
R. Guerrini, *Dalla Soranza a casa Pisani: la figura di Alessandro Magno in Veronese*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. Gemin, Venezia 1990, pp. 371-379.
- Guida generale degli Archivi* 1994
Guida generale degli Archivi di Stato. Venezia I, antichi regimi, Roma 1994, IV, pp. 859-1148.
- Hadeln (von) 1978
D. von Hadeln, *Paolo Veronese*, Florenz 1978.
- Hardy 1866
T. D. Hardy, *Report to the Right honourable the master of the rools upon the Documents in the Archives and Public Libraries of Venice*, London 1866.
- Haskell 1956
F. Haskell, *Stefano Conti, Patron of Canaletto and others*, in "The Burlington Magazine", 842, 1956, pp. 296-300.
- Haskell 1960
F. Haskell, *A note on Artistic Contacts between Florence and Venice in the 18th Century*, in "Bollettino di Musei civici veneziani", 3-4, 1960, pp. 32-36.
- Haskell 1963
F. Haskell, *Patrons and Painters. A study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, New Haven-London 1963 (rist. London 1980, trad. it. *Mecenati e pittori*, Milano 1980).
- Haskell 1967
F. Haskell, *Some Collectors of Venetian Art at the End of the Eighteenth Century*, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Antony Blunt on his 60th Birthday*, London-New York 1967, pp. 173-178.
- Haskell-Levey 1958
F. Haskell, M. Levey, *Art Exhibitions in 18th Century Venice*, in "Arte Veneta", 12, 1958, pp. 179-185.
- Hochmann 2001
M. Hochmann, *Les collections des familles «papalistes» à Venise et à Rome du XVIe au XVIIIe siècle*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti*, a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro e B. Toscano (Roma, 19-21 settembre 1996), Roma 2001, pp. 203-223.
- Hochmann-Lauber-Mason 2008
Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008.
- Hoogenwerff 1919
G. J. Hoogenwerff, *De Twee Reizen van Cosimo de' Medici, Prins van Toskane, door de Netherlanden (1667-1669): journalen en documenten*, Amsterdam 1919.
- Hope 1990
C. Hope, *Altarpieces and the Requirements of Patrons*, in T. Verdon e J. Henderson, *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Siracuse, N.Y. 1990, pp. 68-72.
- Hugford 1762
I. Hugford, *Vita di Anton Domenico Gabbiani pittor fiorentino*, Firenze 1762.
- Humfrey 1993
P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven-London, Yale University Press 1993.
- Humfrey 1999
P. Humfrey, *La pala d'altare veneta nell'età delle riforme*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, III, a cura di M. Lucco, Milano 1999.
- Humfrey 2007
P. Humfrey, *Titian. The Complete Paintings*, New York 2007.
- Humfrey 2011
P. Humfrey, *La fortuna critica di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto. Catalogo della mostra*, a cura di G. C. F. Villa (Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo-12 giugno 2011), Cinisello Balsamo (MI), 2011, pp. 61-69.
- Incerpi 2011
G. Incerpi, *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Ospedaletto (PI) 2011.
- Ingendaay 2007
M. Ingendaay, *La collezione Gerini a Firenze: documenti inediti relativi a quadri, disegni e incisioni*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 3/4, 2007, pp. 409-476.
- Isman 2001
Venezia fabbrica d'arte tra collezionismo ed esportazione. Frammenti per una ricerca coordinati da Fabio Isman, Venezia 2001.

- Ivanoff 1954
N. Ivanoff, *I ritratti dell'Avogaria*, in "Arte Veneta", a. VIII, 1954, pp. 272-283.
- Ivanoff 1956
N. Ivanoff, *Giorgione nel Seicento*, in *Venezia e l'Europa*. Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Venezia, 12-18 settembre 1955), Venezia, 1956, pp. 323-326.
- Ivanoff 1957
N. Ivanoff, *Le copie bassanesche di Giambattista Zampezzini*, in "Arte Veneta", XI, 1957, pp. 211-213.
- Ivanoff 1978
N. Ivanoff, *Cassana, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma 1978, pp. 434-436.
- Jacopo Bassano 1992
Jacopo Bassano c. 1510-1592. Catalogo della mostra, a cura di B.L. Brown e P. Marini (Bassano del Grappa-Fort Worth, 5 settembre-1992-25 aprile 1993), Bologna 1992.
- Jacopo Tintoretto 1994
Jacopo Tintoretto, 1519-1594. Il grande collezionismo mediceo. Catalogo della mostra a cura di M. Chiarini, S. Martinelli, A. Tartuferi (Firenze, Palazzo Pitti, 7 dicembre 1994-28 febbraio 1995), Firenze 1994.
- Kahr 1970
M. Kahr, *The Meanings of Veronese's Paintings in the Church of San Sebastiano in Venice*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 33, 1970, pp. 235-247.
- Keblusek 2006
M. Keblusek, *Premessa a Agenti e mediatori nell'Europa moderna*, in "Quaderni Storici", 122/2, 2006, pp. 343-351.
- Kellenbenz 2007
H. Kellenbenz, *I Mendes, i Rodrigues d'Evora e i Ximenes nei loro rapporti commerciali con Venezia*, in *Gli ebrei a Venezia secoli XIV-XVIII*, Atti del convegno internazionale (5-10 giugno 1983), a cura di G. Cozzi, Milano 1987, pp. 143-161.
- Keutner 1959
H. Keutner, *Zu Einingen Bildnissen des Frühen Florentiner Manierismus, im Anhang: Das Gemälde-Inventar der Familie Riccardi aus dem Jahre 1612*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 8, III, 1959, pp. 139-154.
- Kirwin 1971
W.C. Kirwin, *Addendum to Cardinal Francesco Maria Del Monte's inventory: the date of the sale of various notable paintings*, in "Storia dell'Arte", 9/10, 1971, pp. 53-56.
- Kloek 1975
W.Th. Kloek, *Beknopte Catalogus van de Nederlandse Tekeningen in het Prentenkabinet van de Uffizi te Florenz*, Utrecht 1975.
- Korthals Altes 2003
E. Korthals Altes, *The collections of the Palatine Electors: new information, documents and drawings*, in "The Burlington Magazine", XCLV, march 2003, pp. 206-218.
- Kurz 1948
O. Kurz, *Falsi e falsari*, Londra 1948, ed. it. a cura di L. Ragghianti Collobi, Vicenza 1961 (2ed. Vicenza 1996).
- Land 1990
N. Land, *Titian's Martyrdom of St. Peter Martyr and the 'Limitations' of Ekphrastic Art Criticism*, in "Art History", XIII, 1990, pp. 293-317.
- Langedijk 1981
K. Langedijk, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, Firenze 1981-1987, 3 voll.
- Langedijk 1992
K. Langedijk, *Die Selbstbildnisse der Höllandischen und Flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz*, Firenze 1992.
- Lankheit 1962
K. Lankheit, *Florenische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der Letzten Medici 1670-1743*, München 1962.
- Lanzi 1809
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809, ed. a cura di M. Capucci, Firenze 1968, 2 voll.
- Larcher Crosato 1990
L. Larcher Crosato, *La bottega di Paolo Veronese*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. Gemin, Venezia 1990.
- Lauber 2002
R. Lauber, "Et è il nudo che io ho in pittura de l'istesso Zorzi". Per *Giorgione e Marcantonio Michiel*, in "Arte Veneta", 59, 2002, pp. 99-115.
- Lauber 2009
R. Lauber, *Una lucente linea d'Ombra. Note per Giorgione nel collezionismo veneziano*, in Dal Pozzolo-Puppi 2009, pp. 179-206.
- Lemoine 2007
A. Lemoine, *Nicolas Règnier (alias Niccolò Renieri) ca. 1588-1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris 2007.

- Leoncini 1997
L. Leoncini, *Una Cena in casa di Simone: l'originale di Paolo Caliari, la copia genovese di David Corte. Storia di un quadro e delle sue repliche*, in *Palazzo Reale di Genova. Studi e Restauri, 1993-1994*, a cura di L. Leoncini, Genova 1997, pp. 125-146.
- Leoncini 2004
Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della Collezione Durazzo. Catalogo della mostra, a cura di L. Leoncini (Genova, Palazzo Reale, 2004), Milano 2004.
- Lepschy 1983
A.L. Lepschy, *Tintoretto Observed. A documentary survey of critical reactions from the 16th to the 20th century*, Ravenna 1983.
- Lively 1960
M. Lively, *An Early Dated Veronese and Veronese's Early Work*, in "The Burlington Magazine", CII, 1960, pp. 107-111.
- Lively 1960b
M. Lively, *Two Paintings by Tiepolo from the Algarotti Collection*, in "The Burlington Magazine", CII, June 1960, pp. 250-257.
- Lively 1964
M. Lively, *The Later Italian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, London 1964.
- Levi 1900
C.A. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900.
- Livio Mehus 2000
Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici, 1627-1691, catalogo della mostra a cura di M. Chiarini (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 27 giugno-20 settembre 2000), Livorno 2000.
- L'Occaso 2002
S. L'Occaso, *Siena e il legato Spannocchi*, in *Gonzaga. La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo*. Catalogo della mostra, a cura di R. Morselli (Mantova, Palazzo Te-Palazzo Ducale, 2 settembre-8 dicembre 2002), Ginevra-Milano 2002, pp. 285-291.
- Lorenzetti 1926
G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario*, Venezia 1926.
- Lorizzo 2010
L. Lorizzo, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma 2010.
- Loth 2006
M. H. Loth, *Originals, Reproduction, and a "Particular Taste" for Pastiche in the Seventeenth-Centuries Republic of Paintings*, in *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, a cura di N. De Marchi e H.J. Van Miegrot, Turnhout 2006, pp. 237-262.
- Lorizzo 2006
L. Lorizzo, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino. Pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel Seicento con una nota sulla vendita dei beni del cardinal del Monte*, Napoli 2006.
- Lucarini 2000
L. Lucarini, *La Quadreria Buonvisi. Fonti e documenti per lo studio del collezionismo lucchese tra XVII e XIX secolo*, in "Il Polittico", 1, 2000, pp. 119-138.
- Lucco 1998
La pittura nel Veneto. Il Cinquecento, a cura di M. Lucco, Milano 1998, 2 voll.
- Lucco 2001
La pittura nel Veneto. Il Seicento, a cura di M. Lucco, Milano 2001, 2 voll.
- Lucco 2010
M. Lucco, *Giorgione*, Milano 2010 (1 ed. Milano 2001).
- Lucco 2012
Tiziano e la nascita del paesaggio moderno. Catalogo della mostra, a cura di M. Lucco (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio-20 maggio 2012), Firenze 2012.
- Ludwig 1901
G. Ludwig, *Documente uber Bildersendungen von Venedig nach Wien in den Jahren 1816 und 1838 aus dem Archiv di Stato zu Venedig*, in "Jahrbuch der Kusthistorischen Sammlungen der Allerhochsten Kaisershausen", XXII, 1901, pp. 51 sgg.
- Luzio 1913
A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28. Documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Milano 1913.
- Magagnato 1979
Progetto per un Museo secondo. Dipinti restaurati dalle collezioni del Comune di Verona esposti alla Gran Guardia. Catalogo della mostra, a cura di L. Magagnato, Verona 1979.
- Magani 1989

- F. Magani, *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann tra Seicento e Ottocento*, Venezia 1989.
- Magani 1989-1990
F. Magani, *Alcuni ragguagli e novità sul collezionismo dei Widmann tra Seicento e Ottocento attraverso un inventario redatto da Pietro Edwards*, in "Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere e arti", CXLIII, 1989-1990, pp. 152-165.
- Magnanimità 1980
G. Magnanimità, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini*, in "Bollettino d'Arte", 7, 1980, pp. 91-126; 8, 1980, pp. 73-114.
- Magrini 1993
M. Magrini, *Pietro Maria Guarenti: un profilo*, in "Arte/Documento", 7, 1993, pp. 183-186.
- Magrini 2001
M. Magrini, *Documenti per "fiorentino detto Valentino" Lefèvre*, in *Per l'Arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*, a cura di M. Piantoni e L. De Rossi, Venezia 2001, II, pp. 419-424.
- Malanima 1977
P. Malanima, *I Riccardi di Firenze. Una famiglia e un patrimonio nella Toscana dei Medici*, Firenze 1977.
- Malvasia 1678
C.C.Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1678, ed. Roma 1841, rist. anast. Bologna 1970, 3 voll.
- Malvolti [1773c]
F. M. Malvolti, *Catalogo delle migliori pitture esistenti nella città e territorio di Conegliano [1773c]*, a cura di L. Menegazzi, Treviso 1964.
- Mamone 2003
S. Mamone, *Serenissimi fratelli, principi impresari. Notizie di spettacolo nei carteggi medicei. Carteggi di Giovan Carlo de' Medici e di Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Firenze 2003.
- Mancini [1617-1620c.]
G.Mancini, *Considerazioni sulla pittura [1617-1620c.]*, ed. a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma 1956, 2voll.
- Mancini 2001
V. Mancini, *Polidoro da Lanciano*, Lanciano 2001.
- Mancini-Muraro-Polovedo 1996
I Teatri nel Veneto, Venezia. I: Venezia e il suo territorio; II: Imprese private e teatri sociali, a cura di F. Mancini, M.T.Muraro, E.Polovedo, Venezia 1996.
- Mandelli 2007
V. Mandelli, *Studi di famiglie e di collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, in *Saggi e ricerche di storia dell'arte*, 31, 2007, pp. 237-294.
- Manieri Elia 2011
Veronese. *Le storie di Ester rivelate*. Catalogo della mostra, a cura di G. Manieri Elia (Venezia, Museo di Palazzo Grimani, 21 aprile-24 luglio 2011), Venezia 2011.
- Maoli 1934
A.M.Maoli, *Note su Baldassarre Franceschini detto il Volterrano*, in "Rassegna Volterrana", VIII, 1934, pp. 13-26.
- Mariacher 1968
G. Mariacher, *Palma il vecchio*, Milano 1968.
- Mariacher 1980
G. Mariacher, *Jacopo Negretti detto Palma il vecchio*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, Bergamo 1980, I, pp. 171-243.
- Marinelli 1988
Veronese e Verona, a cura di S. Marinelli, Verona 1988.
- Marini 1968
R.Marini, *L'opera completa del Veronese*, Milano 1968.
- Martini 2002
E. Martini, *Pinacoteca Egidio Martini a Ca' Rezzonico*, Venezia 2002.
- Martinioni 1663
G. Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolarissima descritta da M. Francesco Sansovino... con aggiunte di tutte le cose notabili della stessa città, fatte et occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663*, Venezia 1663.
- Marubbi 2003
La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Cinquecento, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo (MI) 2003.
- Mascalchi 1982
S. Mascalchi, *Anticipazioni sul mecenatismo del cardinale Giovan Carlo de' Medici e il suo contributo alla collezione degli Uffizi*, in *Gli Uffizi: Quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti*. Convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze 1982, pp. 41-82.
- Masini 1994
P. Masini, *I quadri Pio di Savoia dal Campidoglio al Vaticano*, in *Quadri Rinomatissimi. Il collezionismo dei Pio di Savoia*, a cura di J. Bentini, Modena 1994, pp. 109-115.

- Mason Rinaldi 1984
S. Mason Rinaldi, *Palma il giovane. L'opera completa*, Milano 1994.
- Mason Rinaldi 1990
Palma il Giovane 1548-1628. Disegni e dipinti. Catalogo della mostra, a cura di S. Mason Rinaldi (Venezia, Museo Correr, 20 gennaio-29 aprile 1990), Milano 1990.
- Mason 2001
S. Mason, *Per il collezionismo a Venezia nel Seicento: conservatorismo nostalgico e aperture al contemporaneo*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma 2001, pp. 225-237.
- Mason 2007
S. Mason, *Dallo studiolo al «camaron» dei quadri. Un itinerario per dipinti, disegni, stampe e qualche curiosità nelle collezioni della Venezia barocca*, in Borean-Mason 2007, pp. 3-42.
- Mason 2008
S. Mason, "Di mano di Tiziano", "Vien da Tiziano": spunti dalle collezioni veneziane, in *L'Ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*. Catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden, G. Nepi Scirè, (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio-20 aprile 2008), Venezia 2008, pp. 79-97.
- Mazza 1997
C. Mazza, *La committenza artistica del futuro doge Niccolò Sagredo e l'inventario di Agostino Lama*, in "Arte Veneta", 51, 1997, pp. 88-103.
- Mazza 2004
C. Mazza, *I Sagredo: committenti e collezionisti d'arte a Venezia del Sei e Settecento*, Venezia 2004
- Mazza 2007
Lungo le vie di Tiziano. I luoghi e le opere di Tiziano, Francesco, Orazio e Marco Vecellio tra Vittorio Veneto e il Cadore, a cura di M. Mazza, Milano 2007.
- Mazza Boccazzi 2001
B. Mazza Boccazzi, *Francesco Algarotti: un esperto d'Arte alla Corte di Dresda*, Trieste 2001.
- Mazzarelli 2010
La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione. Giornate di studio, a cura di C. Mazzarelli (Museo Nazionale Romano-Palazzo Massimo alle Terme, 17-18 maggio 2007), San Casciano Val di Pesa (FI) 2010.
- Mazzei 1977
R. Mazzei, *La società lucchese del Seicento*, Lucca 1977.
- Mazzei 1983
R. Mazzei, *Traffici e uomini d'affari italiani in Polonia nel Seicento*, Milano 1983.
- Mazzei 1991
R. Mazzei, *Pisa medicea. L'economia cittadina da Ferdinando I a Cosimo III*, Firenze 1991.
- Mazzei Traina-Scardino 2002
Fughe e Arrivi. Per una storia del collezionismo d'arte a Ferrara nel Seicento, a cura di M. Mazzei Traina e L. Scardino, Ferrara 2002.
- Mazzucco 2009
M. Mazzucco, *Jacomo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, Milano 2009.
- Mecatti 1754
G. M. Mecatti, *Storia genealogica della nobiltà e cittadinanza di Firenze, Napoli 1754*, IV voll., rist. anast. Bologna 1971.
- Medici 1886
U. Medici, *Catalogo della Galleria dei Principi Corsini in Firenze*, Firenze 1886.
- Meijer 1988
B.W.Meijer, *Per la fortuna di Paolo Veronese fino al 1664*, in *Veronese e Verona*, a cura di S. Marinelli, Verona 1988, pp. 109-123.
- Meilman 1989
P. Meilman, *Titian's "Saint Peter Altarpiece", and the development of altar in Renaissance Venice*, Ph.D., Columbia University, Ann Arbor 1989.
- Meilman 2000
P. Meilman, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Melchiori [1720]
N. Melchiori, *Notizie di pittori ed altri scritti [1720]*, ed. a cura di G.P. Bordignon Favero, Venezia-Roma 1964.
- Meloni Trkulja 1975
S. Meloni Trkulja, *Leopoldo de' Medici collezionista*, in "Paragone", 307, 1975, pp. 15-38.
- Meloni Trkulja 1976
S. Meloni Trkulja, *Nuove notizie su Luca Giordano (e sul Volterrano)*, in "Paragone", 315, 1976, pp. 78-82.
- Meloni Trkulja 1977
S. Meloni Trkulja, *I due primi cataloghi di mostre fiorentine*, in *Scritti in onore di Ugo Procacci*, Milano

1977, pp. 579-585.

Meloni Trkulja 1983

S. Meloni Trkulja, *Gli ultimi Medici attraverso i giornali di guardaroba*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*. Atti del Convegno Internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze 1983, pp. 331-342.

Meloni Trkulja- Tongiorgi Tomasi 1998

Bartolomeo Bimbi. Un pittore di piante e animali alla corte dei Medici, a cura di S. Meloni Trkulja e L. Tongiorgi Tomasi, Firenze 1998.

Mercenaro 1969

Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700. Catalogo della mostra, a cura di C. Mercenaro (Genova, Palazzo Bianco, 6 settembre-9 novembre 1969). Genova 1969.

Meroni 1976

Fonti per la storia della pittura e della scultura antica. 8. Serie documentaria. Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura: raccolte di quadri a Mantova nel Sei-Settecento; Galleria Gonzaga del ramo di Vescovado, Galleria Canossa, Monzambano 1976.

Michel 1991

C. Michel, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, Ecole française de Rome, Roma 1991.

Migliorini-Assini 2000

M. Migliorini, A. Assini, *Pittori in tribunale. Un processo per copie e falsi alla fine del Seicento*, Nuoro 2000.

Missirini 1823

M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di A. Canova*, Roma 1823.

Mochi Onori-Vodret 2008

Roma, Galleria Nazionale Arte Antica: Palazzo Barberini; i dipinti. Catalogo sistematico, a cura di L. Mochi Onori, R. Vodret, Roma 2008.

Molajoli 1939

Mostra del Pordenone e della pittura friulana del Rinascimento. Catalogo della mostra, a cura di B. Molajoli (Udine, 28 maggio-31 luglio 1939), Udine 1939.

Monaci Moran 2004

L. Monaci Moran, *Giuseppe Nicola Nasini e la sesta sala dell'appartamento invernale del Granduca Cosimo III*, in *Arte, collezionismo, conservazione 2004*, pp. 53-63.

Monbeig Goguel 1994

C. Monbeig Goguel, *Un nouveau regard sur Giuseppe Pinacci entre Naples et la Toscane*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori, Cinisello Balsamo (MI) 1994*, pp. 301-306

Monconys 1666

E. Monconys, *Journal des voyages de monsieur*

Monconys [...], Lyon 1666, 3 voll.

Montanari 1994

T. Montanari, *Cristina di Svezia, il cardinale Azzolino e il mercato Veronese*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 54, 1994, pp. 25-52.

Montecuccoli degli Erri 2003

F. Montecuccoli degli Erri, *I "botteggeri da quadri" e i "poveri pittori famelici". Il mercato dei quadri a Venezia nel Settecento*, in *Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'era moderna*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Verona, Università degli Studi, 30 novembre-1 dicembre 2000), a cura di E. M. Dal Pozzolo e L. Tedoldi, Vicenza 2003, pp. 143-166.

Montias 1988

J.M. Montias, *Art dealers in the Seventeenth Century Netherlands*, in "Simiolus", 4, 1988, pp. 244-256.

Montias 2002

J.M. Montias, *Art and Auction in 17th Century Amsterdam*, Amsterdam 2002.

Morena 2004

F. Morena, *Oggetti di Cina e Giappone nell'inventario del Gran Principe Ferdinando brevi spunti per una ricostruzione*, in *Arte, collezionismo, conservazione 2004*, pp. 79-83.

Moretti 1978

L. Moretti, *Documenti e appunti su Sebastiano Ricci (con qualche cenno su altri pittori del Settecento)*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 11, 1978, pp. 97-125.

Moretti 1984

L. Moretti, *Novità documentarie su Nicola Grassi*, in *Nicola Grassi e il Rococò europeo*. Atti del Congresso Internazionale di Studi (Udine, 20-22 maggio 1982) Udine 1984, pp. 15-23.

Moro 2006

F. Moro, *Viaggio nel Seicento Toscano. Dipinti e disegni inediti*, Mantova 2006.

Morselli 2002

La Celeste Galleria. L'esercizio del collezionismo. Catalogo della mostra, a cura di R. Morselli (Mantova, Palazzo Te-Palazzo Ducale, 2 settembre-8 dicembre 2002), Ginevra-Milano 2002, 2 voll.

Morselli 2002b

R. Morselli, *Vincenzo Gonzaga, Domenico Tintoretto e altri artisti veneziani*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Udine 2002, pp. 77-117.

Mortari 1995

L. Mortari, *Bernardo Strozzi*, Roma 1995.

Moschini Marconi 1962

- S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Venezia 1962.
- Moschini Marconi 1970
S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII e XIX*, Venezia 1970.
- Mosco 1982
M. Mosco, *La collezione del cardinal Leopoldo (1613-1675)*, in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra, a cura di M. Mosco, Firenze 1982, pp. 37-41.
- Mosco 1985
Natura viva in Casa Medici. Catalogo della mostra, a cura di M. Mosco (Firenze, Palazzo Pitti, 14 dicembre 1985-13 aprile 1986), Firenze 1985.
- Mosco 1986
La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico. Catalogo della mostra, a cura di M. Mosco (Firenze, Palazzo Pitti, 24 maggio-7 settembre 1986), Firenze 1986.
- Muller 1975
J.M.Muller, *Oil-sketches in Rubens's Collection*, in "The Burlington Magazine", 867, june 1975, pp. 371-377.
- Muraro 1953
Mostra dei disegni veneziani del Sei e Settecento. Catalogo della mostra, a cura di M. Muraro, (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), Firenze 1953.
- Muraro 1962
M. Muraro, *Notes on traditional methods of cleaning pictures in Venice and Florence*, in "The Burlington Magazine", 104, 1962, pp. 475-477.
- Muraro 1965
M. Muraro, *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere al cardinale Leopoldo de' Medici*, in *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 4, 1965, pp. 67-83.
- Musée de L'Ermitage 1976
Musée de L'Ermitage. Peinture de l'Europe occidentale. Catalogue 1: Italie, Espagne, France, Suisse, Leningrado 1976.
- Mussini 1996
M. Mussini, *Correggio tradotto. Fortuna di Antonio Allegri nella stampa di riproduzioni fra Cinquecento e Ottocento*. Catalogo delle stampe, Milano 1996.
- Mussini- De Rubeis 2003
Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento. Catalogo della mostra, a cura di M. Mussini e G.M. De Rubeis (Parma, Biblioteca Palatina, 29 marzo-27 settembre 2003), Cinisello Balsamo (MI) 2003.
- Nannelli 1977
Antonio Franchi e la sua «vita» scritta da Francesco Saverio Baldinucci, a cura di F. Nannelli, in "Paradigma", 1, 1977, pp. 317-369.
- Nasini 1872
G. Nasini, *Della vita e delle opere del Cav. Giuseppe Nasini pittore del secolo XVII. Notizie raccolte e ordinate dal cav. Giuseppe Nasini, Con brevi biografie degli altri Pittori, della medesima famiglia*, Prato, tipografia Bruzzi, 1872.
- Navarro 2003
F. Navarro, *Giorgione, Tiziano e la pittura veneta del Cinquecento*, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini e S. Padovani, Firenze 2003, I, pp. 134-160.
- Nepi Scirè 1998
Gallerie dell'Accademia di Venezia, a cura di G. Nepi Scirè, Milano 1998.
- Nepi Scirè-Romanelli 1995
Splendori del Settecento veneziano. Catalogo della mostra, a cura di G. Nepi Scirè e G. Romanelli (Venezia, Ca'Rezzonico, Gallerie dell'Accademia, Palazzo Mocenigo, 26 maggio-30 luglio 1995), Milano 1995.
- Nepi Scirè-Rossi 2005
La natura morta alle Gallerie dell'Accademia. Catalogo della mostra, a cura di G. Nepi Scirè e S. Rossi (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 6 settembre 2005-8 gennaio 2006), Venezia 2005.
- Newcome Schleier-Cirillo 2010
M. Newcome Schleier, G. Cirillo, *Giovanni Battista Merano (Genova 1632 - Piacenza 1698)*, Torino 2010.
- Noris 1987
F. Noris, *Presenze (escluso I Veneti)*, in *Pittori Bergamaschi dal XIII al XVIII secolo. Il Seicento*, IV, Bergamo 1987, pp. 111-199.
- Olivato 1973
L. Olivato, *Storia di un'avventura edilizia a Venezia tra il Seicento e il Settecento: Palazzo Cornaro della Regina*, in "Antichità Viva", 3, 1973, pp. 27-49.
- Olivato 1974
L.Olivato, *Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, Venezia 1974.
- Oberhuber 1976
Disegni di Tiziano e della sua cerchia. Catalogo della mostra, a cura di K. Oberhuber (Venezia), Vicenza 1976.

- Olsen 1961
H.Olsen, *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*, Copenhagen 1961.
- Omaggio a Leopoldo 1976
Omaggio a Leopoldo de' Medici, catalogo della mostra, a cura di A. Forlani Tempesti e A.M.Petrioli Tofani (I disegni) e S. Meloni Trkulija (I ritrattini), Firenze 1976.
- Orlandi 1719
P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1719 (1 ed. Bologna 1704).
- Orlandi-Guarienti 1753
P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico contenente le Notizie di Professori di Pittura, scoltura, ed Architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti*, Venezia 1753.
- Orlando 1997
A. Orlando, Cassana Niccolò, in Saur. *Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XVII, München-Leipzig 1997, pp. 125-126.
- Orlando 2005-2006
V. Orlando, *Sebastiano Bombelli: contributo al catalogo*, in "Venezia/Arti", 19-20, 2005-2006, pp. 77-88.
- Ottonelli-Berrettini 1652
G.D.Ottonelli, P. Berrettini, *Trattato della pittura e scultura uso et abuso loro*, Firenze 1652, ed. a cura di V. Casale, Treviso 1973.
- Pacini 1997
P. Pacini, *Verifica di un'impresa devozionale di Ciro Ferri e risarcimento per l'allievo Giuseppe Nicola Nasini*, in "Antichità Viva", 2-3, 1997, pp. 45-60.
- Pagano-Galassi 1988
La pittura del '600 a Genova, a cura di P.Pagano e M.C. Galassi, Milano 1988.
- Pagni 2003
M. Pagni, *Disegni inediti di Giuseppe Nicola Nasini per l'Oratorio di San Nicola nella chiesa del Carmine a Firenze*, in "Paragone", 50, 2003, pp. 44-55.
- Pagnotta 1997
L. Pagnotta, *Bartolomeo Veneto. L'opera completa*, Firenze 1997.
- Paliaga 2000
F. Paliaga, *Natura morta e collezionismo nel Veneto, in Fasto e Rigore. La Natura Morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*. Catalogo della mostra, a cura di G. Godi (Reggia di Colorno, 20 aprile-25 giugno 2000), Milano 2000, pp. 77-87.
- Paliaga 2003
F. Paliaga, *Giovanni Agostino Cassana*, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*. Catalogo della mostra, a cura di M. Gregori (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 giugno-12 ottobre 2003), , Firenze 2003, pp. 483-484.
- Paliaga 2009
F. Paliaga, *Sui dipinti di natura morta con animali vivi attribuiti a Tommaso Salini*, in *Atti delle giornate di studi sul Caravaggismo e il naturalismo nella Toscana del Seicento*, a cura di P. Carofano, Pontedera 2009, pp. 117-144.
- Paliaga 2009b
F. Paliaga, *Pittori, incisori e architetti pisani nel secolo di Galileo*, Pisa 2009.
- Pallucchini 1959-1960
R. Pallucchini, *Contributi alla pittura veneta del Cinquecento*, in "Arte Veneta", XIII-XIV, 1959-1960, pp. 39-61.
- Pallucchini 1961-62
R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Dispense universitarie, a.a. 1961-62, parte III.
- Pallucchini 1969
R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969, 2 voll.
- Pallucchini 1981
R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, 2 voll.
- Pallucchini 1982
R. Pallucchini, *Bassano*, Bologna 1982.
- Pallucchini-Rossi 1982
R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Milano 1982, 2 voll.
- Pan 1992
Jacopo Bassano e l'incisione. La fortuna dell'arte bassanesca nella grafica di riproduzione dal XVI al XIX secolo. Catalogo della mostra, a cura di E. Pan (Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre-6 dicembre 1992), Bassano del Grappa 1992.
- Panagiotakes 2009
N.M.Panagiotakes, *El Greco. The Cretan Years*, Centre for Hellenic Studies, King's College London, Ashgate 2009.
- Papi 2010
Caravaggio e caravaggeschi a Firenze. Catalogo della mostra, a cura di G. Papi (Firenze, Palazzo Pitti-Galleria degli Uffizi, 22 maggio-17 ottobre 2010), Firenze-Milano 2010.
- Papini 1998

- M. L. Papini, *L'ornamento della pittura. Cornici, arredo e disposizione della Collezione Corsini di Roma nel XVIII secolo*, Roma 1998.
- Papotti 1877
F.I.Papotti, *Annali o memorie storiche della Mirandola raccolte dal P. Francesco Ignazio Papotti M.O.con note critiche illustrate, Tomo II, dal 1674 al 1751*, Mirandola 1877.
- Paravia 1823
Del quadro di Tiziano rappresentante S. Pietro Martire: lettera di Pier Alessandro Paravia a S.E. il Sig.r Conte Gianfrancesco Galeani Napione di Cocconato, Venezia 1823.
- Pascoli 1730-1736
L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1730-1736, ed. critica a cura di V. Martinelli, Perugia 1992.
- Pasquinelli 2008
C. Pasquinelli, *La Galleria in esilio. Il trasferimento delle opere d'arte da Firenze a Palermo a cura del Cavalier Tommaso Puccini (1800-1803)*, Pisa 2008.
- Passerini 1858
L. Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Corsini*, Firenze 1858.
- Paton 1934
J.M.Paton, *A Florentine officer in the Morea in 1687*, in "American Journal of Archaeology", XXXVIII, 1934, pp. 59-66.
- Patriarchi 1775
G. Patriarchi, *Vocabolario veneziano e padovano co' termini, e modi corrispondenti toscani*, Venezia 1775.
- Pavanello 1998
G. Pavanello, *I Rezzonico: committenza e collezionismo fra Venezia e Roma*, in "Arte Veneta", 52, 1998, pp. 86-111.
- Pavanello 2012
Sebastiano Ricci 1659-1734. Atti del Convegno Internazionale di Studi, 14-15 dicembre 2009, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2012.
- Pavanello 2012b
La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Pantheon della Serenissima, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012.
- Pedrocco 2000
F. Pedrocco, *Tiziano*, Milano 2000.
- Pellicciari 1997
A. Pellicciari, *Monsignor Ottavio Corsini: un collezionista fiorentino della prima metà del '600*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze: settanta studiosi italiani*, a cura di C. Acidini
- Luchinat, L.Bellosi, M.Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, Firenze 1997, pp. 377-388.
- Perini 1991
G. Perini, *Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane: il «parere» di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia*, in "Atti e memorie dell' Accademia Clementina", 28-29, 1991, p. 169-208.
- Petrioli Tofani 2005
Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. Disegni di figura. 2, a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze 2005.
- Pevsner 1982
N. Pevsner, *Le Accademie d'arte*, Torino 1982 (trad. it, titolo originale, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge University Press 1940).
- Piai 1974-1975
M. Piai, *Il "Veronese Revival" nella pittura veneziana del Settecento*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXXXIII, 1974-75, pp. 295-313.
- Piccinelli 2010
R. Piccinelli, *Collezionismo a corte. I Gonzaga Nevers e la "superbissima galleria" di Mantova (1637-1709)*, Firenze 2010.
- Pieguidi 2009
S. Pierguidi, *Sulla 'Vita di Anton Domenico Gabbiani' di Ignazio Enrico Hugford e la marginalizzazione della scuola fiorentina tra Sei e Settecento*, in "Notizie da Palazzo Albani", 38, 2009, pp. 121-134.
- Pignatti 1960
Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII secolo, a cura di T. Pignatti, Venezia 1960.
- Pignatti 1966
T. Pignatti, *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di S. Sebastiano in Venezia*, Milano 1966.
- Pignatti 1976
T. Pignatti, *Veronese*, Venezia 1976, 2 voll.
- Pignatti-Pedrocco 1991
T. Pignatti, F.Pedrocco, *Veronese. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991.
- Pignatti-Pedrocco 1995
T. Pignatti, F. Pedrocco, *Veronese*, Milano 1995, 2 voll.
- Pignatti-Pedrocco 1999
T. Pignatti, F. Pedrocco, *Giorgione*, Milano 1999.

- Pilo 1959-1960
G.M.Pilo, *Piazzetta, Longhi e Sebastiano Ricci: una perizia impugnabile per Veronese*, in "Arte Veneta", XIII-XIV, 1959-1960, pp. 219-220.
- Pilo 1961
G.M.Pilo, *Carpioni*, Venezia 1961.
- Pinchera 1999
V. Pinchera, *Lusso e decoro. Vita quotidiana e spese dei Salvati di Firenze nel Sei e Settecento*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1999.
- Pino 1548
P. Pino, *Dialogo di pittura*, in *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960.
- Pio 1718-1724
N. Pio, *Le vite di pittori scultori et architetti [cod. ms. Capponi 257]*, ed. a cura di C. e R. Enggass, Roma, Città del Vaticano 1977.
- Pitacco 2007
F. Pitacco, *Dal secolo d'oro ai secoli d'oro. I collezionisti stranieri e i loro agenti*, in Borean-Mason 2007, pp. 103-124.
- Pizzo 2002
M.Pizzo, *Livio Odelscalchi e i Rezzonico. Documenti su arte e collezionismo alla fine del XVII secolo*, in «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 26, 2002, pp. 119-153.
- Pizzichi 1828
F. Pizzichi, *Viaggio per l'Alta Italia del Ser.mo Principe di Toscana poi Granduca Cosimo III descritto da Filippo Pizzichi*, Firenze 1828.
- Pomian 1983
K.Pomian, *Antiquari e collezionisti*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, 4/I, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza 1983, pp. 493-547.
- Pomian 1987
K.Pomian, *Collectionneurs, amateurs, et curieux, Paris, Venise: XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 1987 (trad. it. *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 1989).
- Pomian 1995
K. Pomian, *Collezionisti e collezioni dal XIII al XVIII secolo*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte*, a cura di R. Pallucchini, II, Roma 1995, pp. 673-767.
- Posse 1929
H.Posse, *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dreden. Inventare und Kataloge*, Dresden 1929.
- Posse 1931
H. Posse, *Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und Seine Bilderkäufe für die Dresdener Gemäldegalerie 1743-1747*, in "Jahrbuch der Preussischen kunstsammlungen", 52, 1931, pp. 1-73.
- Prinz 1971
W. Prinz, *Die Sammlung der Selbstbilnisse in den Uffizien. Gesichte der Sammlung. Band 1*, Berlin 1971.
- Prinz 1990
W. Prinz, *Del Sera, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38, Roma 1990, pp. 289-292.
- Procacci 1965
L. e U. Procacci, *Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de' Medici*, in *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 4, 1965, pp. 85-113.
- Profeti 2007
C. Profeti, *Note in margine al Museo della Natura Morta di Poggio a Caiano: ma quel Cassana è Suttermans?*, in "Commentari d'arte", 38, 2007, pp. 83-90.
- Puglisi 1999
C.R.Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven-London 1999.
- Punch 1984
D. Punch, *Collezionismo e commercio di quadri nella Genova sei-settecentesca: note archivistiche dai registri contabili dei Durazzo*, in "Rassegna degli Archivi di Stato", 44, 1984, pp. 164-218.
- Puppi 1980
L. Puppi, *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento. Catalogo della mostra a cura di L. Puppi* (Venezia, Palazzo Ducale, Luglio-Ottobre 1980), Milano 1980.
- Puppi 2003
L. Puppi, *Copie, falsi, pastiches. Riflessioni preliminari intorno al mercato dell'arte come economia del gusto*, in *Tra committenza e collezionismo. Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'erà moderna. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Verona, Università degli Studi, 30 novembre-1 dicembre 2000), a cura di E. M. Dal Pozzolo e L. Tedoldi, Vicenza 2003, pp. 23-34.
- Puppi 2005
L. Puppi, *Tre eteronimi per Giovanni e Giacomo van Veerle. Collezionismo e mercato nascosto di quadri tra Venezia e le Fiandre nel Seicento*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura

- di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 173-177.
- Puppi 2007
Tiziano. *L'ultimo atto*. Catalogo della mostra, a cura di L. Puppi (Belluno, Palazzo Crepadona; Pieve di Cadore, Palazzo della Magnifica Comunità, 15 settembre 2007-6 gennaio 2008), Ginevra-Milano 2007.
- Puppi 2012
L. Puppi, *Tra 'abbozzi' e 'ricordi' nella bottega tizianesca. Riflessioni sulla pittura del beato Pietro martire per Pio V a proposito di un inedito bozzetto*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*. Catalogo della mostra a cura di N. Barbone Pugliese. A. Donati, L. Puppi (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia, 15 dicembre 2012-8 aprile 2013), Foggia 2012, pp. 205-211.
- Raccolta 1778
Raccolta di quadri dipinti dai più famosi pennelli e posseduti da S.A.R. Pietro Leopoldo, Firenze 1778.
- Radassao 1998
R. Radassao, *Nicolò Bambini, "pittore pronto spedito ed universale"*, in *"Saggi e Memorie di Storia dell'Arte"*, 22 1998, pp. 129-287.
- Raffaello a Firenze 1984
Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni dalle collezioni fiorentine. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 11 gennaio-24 aprile 1984), Milano 1984.
- Rearick 2001
W.R.Rearick, *Le Maddalene penitenti di Tiziano*, in *"Arte Veneta"*, 58, 2001, pp. 23-41.
- Riccardi a Firenze 1983
I Riccardi a Firenze e in villa tra fasto e cultura. Manoscritti e piante. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Riccardiana- Palazzo Medici Riccardi, 26 marzo-26 maggio 1983), Firenze 1983.
- Riccomini 1989
E. Riccomini, *Il capolavoro di Tiziano non era bruciato*, in *"Giornale dell'Arte"*, 71, ottobre 1989, pp. 1-2.
- Richardson 1728
J. Richardson, *Traité de la Peinture et de la Sculpture*, Amsterdam 1728, 3 voll.
- Ridolfi 1642
C. Ridolfi, *Vita di Giacomo Robusti detto il Tintoretto, celebre pittore cittadino veneziano, fedelmente descritta da Carlo Ridolfi*, Venezia 1642.
- Ridolfi 1648
C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte ovvero le Vite de gl'illustri pittori veneti e dello stato*. Venezia 1648, ed. a cura di D.F.von Hadeln, Berlin 1914-1924, rist. anast. Roma 1965, 2 voll.
- Riedmatten-Rüfenacht-Weddigen 2004
H.de Riedmatten, A.Rüfenacht, T.Weddigen, *Pietro Maria Guarientis "Catalogo des Dresdener Gemaldegalerie von 1750"*, in *"Jahrbuch der Kunstsammlungen Dresden"*, 31, 2004, pp. 105-142.
- Rigon 1981
F.Rigon, *Dopo Bassano. Origini e aspetti del bassanismo*, in *"Studi Trentini di Scienze Storiche"*, LXI, 1981, 1, pp. 53-80.
- Rivosecchi 1994
Arte a Montecitorio. Mostra di dipinti e sculture conservati nei palazzi della Camera. Catalogo della mostra, a cura di V. Rivosecchi (Roma, Palazzo di Montecitorio, 26 dicembre 1994-26 febbraio 1995), Roma 1994.
- Rizzi 1964
Mostra del Bombelli e del Carneio. Catalogo della mostra, a cura di A. Rizzi (Udine, Chiesa di San Francesco, 27 agosto-15 novembre 1964), Udine 1964.
- Rizzi 1989
Sebastiano Ricci. Catalogo della mostra, a cura di A. Rizzi (Udine, Villa Manin di Passariano (UD), 25 giugno-31 ottobre 1989), Milano 1989.
- Rolfi 1994
S. Rolfi, *Il difetto della lontananza. Appunti sui viaggi di Cosimo III de' Medici nel Nord Europa*, in *"Ricerche di Storia dell'Arte"*, 54, 1994, pp. 53-68.
- Romagnoli ante 1835
E. Romagnoli, *Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi dal secolo XII a tutto il XVIII*, ante 1835, mss. L.II.1-13, Biblioteca Comunale di Siena, ed. anast. Firenze 1976, 13 voll.
- Rossetti 1996
L. Rossetti, *Annotazioni su Giovanni Antonio Fumiani*, in *"Arte/Documento"*, 9, 1996, pp. 143-146.
- Rossi 1973
P. Rossi, *Jacopo Tintoretto. Volume I. I ritratti*, Venezia, s.d. [ma 1973].
- Rossi 1979
F. Rossi, *Accademia Carrara. Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo 1979.
- Rossi 1989
F. Rossi, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII*, Milano 1989.
- Rossi 1989b
F. Rossi, *Accademia Carrara, 1824: la "Guida" di Girolamo Marenzi*, in *"Osservatorio delle Arti"*, 2, 1989, pp. 74-103; 3, pp. 90-109.
- Rossi 1991
P. Rossi, *Francesco Maffei*, Milano 1991.
- Rosenberg 1977
Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine. Catalogo della mostra, a cura di P.Rosenberg

- (Firenze, Palazzo Pitti, 24 aprile-30 giugno 1977), Firenze 1977.
- Rudolph 1973
S. Rudolph, *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento, I-I committenti privati*, in "Arte Illustrata", 49, 1972, pp. 228-241.
- Rudolph 1973a
S. Rudolph, *Mecenati a Firenze fra Sei e Settecento. II-Aspetti dello stile di Cosimo III*, in "Arte Illustrata", 54, 1973, pp. 213-228.
- Rudolph 1976
S. Rudolph, «*La voga turca*» nella pittura fiorentina dopo la vittoria sugli Ottomani nel 1683, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, Munchen 1976, pp. 321-332.
- Ruggeri 1984
U. Ruggeri, *Valentin Lefèvre interprete di Paolo Veronese*, in *Interpretazioni Veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia 1984, pp. 419-425.
- Ruggeri 1988
U. Ruggeri, *Alessandro Varotari detto il Padovanino*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 16, 1988, pp. 101-165.
- Ruggeri 1988b
U. Ruggeri, *Drawings by Valentin Lefèvre*, in "Master Drawings", 4, 1988, pp. 335-350.
- Ruggeri 1990
U. Ruggeri, *Per la fortuna di Paolo Veronese nella pittura veneziana del Seicento*, in *Nuovi studi su Paolo Veronese*, a cura di M. Gemin, Venezia 1990, pp. 139-148.
- Ruggeri 1990b
U. Ruggeri, *Aspetti della Fortuna di Paolo Veronese nella pittura Veneziana del Seicento*, in *Paolo Veronese. Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben*, a cura di J. Meyer zur Capellen e B. Roeck, Sigmaringen 1990, pp. 57-63.
- Ruggeri 1993
U. Ruggeri, *Il Padovanino*, Soncino (CR) 1993.
- Ruggeri 1996
U. Ruggeri, *Nuove opere di Niccolò Cassana*, in "Arte/Documento", 10, 1996, pp. 77-82.
- Ruggeri 1996b
U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi. Pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini 1996.
- Ruggeri 2001
U. Ruggeri, *Valentin Lefèvre (1637-1677)*, Calenzano (FI) 2001.
- Ruggieri 2012
U. Ruggieri, *Nicolò Bambini nell'orbita di Sebastiano Ricci*, in Pavanello 2012, pp. 383-394.
- Rylands 1988
P. Rylands, *Palma il vecchio. L'opera completa*, Milano 1988.
- Safarik 1975
E. A. Safarik, *Per la pittura veneta del Seicento: Sebastiano Mazzoni*, in "Arte Veneta", 28, 1975, pp. 157-168.
- Safarik-Bottari 1989
E.A.Safarik, F. Bottari, *Giovanni Agostino Cassana*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio, Milano 1989, I, pp. 364-370.
- Salomon 2012
X.F. Salomon, *The restoration of Veronese's Ceiling in S. Sebastiano Venice*, in "The Burlington Magazine", 1306, gennary 2012, pp. 20-23.
- Sanchez y Rivero-Mariutti 1933
Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669), a cura di A.Sanchez y Rivero e A.Mariutti de Sanchez Rivero, Madrid 1933.
- Sangiorgi Fert 1976
Documenti urbinati. Inventari del Palazzo Ducale (1582-1631), Urbino 1976.
- Sani 1985
B.Sani, *Rosalba Carriera: Lettere, diari, frammenti*, Firenze 1985, 2 voll.
- Salerni 1994
L.Salerni, *Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle chiese e delle scuole di Venezia*, I, Vicenza 1994.
- Salerno 1975
L. Salerno, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano 1975.
- Salerno 1984
L. Salerno, *La natura morta italiana 1560-1805*, Roma 1984.
- Sancassani 1973-1974
G. Sancassani, *Un autografo di Paolo Veronese per la Cena in casa di Simone fariseo*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", XXV, 1973-74, pp. 85-93.
- Santin 2003-2004
P. Santin, *Paolo del Sera a Venezia (1640-1672)*. Tesi di Laurea, Università degli Studi di Udine, a.a. 2003/2004.
- Sansovino-Martinioni 1663
G. Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare descritta da M. Francesco Sansovino...con aggiunte di tutte le cose notabili della stessa città, fatte et occorse dall'anno 1580 sino al presente 1663*, Venezia 1663.
- Savini Branca 1964
S. Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Padova 1964.
- Savoldo 1990
Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e

- Caravaggio. Catalogo della mostra (Brescia-Francoforte, 3 marzo-3 settembre 1990), Milano 1990.
- Scannelli 1657
F. Scannelli, *Il Microcosmo della pittura*, Cesena 1657, ed. a cura di G. Giubbini, Milano 1966.
- Scaramuccia 1674
L. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scrota, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia 1674, ed. a cura di G. Giubbini, Milano 1965.
- Scarpa Sonino 1991
A. Scarpa Sonino, *Marco Ricci*, Milano 1991.
- Scarpa Sonino 2006
A. Scarpa Sonino, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006.
- Scavizzi-De Vito 2012
G. Scavizzi, G. De Vito, *Luca Giordano giovane 1650-1664*, Napoli 2012.
- Schleier 1980
E. Schleier, *Due opere «toscanes» del Lanfranco*, in "Paragone", 359-361, 1980, pp. 22-38.
- Schleier 2001
Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli. Catalogo della mostra, a cura di E. Schleier (Parma, Roma, Napoli, 8 settembre 2001-16 giugno 2002), Milano 2001.
- Seicento fiorentino 1986
Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, catalogo della mostra, Firenze 1986, 3 voll.
- Seicento in Casentino 2001
Il Seicento in Casentino: dalla Controriforma al tardo Barocco. Catalogo, a cura di L. Fornasari, Firenze 2001.
- Serie 1769-1775
Serie degli Uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura, con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti, Firenze 1769-1775, 12 voll.
- Shaw 2006
J. E. Shaw, *Institutional Controls and the Retail of Paintings: The Painters' Guild of Early Modern Venice*, in *Mapping Markets for Paintings in Europe 1450-1750*, a cura di N. De Marchi e H.J. Van Miegot, Turnhout 2006, pp. 107-124.
- Le siècle de Titien* 1993
Le siècle de Titien. L'Age d'or de la peinture à Venise. Catalogo della mostra, a cura di vari (Paris, Grand Palais, 9 marzo-14 giugno 1993), Paris 1993.
- Simonetti 1986
S. Simonetti, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 15, 1986, pp. 83-134.
- Sohm 1991
P. Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge University Press 1991.
- Sohm 2010
P. Sohm, *Venice*, in *Painting for Profit. The economic lives of Seventeenth-Century Italian Painters*, a cura di R.E.Spear e P. Sohm, New Haven-London 2010, pp. 205-253.
- Shakeshaft 1986
P. Shakeshaft, *'To much bewiched with thoes intysing things': the letters of James, third Marquis of Hamilton and Basil, Viscount Feilding, concerning collecting in Venice 1635-1639*, in "The Burlington Magazine", 995, 1986, pp. 114-132.
- Soprani-Ratti 1768-1769
R. Soprani, C.G. Ratti, *Delle Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova 1768-69, ed. Genova 1797, rist. anast. Bologna 1970, 2 voll.
- Spagnolo 2005
M. Spagnolo, *Correggio. Geografia e storia della fortuna (1528-1657)*, Milano 2005.
- Spalletti 2010
E. Spalletti, *La Galleria di Pietro Leopoldo. Gli Uffizi al tempo di Giuseppe Pelli Bencivenni*, Firenze 2010.
- Sparti 2008
D. L. Sparti, *Copie dipinte nell'educazione artistica seicentesca in Italia*, in *Les Académies dans l'Europe Humaniste. Idéaux et pratiques*, a cura di M. Fumaroli, Genève 2008, pp. 391-423.
- Spear-Sohm 2010
Painting for Profit. The Economic Lives of Seventeenth-Century Italian Painters, a cura di R.E.Spear e P. Sohm, Yale University Press, New Haven-London 2010.
- Sperindei 2008
S. Sperindei, *Gli anni romani di Bernardino Mei: nuovi documenti sulla sua attività*, in *Il Museo del Barocco Romano. Le collezioni Ferrari, Laschena ed altre donazioni a Palazzo Chigi in Ariccia*. Catalogo della mostra, a cura di M. B. Guerrieri Borsoi, F. Petrucci, Roma 2008, pp. 155-158.
- Spezzaferro 1995
L. Spezzaferro, *Il Caravaggio, i collezionisti romani, le nature morte*, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*. Catalogo della mostra (Roma, dicembre 1995-aprile 1996), Napoli 1995, pp. 49-58.

- Spinelli 2003
Il Gran Principe Ferdinando de' Medici e Anton Domenico Gabbiani. Mecenate e committenza artistica ad un pittore fiorentino della fine del Seicento, catalogo della mostra, a cura di R. Spinelli (Poggio a Caiano), Firenze 2003.
- Spinelli 2003b
 R. Spinelli, *Giovan Battista Foggini, "Architetto Primario della Casa Serenissima" dei Medici (1652-1725)*, Firenze 2003.
- Spinelli 2005
 L. Spinelli, *Le esperienze veneziane del principe Ferdinando de' Medici e le influenze sulla politica spettacolare e dinastica toscana (1688-1696)*, in "Medioevo e Rinascimento", 16, 2005, pp. 159-199.
- Spinelli 2006
 R. Spinelli, *La granduchessa Vittoria Della Rovere (1622-1695)*, in Gregori 2006, pp. 145-150.
- Spinelli 2007
 R. Spinelli, *Vittoria della Rovere: passione collezionistica e mecenatismo della granduchessa madre*, in Gregori 2007, pp. 11-24.
- Spinelli 2007b
 R. Spinelli, *Ferdinando di Cosimo III de' Medici (1663-1713)*, in Gregori 2007, pp. 177-237.
- Spinelli 2010
 L. Spinelli, *Il principe in fuga e la principessa straniera. Vita e teatro alla corte di Ferdinando de' Medici e di Violante di Baviera (1675-1731)*, Firenze 2010.
- Spiriti 2001
 A. Spiriti, *Giovanni Ghisolfi fra Milano, Venezia e Vicenza: contributo al neoveronesimo*, in "Arte/ Documento", 15, 2001, pp. 149-151.
- Sponza 1993
 S. Sponza, *L'altare di S. Pietro Martire*, in *Quaderni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia*, 20: *Per una monografia sulla Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, 1993, p. 43.
- Stefani Mantovanelli 1990
 M. Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 17, 1990, pp. 41-105.
- Stradiotti 1985
 R. Stradiotti, *L'opera del Savoldo attraverso la grafica*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo. Atti del convegno (Brescia 1983)*, a cura di G. Panazza, Brescia 1985, pp. 129-133.
- Strocchi 1975-76a
 L. Strocchi, *L'attività di mecenate e collezionista del gran Principe Ferdinando de' Medici alla luce dei documenti*. Tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, rel. M. Gregori, a.a. 1975-1976.
- Strocchi 1975-1976
 L. Strocchi, *Il Gabinetto d'«opere in piccolo» del Gran Principe Ferdinando a Poggio a Caiano*, in "Paragone", 309, 1975, pp. 115-126; 311, 1976, pp. 83-116.
- Strocchi 1978
 M.L. Strocchi, *Pratolino alla fine del Seicento e Ferdinando di Cosimo III*, in "Paradigma", 2, 1978, pp. 419-438.
- Strocchi 1982
 M.L. Strocchi, *Il Gran Principe Ferdinando collezionista e l'acquisizione delle pale d'altare*, in *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra a cura di M. Mosco (Firenze, settembre 1982-gennaio 1983), Firenze 1982, pp. 42-49.
- Succi-Delneri 1993
 Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento. Catalogo della mostra, a cura di D. Succi e A. Delneri (Belluno, Palazzo Crepadona, 15 maggio-22 agosto 1993), Milano 1993.
- Svalduz 2007
 E. Svalduz, *Tiziano, la casa di Col di Manza e la pala di Castello Roganzuolo*, in "Studi Tizianeschi", 5, 2007, pp. 97-111.
- Tagliaferro-Aikema 2009
 G. Tagliaferro, B. Aikema, con M. Mancini e A. J. Martin, *Le botteghe di Tiziano*, Firenze 2009.
- Tassi 1793
 F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo 1793, 2 voll.
- Testa 1994
 L. Testa, *Un collezionista del Seicento: il cardinale Carlo Emanuele Pio*, in *Quadri Rinomatissimi. Il collezionismo dei Pio di Savoia*, a cura di J. Bentini, Modena 1994, pp. 93-100.
- Ticozzi 1977
 Paolo Veronese e i suoi incisori, catalogo della mostra, a cura di P. Ticozzi (Venezia, Museo Correr, luglio/agosto 1977), Venezia 1977.
- Ticozzi 1978
 Immagini dal Veronese. Incisioni dal sec. XVI al XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, catalogo della mostra, a cura di P. Ticozzi (Roma, Villa alla Farnesina alla Lungara, 21 novembre 1978-31 gennaio 1979), Roma 1978.
- Tietze 1948
 H. Tietze, *Tintoretto. The Paintings and Drawings*, London 1948.

Tietze Conrat 1959-1960

E. Tietze Conrat, "Paolo Veronese «armato»" (*Ridolfi II*, 225), in "Arte Veneta", XIII-XIV, 1959-1960, pp. 96-99.

Tietze Conrat 1970

H. Tietze, E. Tietze Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the XVth and XVIth Centuries*, New York 1970, 2 voll.

Tipton 2006a

S. Tipton, *Johann Wilhelm, Elettore Palatino, collezionista*, in *La Principessa saggia. L'eredità di Anna Luisa de' Medici. Elettrice Palatina*. Catalogo della mostra, a cura di S. Casciu (Firenze, Palazzo Pitti, 23 dicembre 2006-15 aprile 2007), Livorno 2006, pp. 58-67.

Tipton 2006b

S. Tipton, "La passion mia per la pittura" *die Sammlungen des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658-1716)*, in "Dusseldorf im Spiegel seiner Korrespondenz", in "Munchner Jahrbuch der Bildenden Kunst", 57, 2006, pp. 71-331.

Tiziano 1978

Tiziano *nelle Gallerie fiorentine*. Catalogo della mostra, a cura di vari (Firenze, Palazzo Pitti, 23 dicembre 1978-31 marzo 1979), Firenze 1978.

Tiziano 1990

Tiziano. Catalogo della mostra, a cura di vari (Venezia, Palazzo Ducale-Washington, National Gallery of Art) Venezia 1990.

Tomory 1976

P. Tomory, *John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota. Catalogue of the Italian Paintings before 1800*, Sarasota 1976.

Tormen 2009

Lettere artistiche del Settecento veneziano. L'epistolario Giovanni Antonio Armano/Giovanni Maria Sasso, a cura di G. Tormen, Venezia 2009.

Torrioni 1978

P. Torrioni, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*, Siena 1978.

Torrioni 1987

P. Torrioni, *La natura morta e il paesaggio*, in *La Pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987, I, pp. 297-324.

Torrioni 1990

P. Torrioni, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*, Siena 1990.

Turlon 2002

E.C. Turlon, *La collezione Vianelli di Chioggia*, in "Paragone", 44, 2002, pp. 64-78.

Uffizi 1775-1792

Catalogo delle Pitture della Regia Galleria compilato da Giuseppe Bencivenni già Pelli. Gli Uffizi alla fine del Settecento, a cura di M. Fileti Mazza, B. Tomasello, Firenze 2004.

Uffizi 1979

Gli Uffizi. Catalogo generale, Firenze 1979.

Uffizi 1982

Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti. Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze 1982.

Uffizi 1983

Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Atti del Convegno Internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze 1983.

Ultimi Medici 1974

Gli Ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670-1743. Catalogo della mostra, a cura di M. Chiarini e F. J. Cummings (Detroit, Institute of Arts - Firenze, Palazzo Pitti, 27 marzo-30 settembre 1974), Firenze 1974.

Vaccaro 2002

M. Vaccaro, *Parmigianino. I dipinti*, Torino 2002.

Vaccaro 2006

M. Vaccaro, *Precisazioni sulla vendita della celebre "Madonna dal collo lungo" del Parmigianino*, in "Aura Parma", 2, 1996, pp. 162-175.

Valcanover 1985

A.F. Valcanover, *Contributi ad una storia del libro illustrato veneto: suor Isabella Piccini*, in "Biblioteche Venete", 1, 1985, pp. 29-48.

van Veen 1987

H.Th. van Veen, *A Schalcken for Prince Ferdinando de' Medici*, in "Hoogsteder Naumann mercury Doornspijk", 5, 1987, pp. 49-52.

van Veen 1993

H. T. van Veen, *Pieter Blaeu: lettere ai fiorentini, Antonio Magliabechi, Leopoldo e Cosimo III de' Medici e altri, 1660-1675*, Firenze-Amsterdam 1993.

Vasari 1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze 1568, ed. a cura di G. Milanesi, Firenze 1908, 8 voll.

Verci 1775

G. Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori, Scultori e Intagliatori della città di Bassano*, Venezia 1775, ed. anast. Bologna 1975.

- Vertova 1976
L. Vertova, *Bernardino Licinio*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, Bergamo 1976, I, pp. 373-467.
- Villa 2011
Lorenzo Lotto. Catalogo della mostra, a cura di G. C. F. Villa (Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo-12 giugno 2011), Cinisello Balsamo (MI), 2011.
- Villani 2003
S. Villani, *Note su Francesco Terriesi (1635-1715), mercante, diplomatico e funzionario medico tra Londra e Livorno*, in "Nuovi Studi Livornesi", X, 2003, pp. 59-80.
- Villani 2003b
S. Villani, *Guasconi (Gascoigne), Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, Roma 2003, pp. 460-463.
- Villani 2004
S. Villani, *La religione degli Inglesi e il viaggio del Principe. Note sulla Relazione Ufficiale del viaggio di Cosimo de' Medici in Inghilterra (1669)*, in "Studi Secenteschi", XLV, 2004, pp. 175-194.
- Villani 2007
S. Villani, *Tre filze di documenti magalottiani presso la Beinecke Rare Book and Manuscript Library dell'Università di Yale*, in "Studi Secenteschi", XLVI, 2007, pp. 386-390.
- Villani 2008
S. Villani, *Ambasciatori russi a Livorno e rapporti tra la Moscovia e Toscana nel XVII secolo*, in "Nuovi Studi Livornesi", XV, 2008, pp. 37-95.
- Visonà 1990
M. Visonà, *Carlo Marcellini, Accademico «Spiantato» nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Pisa 1990.
- Visonà 2001
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.
- Vivian 1971
F. Vivian, *Il Console Smith mercante e collezionista*, Vicenza 1971.
- Waquet 1986
J.C. Waquet. *La corruzione. Morale e potere a Firenze nel XVII e XVIII secolo*, Milano 1986 (trad. it, *De la Corruption*, Paris 1984).
- Waquet 1990
J. C. Waquet, *Le Grand-Duchè de Toscane sous les dernier Médicis. Essai sur le système des finance et stabilité des institutions dans les Ancien États Italiens*, Roma, École Française de Rome, 1990.
- Walker 1956
J. Walker, *Bellini and Titian at Ferrara. A study of styles and taste*, London 1956.
- Waterhouse 1952
E.K. Waterhouse, *Paintings from Venice for Seventeenth Century England: some records of a forgotten transaction*, in "Italian Studies", VII, 1952, pp. 21-22.
- Watson 1948
F. Watson, *Sebastiano Ricci as pasticheur*, in "The Burlington Magazine", 90, 1948, p. 290.
- Wazbinski 1994
Z. Wazbinski, *Il Cardinale Francesco Maria Del Monte, 1549-1626*, Firenze 1994, 2 voll.
- Westphal 1931
D. Westphal, *Bonifazio Veronese (Bonifazio dei Pitati)*, München, 1931.
- Wethey 1969-1975
H.E. Wethey, *The complete Paintings of Titian*, London 1969-1975, 3 voll.
- Wethey 1987
H.E. Wethey, *Titian and His Drawings with Reference to Giorgione and Some Close Contemporaries*, Princeton University Press NJ, 1987.
- Winkler 1989
La vendita di Dresda, a cura di J. Winkler, Modena 1989.
- Wittkower 1996
R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 1996³ (titolo orig. *Born unter Saturn*, London 1963).
- Wolters 1987
W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Venezia 1987.
- Zampetti 1959-1960
P. Zampetti, *Il testamento di Sebastiano Ricci*, in "Arte Veneta", XIII-XIV, 1960, pp. 229-231.
- Zanetti 1733
A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Venezia 1733, rist. anast. Bologna 1980.
- Zanetti 1771
A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri libri V*, Venezia 1771, rist. anast. Venezia 1972.
- Zanetti 1797
A.M. Zanetti, *Della Pittura veneziana. Trattato*, Venezia 1797.
- Zangheri 2000
Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico, a cura di L. Zangheri, Firenze 2000.
- Zanotti 1739
G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna*, Bologna 1739, 4 voll.
- Zanotto 1867

F. Zanotto, *S. Pietro Martire di Tiziano e la Madonna di Giambellino arsi la notte del 16 agosto 1867 in Venezia*, Venezia 1867.

Zanzotto 1996

F. Zanzotto, *Per una storia del gusto a Venezia tra Sei e Settecento*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 20, 1996, pp. 277-313.

Zava Boccazzi 1965

F. Zava Boccazzi, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Padova 1965.

Zava Boccazzi 1978-1979

F. Zava Boccazzi, *Niccolò Cassana a Venezia*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXXXVII, 1978-79, pp. 611-634.

Zava Boccazzi 1984

F. Zava Boccazzi, *Contributo alla ritrattistica di Niccolò Cassana*, in "Arte veneta", a. XXXVIII, 1984, pp. 97-105.

Zava Boccazzi 1988

F. Zava Boccazzi, *Il testamento di Sebastiano Bombelli*, in "Arte/Documento", 2, 1988, pp. 154-155.

Zava Boccazzi 1990

F. Zava Boccazzi, *Veneti della galleria Conti di Lucca (1704-1707)*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 17, 1990, pp. 110-151.

Zava Boccazzi 1998

F. Zava Boccazzi, *Pellegrini «privato» nell'epistolario di Rosalba Carriera*, in Antonio Pellegrini. *Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa*. Catalogo della mostra, a cura di A. Bettagno (Padova, Palazzo della Ragione, 20 settembre 1998-10 gennaio 1999), Milano 1998, pp. 63-87.

Zava Boccazzi 1999

F. Zava Boccazzi, *"Istantanee familiari" di Niccolò Cassana*, in "Arte/Documento", 13, 1999, pp. 229-235.

Zava Boccazzi 1999b

F. Zava Boccazzi, *1708-1710. Un nuovo capitoletto per Rosalba Carriera*, in *Pittura Veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di G. M. Pilo, Venezia 1999, pp. 203-211.

Zorzi 1971

A. Zorzi, *Venezia scomparsa*. Vol. I: *Storia di una secolare degradazione*; II: *Repertorio degli edifici veneziani distrutti, alterati o manomessi*, Milano 1971.