

ELISABETTA G. RIZZIOLI (*)

DOMENICO UDINE NANI
UN DISEGNATORE PER LA STORIA
DELLA SCULTURA DI LEOPOLDO CICOGNARA

ABSTRACT - The art workshop (in the intellectual and practical sense) about *Storia della Scultura* drawn and engraved is made of 50 declared artists among drawers and engravers that work and sometimes exchange both the roles, while the one for the «Collezione» (BAV, Vat. lat. 13748, made of 686 drawings) is made of (at least) 51 drawers who are not all declared for a total number of 64 authors (makers / artificers). The identification of the various co-protagonists happened through many archive researches made by scrolling academic files, identifying records, academic acts, volumes of reports of academic congregations, looking for useful adjournments relating to the didactic structures, the official and private epistolary correspondence, money receipts, many matriculates' registers, students' books to reset everyone's biography, in a specific way relating to their *iter* and the various started and finished *itinerari*.

The team of drawers, some of them (also engravers) coming from different areas of Veneto region (bellunese, mestrina, muranese, padovana, veneziana, veronese), enrolls components of heterogeneous origin such as – aretina, bolognese, castelguelfese, corfiotta, faentina, ferrarese, fiorentina, friulana, genovese, imolese, lucchese, massese, milanese, modenese, napoletana,

Nota della redazione: per opportunità editoriale nel presente saggio note, sigle e abbreviazioni anziché a piè di pagina figurano in calce al contributo.

(*) Elisabetta G. Rizzioli, Ph. D. Art History all'Università di Pisa, docente e giornalista pubblicista, socia dell'Accademia Roveretana degli Agiati, svolge attività di ricerca occupandosi segnatamente di questioni figurative neoclassico-romantiche e di arte italiana tra Quattrocento e Ottocento, autrice in particolare delle monografie *Domenico Udine Nani 1784-1850*, Edizioni Osiride, Rovereto 2003 – con il successivo ampliamento *Domenico Udine Nani 1784-1850. Aggiunte al catalogo delle opere*, Edizioni Osiride, Rovereto 2004 –; *Antonio Rosmini Serbati conoscitore d'arte*, La Garangola, Padova 2008; *Archimede. Immagini, iconografie e metafore dello scienziato siracusano dal Cinquecento all'Ottocento. Filosofia e scienza fra valori simbolici e paradigmatici*, Edizioni Osiride, Rovereto 2013; *L'officina di Leopoldo Cicognara. La creazione delle immagini per la Storia della Scultura*, Edizioni Osiride, Rovereto 2016; *La «Collezione di tutti i disegni originali che hanno servito per intagliare le tavole della Storia della Scultura di Leopoldo Cicognara» (Vat. lat. 13748)*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2016 («Studi e testi», 509), oltre che di numerosi saggi in riviste specializzate, collane editoriali, miscellanee e cataloghi.

olandese, parigina, pavese, perugina, pisana, pistoiese, reggiana, romana, senese, ticinese, tirolese, varesotta – and only some of them follow their training route – repeating it sometimes through a span of also twenty years – and their career by the Venice Academy, being at most, with the exception of aggregating boarding schools, first of all the Roman one, enrolled students, students and teachers attending the various Academies and Institutes of Fine Arts spread on the Italian territory.

As regards the team of engravers, on the contrary, at most coming from Veneto region – veneziana for Giovanni Girolamo Cipelli, Benedetto Musitelli e Zuliani (quite surely Felice but not Giannantonio), mirese but padovana for Luigi Martens, muranese for Giambattista Torcellan, veronese but veneziana for Gaspare Zorzi (that carries out his short qualification process first in Padova by Vincenzo Giac(c)oni and then in Florence by the school of engravers of Raffaello Morghen), bassanese for Antonio Bernatti, dalmata but veneta for Giuseppe Dala – or different origin – friulana for Giuseppe Borsato and Giacomo Gleria, ferrarese for Antonio Baruffaldi, Ferdinando Dalla Valle and Ignazio Dolcetti, romana for Domenico Marchetti and Tommaso Pirolì, fermana for Giovanni Ruggieri, corfiotta for Dionisio Moretti, senese for Galgano Cipriani – it overall refers to the Venice Academy for qualification and it is made at most of peers.

This essay is a detailed biographical and professional profile of Udine through a formative and academic process that is overall contextual to the relevant and meaningful role of the drawer within the workshop Cicognara's, providing 130 outline drawings realized in 25 plates where it is (this cooperation is declared) declared and others 13 plates where the drawer and the co-drawer are anonymous and the emblematic itinerary of the process of iconographic production.

KEY WORDS - Leopoldo Cicognara; *Storia della Scultura* drawn («*Collezione di tutti i disegni originali che hanno servito / per intagliare le tavole della / Storia della Scultura / di Leopoldo Cico = / gnara*», BAV, Vat. lat. 13748); *Storia della Scultura* engraved (1813-1818; 1823-1825²); *officina cicognaresca* (Cicognara's workshop) and *images*; Domenico Udine.

RIASSUNTO - L'officina (in senso intellettuale e pratico) per la *Storia della Scultura* disegnata e incisa si compone, fra disegnatori ed incisori che talora si alternano o svolgono entrambi i ruoli, di 50 artisti dichiarati mentre quella per la «*Collezione*» (BAV, Vat. lat. 13748, che consta di 686 disegni) di (almeno) 51 disegnatori, non tutti dichiarati, per un totale di 64 artefici. L'identificazione dei vari (co)protagonisti è avvenuta attraverso numerose ricerche archivistiche effettuate sfogliando filze accademiche, registri anagrafici, atti accademici, volumi dei verbali delle congregazioni accademiche, cercando utili rinvii nelle strutture didattiche, nella corrispondenza epistolare ufficiale e privata, nelle ricevute economiche, nei numerosi registri delle matricole e libri degli studenti per ricomporre la biografia di ciascuno, segnatamente in relazione all'*iter* o ai vari *itinerari* formativi intrapresi e perseguiti.

L'*équipe* di disegnatori, alcuni dei quali (parimenti incisori) di origine veneta (bellunese, mestrina, muranese, padovana, veneziana, veronese), registra componenti di provenienza eterogenea – aretina, bolognese, castelguelfese, corfiotta, faentina, ferrarese, fiorentina, friulana, genovese, imolese, lucchese, massese, milanese, modenese, napoletana, olandese, parigina, pavese, perugina, pisana, pistoiese, reggiana, romana, senese, ticinese, tirolese, varesotta – e solo alcuni di loro svolgono il proprio percorso formativo – iterandolo talora lungo un arco temporale anche ventennale – e la loro carriera presso l'Accademia veneziana, essendo per lo più, fatti salvi i vari aggreganti allunati e pensionati, primo fra tutti quello romano, iscritti, allievi o docenti, presso le varie Accademie e gli Istituti di Belle Arti distribuiti sul territorio italiano.

Quanto all'*équipe* di incisori, invece, per la maggior parte di origine veneta - veneziana per Giovanni Girolamo Cipelli, Benedetto Musitelli e Zuliani (quasi certamente Felice e non Giannantonio), mirese ma padovana per Luigi Martens, muranese per Giambattista Torcellan, veronese ma veneziana per Gaspare Zorzi (che svolge il proprio breve iter formativo dappri-

ma a Padova presso Vincenzo Giac(c)oni poi a Firenze alla Scuola di Incisione di Raffaello Morghen), bassanese per Antonio Bernatti, dalmata ma veneta per Giuseppe Dala – o di diversa provenienza – friulana per Giuseppe Borsato e Giacomo Gleria, ferrarese per Antonio Baruffaldi, Ferdinando Dalla Valle e Ignazio Dolcetti, romana per Domenico Marchetti e Tommaso Piroli, fermana per Giovanni Ruggieri, corfiotta per Dionisio Moretti, senese per Galgano Cipriani – essa afferisce complessivamente per formazione all'Accademia veneziana ed è composta prevalentemente da coetanei.

Il presente saggio dettaglia il profilo biografico-professionale di Udine attraverso l'iter formativo accademico complessivamente contestuale al rilevante e significativo ruolo di disegnatore all'interno dell'officina cicognaresca, fornendo 130 disegni a contorno tradotti in 25 tavole nelle quali figura dichiarato e in altre 13 ove – disegnatore e/o codisegnatore – rimane anonimo, e itinerario emblematico del processo di produzione iconografica.

PAROLE CHIAVE - Leopoldo Cicognara, *Storia della Scultura* disegnata («Collezione di tutti i disegni originali che hanno servito / per intagliare le tavole della / *Storia della Scultura* / di Leopoldo Cico = / gnara», BAV, Vat. lat. 13748), *Storia della Scultura* incisa (1813-1818; II ed. 1823-1825), *officina cicognaresca e immagini*, Domenico Udine.

Domenico Udine (Rovereto 1784 - Firenze 1850) ⁽¹⁾ è il più copioso protagonista dell'officina della *Storia della Scultura* ⁽²⁾ di Leopoldo Cicognara (Ferrara 1767 - Venezia 1834), una delle molte imprese editoriali realizzate interamente a spese del conte ferrarese che ne è stato anche il rivenditore, ove, secondo la specifica lezione dei *Monumenti antichi inediti* di Winckelmann ⁽³⁾ (manifestando altrimenti un atteggiamento ambivalente rispetto al rapporto testo/immagine), ai testi descrittivi delle opere vengono associate riproduzioni grafiche delle stesse in ordine all'applicazione di un metodo di indagine fondato sulla complessità di raffronti comparativi e sinodotici.

Compare come disegnatore dichiarato in ben 25 tavole {una afferente al primo volume, le altre al secondo ⁽⁴⁾; altre tavole, anche del terzo volume, in cui il suo nome non compare, lo vedono tuttavia autore di una parte cospicua di disegni ivi tradotti [1813, XLI; 1816, X, XXV, L, LVII, LX, LXIII, LXIV, LXVII, LXXXIV; 1818, XLIII, XLVI, XLVII – tavole queste con disegnatore (disegnatori) anonimo ovvero Domenico Udine non dichiarato –]}, ed è indirettamente sottoscrittore di 130 riprese – di autografia certa (opera firmata da Cicognara) o pressoché certa (su base stilistica) e in due soli casi incerta – effettuate in territorio toscano per il libro di disegni – ovvero la «Collezione di tutti i disegni originali che hanno servito / per intagliare le tavole della / *Storia della Scultura* [...]» ⁽⁵⁾ – di Cicognara, oggi custodito nella Biblioteca Apostolica Vaticana, riprese di monumenti architettonici e scultorei, segnatamente funerari, statue, medaglie ed oggetti afferenti alle arti minori ⁽⁶⁾, e pertinenti edifici chiesastici, collezioni e dimore pubbliche e private, gallerie – ubicati a Firenze, Fiesole,

Siena – e forse anche *traduttore in italiano* di un paio di disegni, dei quali non viene indicato l'autore, eseguiti nella capitale francese (*Vat. lat.* 13748, 495, 496, f. 73 r.) ⁽⁷⁾.

Dopo l'apprendistato roveretano sotto la guida di Giovanni di Dio Galvagni, nel 1802 Udine lascia la città natale per recarsi a Firenze, alloggiandosi in un primo tempo presso Felice Fontana per il cui interessamento è ammesso all'Accademia di Belle Arti di Firenze – nel dicembre del 1804, come si legge nel secondo volume dei *Ruoli degli Scolari dell'Accademia delle Belle Arti degli Anni 1816. 1817. e 1818.*, ove nel 1816 compare per la prima volta registrato alla Scuola di Pittura ⁽⁸⁾, o nel novembre del 1805, come riporta il *Ruolo degli Alunni della R. Accademia delle Arti del Disegno dal 1804 al 1871* ⁽⁹⁾ –, della quale ha da poco assunto la direzione Pietro Benvenuti, destinato ad incidere una traccia assai significativa nell'opera del Nostro. Concluso l'*iter* accademico, il 4 ottobre 1816 un rescritto granducalegli accorda la naturalizzazione toscana ⁽¹⁰⁾; il 30 gennaio 1817 richiede la continuazione «per qualche altro tempo» ovvero, «per altri due anni», del sussidio mensile quinquennale ottenuto il 14 marzo 1812 che a distanza di un mese e mezzo avrebbe avuto termine. Antecedente, contemporaneo e di qualche anno successivo al *curriculum* accademico di Domenico nonché all'esercizio di copista per la *Storia della Scultura*, ovvero il «copiar Statue» per Cicognara – dal 1808 al 1826 presidente della veneziana Accademia di Belle Arti e dal 1812 al 1817 dell'Ateneo Veneto, collezionista e mecenate, grande bibliografo d'arte, regista della politica culturale della città lagunare nei primi trent'anni dell'Ottocento, nonché studioso figurativo con interessi molteplici legati ad una cultura complessa sempre meno incline ad astrazioni sublimi e sempre più disponibile a istanze storiche, scientifiche e sociali –, si delinea un parallelo itinerario di studio ed approfondimento, una ricerca formale fondata sulla copia e sul rispetto dei canoni – utile in occasione di altri lavori, a guisa di repertorio mentale, all'epoca ampiamente condiviso, cui fare riferimento, e non trascurabile integrazione delle sue entrate negli anni giovanili – consistente nel «copiar Quadri», a confronto con le più note scuole rappresentate alla Reale Galleria di Firenze e con l'opera raffaellesca allora più oggetto di repliche conservata nei Reali Palazzi, inteso a consolidare riflessioni, abilità, contenuti e stilemi di cui rimane evidente incidenza nella sua pittura. La produzione, lungo un arco temporale compreso fra il 1803 e il 1844, di una quarantina di copie tratte dai grandi maestri – o da quelli meno noti, ma non per questo meno significativi stilisticamente – delle scuole bolognese, francese, toscana e soprattutto veneziana (ritratti, studi di figura, bozzetti, soggetti mutuati da episodi mitologici, storici o letterari, scenari naturali) emerge infatti da un rilevante materiale documentario conservato presso

l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine che ho integralmente censito nella monografia sull'artista ⁽¹¹⁾.

Il cognome Udine è quello che maggiormente ricorre, apposto da Cicognara, fra gli operatori della «*Collezione*» per i tre volumi della *Storia della Scultura*, e nella gran parte per il secondo, fornendo egli infatti 121 disegni (fra quelli dichiarati da Cicognara e/o da me ascritti con certezza alla sua mano) più alcuni altri – su base stilistica almeno 7 – ragionando non solo con riferimento alle relative stampe di traduzione («*Udine disegnò*»). Si tratta dei disegni contrassegnati 43, 44, 45 (f. 5 v.), replicati nei disegni 649, 652, 650 (f. 101 r.), il primo e il terzo firmati però da Cicognara rispettivamente «*Nenci dis.*» e «*Nenci*» – riconosco tuttavia la calligrafia udiniana in parte della titolazione a penna con inchiostro grigio («*Bonifazio*») nell'iscrizione presente nel 45, ripassata ed integrata a penna con inchiostro bruno da Cicognara –; il secondo (44) è anonimo ma certamente dello stesso disegnatore; l'iscrizione presente nella sezione superiore della Tav. XXXII (1813) ad essi relativa dichiara disegnatore Udine (quella inferiore presenta due disegni di Rinaldi, un terzo di Nenci, notificando disegnatore Rinaldi). Sulle tre repliche, di minori dimensioni ma della medesima mano, Cicognara ha apposto a matita solo il nome dell'inventore della statua. La nota vergata da quest'ultimo a penna «*Tutti li seguenti disegni [642-668] / O sono ripetuti, ovvero non sono stati pubblicati nella Storia*» (centrata su due righe fra i primi due ed i secondi due disegni incollati sul f. 100 r.) che precede il foglio sul quale sono incollati, induce a ritenere, considerando il disegnatore dichiarato nella tavola, questi di mano di Udine qualora i primi tre siano, stando a Cicognara, di Nenci. Pur trattandosi di *disegni ripetuti, ovvero non pubblicati* non escludo la traduzione incisa di questi ultimi tre anonimi, ma dello stesso disegnatore dei primi, che presentano dimensioni (quasi) identiche a quelli incisi nella tavola – il disegno 652, alt. di mm 110; il 45, alt. di mm 160 –. Inoltre riferisco ad Udine il disegno 82 (f. 8 r.) ancora dichiarato di Nenci, che interessa – con una sua replica (653, f. 101 r.), forse proprio quest'ultima incisa – il registro inferiore della medesima Tav. XXXII (1813), nonché il 495 e 496 (f. 63 r.; Tav. LXXXIV, 1816), che ascrivo pur dubitativamente alla sua mano considerando il disegno 376, f. 55 v. (Tav. LXVII, 1816) ⁽¹²⁾.

Ove la firma non compaia apposta da Cicognara, alcuni riscontri anche (calli)grafici nelle titolazioni hanno agevolato l'identificazione dell'autografia dei seguenti: **43, 44, 45, 82** (1813, Tav. XXXII); 89 (1813, Tav. XI); **158** ⁽¹³⁾, **159**, n.n. [**159 bis**], n.n. [**158 bis**] (f. 20 r.) (1813, Tav. XLI); 192 (1816, Tav. X); 199, 201, 202, 212, 214 (1816, Tav. V); 209 (1816, Tav. XXIII); 217, 218, 219, 220 (1816, Tav. XXIV); 226, 227, 230, 231 (1816, Tav. XX); 228 (1816, Tav. XXI); 229 (1816, Tav. XXI e XLVI); 233 (1816, Tav.

XIII); 234, 235 (1816, Tav. XV); 236 non inciso; 237 (1816, Tav. XIV); **238** (1816, Tav. LX); 239 (1816, Tav. LXVIII); 240, 242 (1816, Tav. XXVI); 244 (1816, Tav. XXIII ove il disegnatore dichiarato è tuttavia Nenci); 249 (1816, Tav. L); 252 (1816, Tav. XXV); 253 (1816, Tav. XXIII); 254 (1816, Tav. LXI); 255 (1816, Tav. XXXI); 256 (1816, Tav. XXXII); 257 (1816, Tav. XXX); 258 (1816, Tav. IV); 259, 260 (1816, Tav. XXXII); 261 (1816, Tav. XXIX); 262, 263 (1816, Tav. XXXIII); 264 (1816, Tav. XXIX e XXXI); 333 (1816, Tav. LIX); 336, 338 (1816, Tav. LVI); 337 (1816, Tav. LVII); 1818, Tav. XLVI); 339, 341 (1816, Tav. LVI); 340 (1816, Tav. LVII); **342**, 343 (1816, Tav. LVIII); 344, 345, 346, 347, 348 (1816, Tav. LXV); 349, 350, 352 (1816, Tav. LXIV); 351 (1816, Tav. LXV; 1818, Tav. XLVII); 353, 354 (1816, Tav. XXXIII); 355 (1816, Tav. LXI); 356 (1816, Tav. LX); 357, 358 (1816, Tav. LXVIII); 361, 362 (1816, Tav. LXI); 363, 364, 369 (1816, Tav. LXII); 371, 372 (1816, Tav. LX); 373 (1816, Tav. LIX); **376**, **377**, 378, **379**, **380**, **381**, **382**, 383 (1816, Tav. LXVII); 384, **385** (1816, Tav. XXX); 386, 387, 388, 389, 390 (1816, Tav. LXIX); 392, 393 (1816, Tav. XV); 394, **395**, **396** (1816, Tav. LXIII); 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468 (1816, Tav. LXXXVII); 475, 476, 477 (1816, Tav. LXXXVI); 478, 479, 480, 481, 482, **483**, 484, 485, 486, 487 (1816, Tav. LXXXV); 495, 496 (1816, Tav. LXXXIV); 633 (1818, Tav. XLIII); **649**, **650**, **652** (1813, Tav. XXXII).

Preciso tuttavia che qualora sui disegni di Nenci e di Udine compaia apposto da Cicognara il (cog)nome dell'uno o dell'altro disegnatore, date le affinità stilistiche nonché ortografiche, riscontro che in alcuni casi i disegni di Udine palesano una titolazione da lui vergata, in altri invece da Nenci e viceversa; si considerino ad esempio i disegni 226-229, f. 31 *v.* e 230-232, f. 32 *r.*, i primi sei assegnati da Cicognara ad Udine, l'ultimo a Nenci, e i disegni 233-239, ff. 32 *v.*-33 *r.*, cinque dei quali assegnati ad Udine e sicuramente tutti del disegnatore di Rovereto. Può darsi che Cicognara nelle varie fasi di organizzazione o di revisione del manoscritto sia incorso in qualche svista e confusione selettiva, o che il disegnatore di Anghiari – che frequenta l'Accademia fiorentina dal 1797 al 1811, anno in cui ottiene l'alunnato romano che si conclude nel 1816 – possa aver inviato, almeno in un primo tempo, antecedente all'andata «fra gli alunni di Roma», assieme ai propri *disegnini* anche quelli di Domenico, amico e collega all'Accademia fiorentina. Il pensionato intrapreso da Francesco dopo il febbraio del 1812, come lascia intendere una missiva di Cicognara, gli viene prolungato sino al giugno del 1816, ma di fatto Nenci lascia Roma nell'agosto dell'anno successivo, come attesta un biglietto di Gaetano Giorgi indirizzato ad un'incognita «amabilissima amica»⁽¹⁴⁾.

È certo che per l'invio di alcuni disegni di Udine il tramite fra Nenci e Cicognara è stata proprio questa comune incognita «Amica E. B.» oppure

«Eugenia» – come qualche altra volta la colta signora più scopertamente si firma – ovvero la contessa fiorentina Eugenia Bellini delle Stelle nata Cocchi (1769-1818) – socia onoraria dell'Accademia Valdarnese con lettera dedicatoria datata a Firenze il 27 settembre 1813 –, animatrice di un salotto culturale e virtuosa d'arpa, come si evince in particolare da due missive inviate da Firenze l'8 giugno e il 20 luglio 1812 a Nenci in Roma, afferenti ad un inedito fascicoletto che consta di una decina di fogli di mano di quest'ultima indirizzati all'amico Francesco nel corso di sei anni, dall'8 giugno 1812 al 4 settembre 1818. Non sono state ad oggi rintracciate le responsive di Nenci ma è verosimile pensare che siano andate prudentemente distrutte dalla stessa destinataria. Eugenia, amica anche di Cicognara, viene ricordata molto spesso nel carteggio intercorso fra quest'ultimo e Nenci di cui dà conto Abbate – si consideri la missiva indirizzata da Venezia il 5 aprile [1811] –, anche in parti non riportate, come lo stesso trascrittore precisa; rimane da verificare se fra le carte di Cicognara vi sia un nucleo di fogli della Bellini, come ad esempio quello conservato presso l'Archivio Storico dell'Accademia Petrarca di Arezzo, non compiutamente inventariato.

Qualche utile riferimento ad Udine e ai contorni che sta delineando per la *Storia* si trova dunque nelle righe estrapolate dalle due missive inviate dalla nobile signora – all'epoca quarantatreenne – a Nenci, nella seconda delle quali quest'ultima, tratteggiando la spiccata ed inconfondibile fisionomia del Roveretano ne indica il ritratto morale nonché la precaria condizione sociale (ripensando al gruppo di giovani artisti emergenti dell'Accademia fiorentina non è inverosimile che nella tela di Gaspero Martellini con *Elisa Baciocchi alla distribuzione dei premi in Accademia alla presenza di Antonio Canova*, iniziata in occasione della distribuzione dei premi maggiori nel concorso triennale del 1809 e ultimata l'anno successivo, si trovi anche la figura di Udine; fra i personaggi presenti sono riconoscibili lo stesso Martellini, mentre riceve una medaglia dalla mano della nuova sovrana, e, spettatori fra il pubblico della solenne cerimonia con dame e dignitari di corte che completano il corpo accademico, Giovan Battista Niccolini, che sembra tendere l'orecchio a qualche parola bisbigliata da Francesco Nenci, Niccola Monti, che sul lato destro della sala rivolge una complice occhiata verso il riguardante; sull'altro lato dell'assemblea risaltano l'elegante presidente degli Alessandri e il maestro di pittura Benvenuti):

«Firenze 8 giu. 1812 / [...] Ho spedito a Venezia il Cavallino e le figure che disegnò Udine. Non ne ho alcun riscontro, forse a voi avrà scritto. Aspetto da Nenci una descrizione di Roma. Chi sà mai quanto dovrò aspettare! Poltroncino veramente!

La separazione di Canova con la bella dalle argentee chiome, fu dolorosa, e comica. Che mi dite amico mio? Le oltramontane si burlano di noi, perché

non siamo fedeli ai sposi, ma nell'agire sono poco conseguenti ai loro severi principi. Se Mi[ne]tte ebbe la virtù di sposar lo spagnolo, doveva indispensabilmente aver quella di non veder vicino a sé un oggetto, che tanto la interessava, mattina, giorno, e sera. Faccino pure ma non critichino noi altre povere depravatele italiane. La mia salute è buona. Della vostra non ne dite nulla, dunque state benone. [...]» ⁽¹⁵⁾;

«Firenze 20 luglio 1812 / [...] Udine è venuto da me una volta a portarmi un disegno per Cicognara. Vorrei che lo pagasse glie l'ho scritto. Mi piace tanto Udine malgrado le sue luci ineguali ha una fisionomia buona e simpatica. È infelice per la sua indigenza. Poverino, mi rincresce non poterlo aiutare con denaro! Non ne ho. Noi ci scriviamo per tutti i versi. Né basta mai la carta a quel che vorremmo dirci. Sò che quando vi scrivo m'illudo a segno, che credo parlarvi, e in quel breve intervallo non son più a Firenze ma in Roma nelle vostre stanzine. [...]» ⁽¹⁶⁾.

Considerando la commissione dei disegni, la sollecitazione di ultimazione, nonché la loro consegna avvenute per la maggior parte per corrispondenza e a mezzo di intermediari non è inverosimile che in qualche caso i disegnatori siano stati confusi o trascritti in base ad una memoria inesatta o si siano verificate improprie registrazioni.

Torna plausibile pensare che l'assegnazione dei disegni e della geografia delle riprese agli studenti dell'Accademia fiorentina derivi, fatto salvo il caso di commissione diretta a Nenci, dal contatto epistolare intercorso a varie riprese fra Cicognara e Pietro Benvenuti come pure da quelli diretti o indiretti – per il tramite di Canova – esistiti fra Cicognara e Giovanni degli Alessandri, allora presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Tommaso Puccini, direttore delle Reali Gallerie di Firenze – al quale Udine a partire dall'ottobre 1803 inoltra più volte la richiesta di poter «copiar Quadri» –, e Antonio Ramirez di Montalvo, direttore della Real Galleria delle Statue, presidente della «Galleria dell'Accademia», ovvero sovrintendente della Real Galleria degli Uffizi ⁽¹⁷⁾.

Dall'esame del materiale relativo a corrispondenze ed atti della segreteria dell'Accademia di Belle Arti di Firenze risulta che Cicognara già nel settembre del 1812 compare fra gli «*Accademici Professori eletti nell'Adunanza de 27. Sett. 1812.*» quale accademico onorario («*Sig. Caval: Cicognara Professore all'Accad: Imp: di Venezia*»). Il medesimo in qualità di «*Presidente della R.^e accademia di Belle arti di Venezia*» è astante fra i membri «*nell'Adunanza pel Solenne Concorso Triennale*» che premia Domenico Udine per il disegno acquerellato «*La Partenza d'atilio [sic] Regolo per Cartagine [...]*» con una medaglia d'oro con l'effigie di Michelangelo del valore di quindici zecchini. Come registrato nella *Filza di Documenti, Lettere e Carte diverse dell'Accademia* relativi al 1840 e riportato nel *Repertorio Alfabetico degli*

Affari dell'Accademia, in una missiva datata al 12 settembre di quell'anno, Lucia Fantinati Foscari, vedova di Leopoldo Cicognara dal marzo 1834, rivolgendosi all'allora segretario dell'Accademia di Belle Arti, Giovan Bat(t)ista Ni(c)colini, si informava se l'istituzione avesse ricevuto «la Medaglia per me fatta coniare in memoria del defunto mio Marito Leopoldo Cicognara. / Ove non l'abbia avuta la rimetterò a Lei, pregando la bontà sua perché voglia presentarla all'inclita Accad.^e domani, ove sento che vi sia seduta generale» (18).

Ricordo che il nome di Udine compare menzionato in una missiva redatta a Firenze da Pietro Benvenuti il 10 settembre del 1814 e diretta a Francesco Nenci a Roma, affiancato da quelli di «*Marini e Soldaini [che] àn fatti de' buoni disegni, specialmente quest'ultimo [...]*», ultimi due che sono fra i nove nomi segnati da Benvenuti sul verso di un disegno anatomico – di mano dello stesso – ove figurano appuntati a lapis in un elenco autografo indicante uno sotto l'altro nomi e cognomi di suoi allievi o ex allievi (accanto ai nomi vi è, sia pure lievemente abbozzato, un disegno a lapis nero di scatola cranica colta in una prospettiva insolita, da sotto in su); si leggono nell'ordine: «*G. Paolo Lafinio / Giu[se]f. Colsi [ma Colzi] / Lorenzo Colzi / Jacopo Martini / Santi Soldaini / Giorgio Berti / Gio. Bati[sta] Bis[car]ra / Antonio Marini / Giovanni Ba[ca]rà [ma Bacarà]*». Il disegno afferisce alla raccolta di fogli sciolti con circa trenta disegni anatomici neoclassici da lui eseguiti – solo alcuni paiono ascrivibili invece alla mano dei suoi allievi – a ricordo dell'esperienza di studi compiuta a Roma a partire dal marzo 1792; databili approssimativamente fra gli anni 1810-1815 (tavole di Giuseppe Del Medico, Paolo Mascagni, Leopoldo Caldani e del nipote Floriano Caldani e di altri anatomisti coevi) sono quasi interamente eseguiti a lapis nero o a lapis nero e sanguigna (generalmente di un rosso marcatamente scuro, in pochi casi chiaro e molto vivo) su carta da disegno di Pietro Miliani di Fabriano, e misurano per lo più cm 30 x 44 (uno, il solo ad acquerello, è di cm 30 x 22; un altro, di cm 55 x 40); le ombre e le ombreggiature non sono date con tratti diritti e paralleli, ma con linee sottili e lievemente ondulate con l'effetto di un maggiore rilievo. Essi, emersi intorno al 1900 sul mercato antiquario, parte a Siena e parte ad Arezzo, si iscrivono nella tradizione dei *fogli volanti di anatomia* risalente alla prima metà del Cinquecento con chiara volontà di offrire modelli agli artisti piuttosto che agli studiosi di medicina, segnatamente per insegnare anatomia agli allievi, e sono stati presi in esame da Piero Pellizzari assieme ad undici lettere, provenienti dalla Collezione Ginori Conti, che vanno dal 24 febbraio 1813 all'8 luglio 1836 – le prime otto dirette, come forse gli stessi fogli anatomici, dal maestro aretino a Nenci, pittore a Roma sino all'agosto del 1817, le ultime tre, dal 23 giugno 1835, indirizzate sempre all'artista di Anghiari,

divenuto frattanto, nell'ottobre 1827, direttore dell'Istituto di Belle Arti di Siena –. I nomi degli allievi ricorrono peraltro nelle altre lettere dirette a Nenci, amico del maestro aretino, a lungo direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze ⁽¹⁹⁾. Reca invece la data del 29 marzo 1817 un'inedita missiva conservata nell'Autografoteca Bastogi della Biblioteca Labronica di Livorno nella quale Cicognara pronuncia il nome di Udine come tramite presso il libraio fiorentino Silvestro Piatti ⁽²⁰⁾.

Quale significativo esempio – fra numerosi altri che prendono abbrivio dall'esercizio di traduzione grafica esemplata su vari modelli scultorei (pre) scelti dal direttore artistico per la «Collezione» – del processo di produzione iconografica di Udine segnalò due disegni preparatori – della Collezione Bartolini (inv. 874 e inv. 2425/III), conservata presso la Fraternita dei Laici di Arezzo – riguardanti il dipinto da lui eseguito con l'*Uccisione di Archimede* i quali, risalenti al 1815 e dunque posteriori a quelli afferenti al codice vaticano, palesano interessanti tangenze e legittimano considerazioni in merito all'*iter* formativo dell'artista. Quanto al primo di essi, con *Due studi di figura panneggiata (Archimede)* [Fig. 1], segnalò che in un taccuino del maestro Benvenuti, in collezione privata della famiglia Sandrelli a Camucia di Cortona, compare una figura abbigliata ed atteggiata in modo analogo e che l'inquadratura da due diversi punti di vista di Archimede palesa, limitatamente al pannello dalle forme espanse, sorprendenti analogie con il disegno 350 [Fig. 2], delineato da Udine a contorno a penna con inchiostro nero-grigio su carta avorio per la «Collezione» che compare sul foglio di supporto 52 r. del codice vaticano, e poi inciso all'acquaforte a solo contorno e tradotto nella Tav. LXIV [Fig. 4] assieme ai disegni 349 [Fig. 3] (penna con inchiostro nero-grigio, su carta avorio) e 352 (penna con inchiostro nero, inchiostro grigio su carta avorio) – quest'ultimo riproducente il fronte del basamento del Monumento di Giovanni dalle Bande Nere sulla piazza di San Lorenzo in Firenze –, anch'essi di mano di Domenico, incollati sul medesimo foglio di supporto, riportati – i primi due invertiti (il 350 precede il 349) – nella tavola incisa da [Giovanni] Ruggieri ⁽²¹⁾, che inspiegabilmente registra quale disegnatore [Francesco] Nenci, come mostrano le iscrizioni ivi apposte: «Tav. LXIV.» (sul margine superiore destro dell'impronta); «*Di Baccio Bandinelli nel Circondario dell'altar maggiore nel Duomo di Firenze.*» (centrata sotto le due statue di profilo del registro superiore); «*Dal Bandinelli in Piazza S. Lorenzo.*» (centrata sotto il margine inferiore dell'impronta sotto il riquadro); «*Nenci disegnò.*» (sul margine inferiore sinistro dell'impronta); «*Ruggieri incise.*» (sul margine inferiore destro dell'impronta). Che disegnatore dichiarato della tavola appaia Nenci (nel registro inferiore della tavola entro il margine inferiore sinistro dell'impronta in corrispondenza del disegno 352) e non Udine, autore dei tre disegni ivi incisi, su ciascuno

dei quali Cicognara ha apposto a penna il cognome «Udine», lascia solo pensare ad un errore verificatosi nella tipografia veneziana; è improbabile che Cicognara possa avere per qualche ragione variato l'assegnazione in fase di traduzione incisoria. Escludo peraltro che esso (come del resto gli altri due) possa essere di mano del disegnatore di Anghiari. Il disegno 351 [Fig. 5] (penna con inchiostro nero-grigio, su carta avorio), appartenente al medesimo foglio di supporto, ed anch'esso di mano di Udine – come del resto gli altri cinque incollati sul 51 v., poi incisi nei due registri della Tav. LXV [Fig. 6] – è invece riprodotto al centro del registro inferiore di quest'ultima, incisa da [Antonio] Bernat(t)i (Bassano 1792 - Padova 1873) e disegnata da [Domenico] Udine, recante le seguenti iscrizioni: «Tav. LXV.» (sul margine superiore destro dell'impronta); «*Statue poste al Sepolcro del Bonarroti / in S.^a Croce a Firenze.*» (al centro, subito sotto); «*Battista Lorenzi.*» (a sinistra, sotto la prima); «*Valerio Cioli.*» (al centro, sotto la seconda); «*Gio dall'Opera.*» (a destra, sotto la terza); «*S. Cosimo del Montorsoli / in S. Lorenzo.*» (a sinistra, sotto la quarta); «*Basso rilievo del Bandinelli / nel Duomo.*» (al centro, sotto la quinta); «*S. Damiano di Raffaello da M. Lupo / in S. Lorenzo.*» (a destra, sotto la sesta); «*Udine dis.*» (sul margine inferiore sinistro dell'impronta); «*Bernatti inc.*» (sul margine inferiore destro dell'impronta) ⁽²²⁾. Degli ottantotto rilievi marmorei bandinelliani con figure di *Profeti* e *Apostoli* che ornavano il recinto ottagonale del coro di *Santa Maria del Fiore a Firenze*, in parte ora conservati presso il Museo dell'Opera del Duomo, e che per il loro raffinato virtuosismo e l'astrazione formale si affiancano alle coeve esperienze del manierismo aulico (entusiasmante avventura di un grande stile sovraperonale quale di fatto è la *maniera moderna*), alcuni di essi raffiguranti *Profeti*, particolari della transenna, possono essere dunque accostati ai disegni udiniani provocando, dalla riproduzione all'interpretazione, un significativo confronto. Assai poco resta della complessa iconografia del monumento, ove semplici specchiature in marmo hanno finito con il sostituire i bassorilievi bronzei del parapetto – non è possibile ricostruire il complesso delle scene bibliche previste per i bassorilievi bronzei, di cui quasi nulla dicono le fonti letterarie e poco di più i disegni superstiti –, mentre solo più tardi sono stati messi in opera quelli marmorei di ottantotto (cinque dei quali firmati e datati 1555) dei trecento profeti e apostoli che Baccio Bandinelli aveva in animo di scolpire, eseguiti peraltro quasi tutti dai suoi allievi ⁽²³⁾.

Evidentemente Cicognara riteneva queste sculture particolarmente degne di essere scelte come modelli per gli studenti dell'Accademia di Belle Arti, con valore e funzione di *exempla*. Udine studia dunque lo stile di Baccio Bandinelli e di Raffaello da Montelupo, come pure quello del Montorsoli, e successivamente, assimilatone il linguaggio formale, ne trasfonde lo stile

nei suoi disegni preparatori per l'*Archimede*. Il quadro in seguito realizzato è tuttavia depurato da questi influssi scultorei marcatamente cinquecenteschi e sicuramente più consono allo stile di Benvenuti, a significare come quest'ultimo abbia quasi impedito la definitiva acquisizione del linguaggio bandinelliano da parte del suo allievo roveretano, contrastando con ciò la direttiva cicognaresca. I disegni preparatori per l'*Archimede* dimostrano infatti come l'invito di Cicognara a dare alle opere di Bandinelli valore e funzione di *exempla* accademici sia stato accolto da Udine che sviluppa alcuni motivi e vari spunti pittorici che ha inventato o meglio appreso da Benvenuti frequentando l'Accademia fiorentina cui abbina consigli e pareri, critiche e suggerimenti del direttore artistico ferrarese ⁽²⁴⁾

Quanto all'altra redazione disegnativa preparatoria aretina raffigurante *Archimede* [Fig. 7] va invece rilevata la sorprendente affinità con il *Riconoscimento di Ulisse* eseguito da Felice Giani intorno al 1816 e oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 6726), nonché l'interpretazione, assegnata alla mano di quest'ultimo, dell'*Uccisione di Archimede*, un disegno ottagonale – foglio, ritagliato agli angoli bianchi, di mm 251 x 197 – delineato a penna con inchiostro nero e grigio acquerellato su carta sottile incollata su carta antica, comparso in vendita, nel novembre 2012, presso la Casa d'Aste Gonnelli di Firenze (Asta 11 - II / Stampe e Disegni, 17 novembre 2012, lotto n. 1045) e, invenduto, ancora ivi presente.

Il segno grafico udiniano è netto, finito e incisivo, e l'ombreggiatura acquerellata grigia e seppia, portata a destra, definisce sapientemente, in modo pausato e piano, i volumi, dando alla figura un rilievo scultoreo, tanto da rendere proponibile – tenendo conto del panneggio dalle forme espanse, della possente muscolatura e della posizione del braccio e della mano sinistri – un confronto molto stringente con il *San Damiano* di Raffaello da Montelupo, nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze, che compare nel disegno 348 [Fig. 8] (penna con inchiostro nero su carta avorio) incollato, in basso a destra, sul foglio di supporto 51 v. del *Vat. lat.* 13748 ⁽²⁵⁾, nonché con il *San Cosma* di Giovanni Angelo Montorsoli nella medesima Sagrestia, raffigurato nel 347, in basso a sinistra accanto al precedente (a penna con inchiostro nero su carta avorio), disegni entrambi di mano di Domenico Udine poi tradotti nella Tav. LXV [Fig. 4], incisa da [Antonio] Bernatti e che registra disegnatore [Domenico] Udine.

Quanto a possibili derivazioni per alcune attitudini – nonché probabili modelli – importa anzitutto segnalare che Udine esegue a contorno per il medesimo codice il disegno 387 [Fig. 9] (penna con inchiostro nero su carta avorio), incollato, in alto al centro, sul foglio di supporto 56 v., riprodotto il *Mosè* di Pietro Francavilla (Pierre Francheville [Francheville], Cambrai c. 1553 - Parigi 1616), esistente nella cappella Niccolini in Santa Croce a

Firenze, poi tradotto nella Tav. LXIX, incisa da [Giambattista] Torcellan, e che correttamente riporta quale disegnatore [Domenico] Udine [Fig. 10] – invero il disegno 391, ivi tradotto, è di mano di [Giovanni] Brignoli – ⁽²⁶⁾.

Va altresì pensato, per la tela di Archimede, un rimando al *Mosè* di Michelangelo nella basilica romana di San Pietro in Vincoli, delineato da Francesco Hayez – a matita nera su carta vergata avorio filigranata, con ombreggiature – nel disegno 335 (f. 50 r.) [fig. 11] ed inciso a contorno dal calcografo [Giovanni Girolamo] Cipelli nella Tav. LVII del secondo volume della *Storia* [Fig. 12] ⁽²⁷⁾; tuttavia le forme espanse – che trovano giustificazione in ordine all'approfondimento stilistico praticato da Udine nei confronti di Baccio Bandinelli, allievo di Giovan Francesco Rustici, a sua volta discepolo di Leonardo – evocano altresì *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino con l'agnello*, un olio su tavola di cm 168 x 112, dipinto da quest'ultimo e aiuti nel 1510, e dal 1810 conservato al Louvre, opera che, rispetto al tema del cartone londinese del 1498 (di cm 159 x 101) alla National Gallery palesa una rielaborazione morfologica intesa al possesso della profondità, anche nell'organizzazione delle espressioni. Benché il disegno diverga in molti dettagli esso corrisponde sostanzialmente alla metà destra del quadro raffigurante l'*Uccisione di Archimede*, un olio su tela di cm 196,5 x 236, siglato sul basamento della sfera «D.U.N. / 1815.», di proprietà della Fondazione Museo Civico di Rovereto (inv. Pin. 623) e collocato nella sala della musica al piano terreno di Palazzo Alberti Poja [Fig. 13].

Essendo documentata la presenza dello studente di scultura Ranieri Bartolini presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze dal settembre 1811 ⁽²⁸⁾ all'agosto 1820 ⁽²⁹⁾ – avendo dunque come collega Udine nel momento in cui questo concepiva la sua opera più nota – è possibile supporre che i fogli oggi di proprietà della Fraternita dei Laici siano due di quegli studi e bozzetti che egli andava raccogliendo fra amici e colleghi ⁽³⁰⁾, e che siano stati eseguiti in preparazione del quadro datato 1815, o meglio che quest'ultimo sia nato da una successiva riflessione del Roveretano sul testo di Plutarco ⁽³¹⁾.

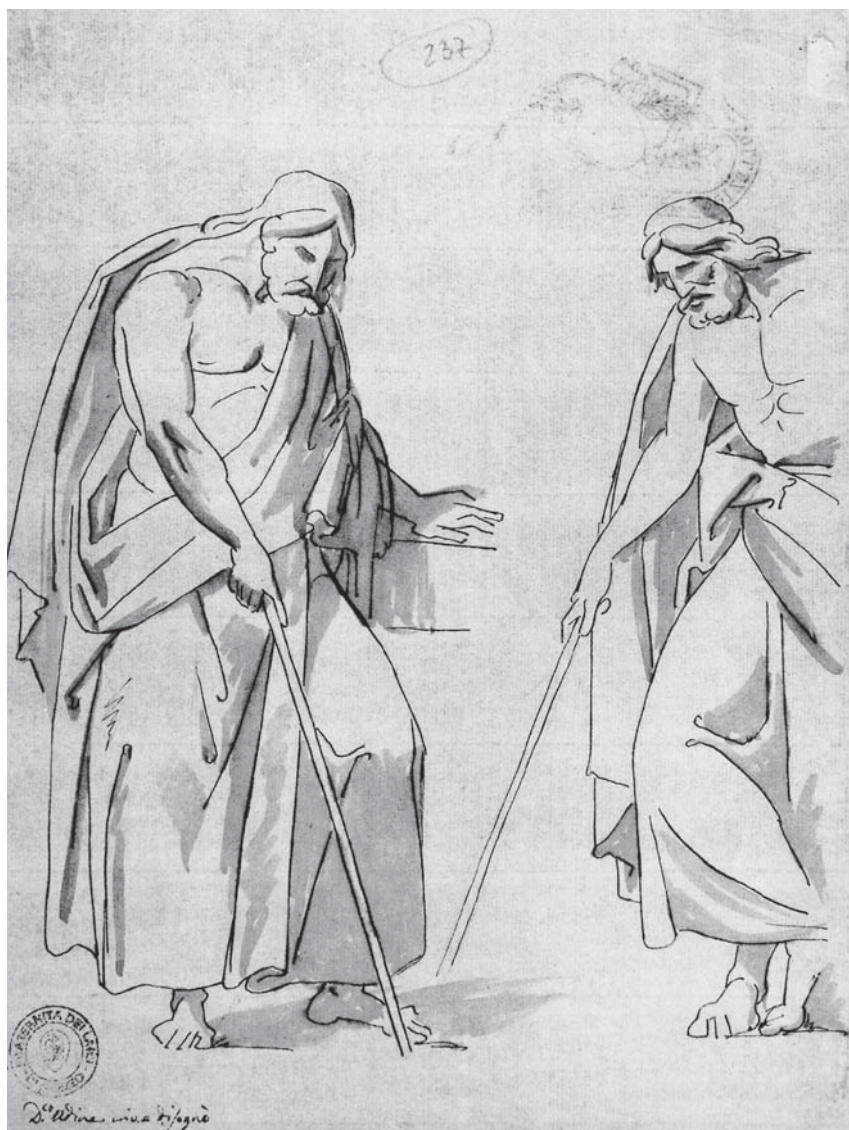


Fig. 1 - DOMENICO UDINE NANI, *Due studi di figura panneggiata (Archimede)*, entro il 1815, disegno a penna con inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia su carta bianca vergata sottile, foglio, mm 227 x 172 c., Arezzo, Fraternita dei Laici, Collezione Bartolini (foglio sciolto, inv. 874).



Fig. 2 - DOMENICO UDINE NANI, *Apostolo*, entro il 1816 (fra il 1810 e il 1813), disegno a contorno a penna con inchiostro nero-grigio su carta avorio, foglio di supporto in carta spessa grigio-blu (ciano chiaro), di mm 515 x 375; foglio del disegno, non ugualmente rifilato lungo i quattro lati, di mm 175 x 93, BAV, *Vat. lat.* 13748, 350, f. 52 r.



Fig. 3 - DOMENICO UDINE NANI, *Apostolo*, entro il 1816 (fra il 1810 e il 1813), disegno a contorno a penna con inchiostro nero-grigio, su carta avorio, foglio di supporto in carta spessa grigio-blu (ciano chiaro), di mm 515 x 375; foglio del disegno, non ugualmente rifilato lungo i quattro lati, di mm 185 x 93, BAV, *Vat. lat.* 13748, 349, f. 52 r.



Fig. 4 - [L. CICOGNARA], *Storia della Scultura*, 1816, Tav. LXIV.



Fig. 5 - DOMENICO UDINE NANI, *Apostolo*, entro il 1816 (fra il 1810 e il 1813), disegno a contorno a penna con inchiostro nero-grigio, su carta avorio, foglio di supporto in carta spessa grigio-blu (ciano chiaro), di mm 515 x 375; foglio del disegno, non ugualmente rifilato lungo i quattro lati, di mm 185 x 100, BAV, *Vat. lat.* 13748, 351, f. 52.



Fig. 6 - [L. CICOGNARA], *Storia della Scultura*, 1816, Tav. LXV.



Fig. 7 - DOMENICO UDINE NANI, *Archimede*, entro il 1815, disegno a penna con inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia su carta bianca vergata con filigrana, foglio, mm 334 x 279 c.; riquadro, mm 301 x 251 c., Arezzo, Fraternita dei Laici, Collezione Bartolini (foglio in taccuino, inv. 2425/III).



Fig. 8 - DOMENICO UDINE NANI, *San Damiano*, entro il 1816 (fra il 1810 e il 1813), disegno a contorno a penna con inchiostro nero su carta avorio, foglio di supporto in carta spessa grigio-blu (ciano chiaro), di mm 515 x 375; foglio del disegno, non ugualmente rifilato lungo i quattro lati, di mm 180 x 120, BAV, *Var. lat.* 13748, 348, f. 51 v.



Fig. 9 - DOMENICO UDINE NANI, *Mosè*, entro il 1816 (fra il 1810 e il 1813), disegno a contorno a penna con inchiostro nero su carta avorio, foglio di supporto in carta spessa grigio-blu (ciano chiaro), di mm 515 x 375; foglio del disegno, non ugualmente rifilato lungo i quattro lati, di mm 145 x 85, BAV, *Vat. lat.* 13748, 387, f. 56 v.



Fig. 10 - [L. CICOGNARA], *Storia della Scultura*, 1816, Tav. LXIX.



Fig. 11 - FRANCESCO HAYEZ, *Mosè*, entro il 1816 (fra il 1810 e il 1813), disegno a contorno a matita nera su carta vergata avorio filigranata, con ombreggiature, foglio di supporto in carta spessa grigio-blu (ciano chiaro), di mm 515 x 375; foglio del disegno, non ugualmente rifilato lungo i quattro lati, di mm 190 x 123, BAV, *Vat. lat.* 13748, 335, f. 50 r.

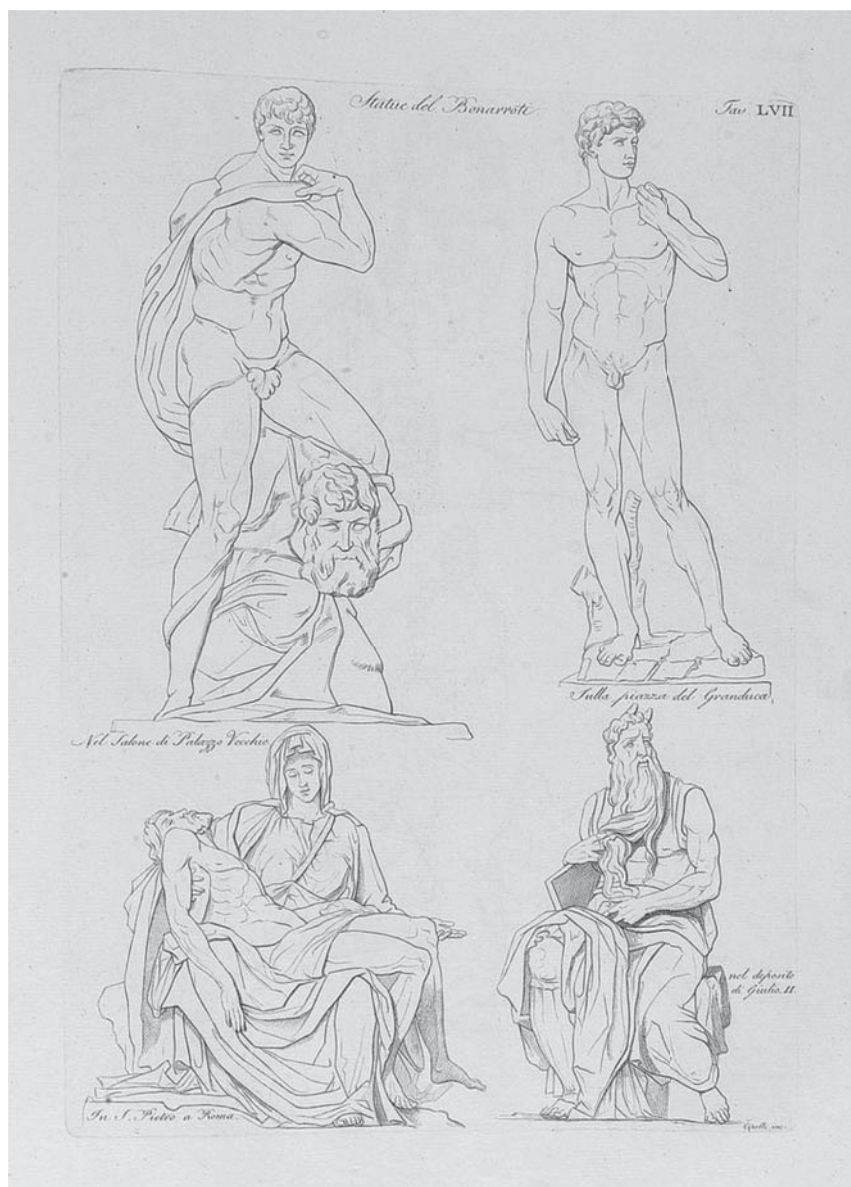


Fig. 12 - [L. CICOGNARA], *Storia della Scultura*, 1816, Tav. LVII.



Fig. 13 - DOMENICO UDINE NANI, *Uccisione di Archimede*, 1815, olio su tela, cm 196,5 x 236, Rovereto, Fondazione Museo Civico, Palazzo Alberti Poja (inv. Pin. 623).

SIGLE E ABBREVIAZIONI

AAADFi	Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno - Firenze
AABAFi	Archivio dell'Accademia di Belle Arti - Firenze
AABAVe	Archivio dell'Accademia di Belle Arti - Venezia
AAFi, RPU	Archivio Arcivescovile, Registri delle Parrocchie Urbane - Firenze
AAPAr	Archivio Storico dell'Accademia Petrarca - Arezzo
AOSCFi	Archivio dell'Opera di Santa Croce - Firenze
AOSMFFi	Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore - Firenze
ASFi	Archivio di Stato - Firenze
ASMCR	Archivio Storico del Museo Civico - Rovereto
BAV, <i>Vat. lat.</i> 13748	Biblioteca Apostolica Vaticana, « <i>Collezione di tutti i disegni originali che hanno servito per intagliare le tavole della Storia della Scultura di Leopoldo Cicognara</i> » - Città del Vaticano
BCAFè	Biblioteca Comunale Ariostea - Ferrara
BCFo	Biblioteca Comunale «A. Saffi», Fondi Antichi, Manoscritti e Raccolte Piancastelli - Forlì
BLLi	Biblioteca Comunale Labronica «F. D. Guerrazzi», Autografoteca Bastogi - Livorno
BMCVe, GDS	Biblioteca del Museo Correr (Fondazione Musei Civici di Venezia), Gabinetto dei Disegni e delle Stampe - Venezia
NSUB	Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen

NOTE:

(¹) Sulla sua vicenda biografica ed artistica cfr. E. RIZZIOLI, *Domenico Udine Nani 1784-1850*, cit., 2003 e 2004; EAD., *L'officina di Leopoldo Cicognara*, cit., *Domenico Udine Nani per la Storia della Scultura*, pp. 779-826; Appendici II e IV, s.v. *Udine Nani Domenico*; EAD., *La «Collezione di tutti i disegni originali che hanno servito per intagliare le tavole della Storia della Scultura di Leopoldo Cicognara» (Vat. lat. 13748)*, cit. Il 30 luglio del 1850 Domenico Udine fa testamento a Firenze (ASMCR/6609, n. 372/1909, pp. [2], [10]) per morire il successivo 2 agosto pomeridiane ed essere sepolto, come risulta dalla *Nota dei Cadaveri tumulati nella Chiesa e Chiostri di S. Croce*, il giorno seguente nei chiostri di Santa Croce, nel «nuovo Sepolcreto» (AAFi/S. *Giuseppe*, RPU 41.13. *Registro dei Morti della Parrocchia di S. Giuseppe dal P[ri]mo Giug': 1829 fino a tutto aprile 1851*, n. 4, p. 337, n. 19; AOSCFi/183. *Filza A. Sepulture - Facciata - varie [Dono Grazzini] 1836-1864, Tumulazioni [nella Chiesa e Chiostri di S. Croce dal 1816 al 1854, 37]*). Il 28 settembre dello stesso anno il fratello Giovan Battista richiede al direttore della Real Galleria delle Statue, Luca Bourbon Del Monte, il permesso di poter estrarre dal Granducato di Tosca-

na una trentina di opere in tela, cinque opere in carta ed un involto contenente ottanta pezzi, sempre in carta, tutti dello stesso formato, legato dell'artista alla sorella Anna; tale concessione gli viene accordata il 5 ottobre seguente – cfr. E. RIZZOLI, *Domenico Udine Nani 1784-1850*, cit., pp. 265-267 (*Appendice II*) –. Non posso escludere che il contenuto dell'involto, non rintracciato, riguardi copie – repliche variate, prime idee, studi – dei disegni eseguiti per Cicognara.

(²) Stampata a Venezia dalla tipografia di Giuseppe Picotti fra il 1813 e il 1818 in tre volumi – il I col titolo *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone del conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, il II e il III col titolo *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo XIX. Per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt* – ciascuno corredato di tavole, rispettivamente 43, 90, 48; la seconda edizione, riveduta ed ampliata dall'autore, viene edita presso i Fratelli Giachetti di Prato in sette volumi fra il 1823 e il 1824, più un ottavo del 1823 contenente solo le tavole – rispettivamente 43, 90, 52 (sono state accresciute le sole tavole del terzo, riguardante Antonio Canova) –; il quinto pubblicato nel 1824 e nel 1825. In quest'opera, divisa in cinque parti corrispondenti ad epoche e maniere artistiche – Risorgimento (Nicola Pisano), Progresso (Donatello), Perfezione (Michelangelo), Corruzione (Bernini), Stato attuale (Canova) – il Ferrarese intende continuare la presentazione dell'evoluzione successiva all'età medioevale esposta sino ad allora in modo frammentario, e rivela la sua disponibilità ad affrontare su basi non solo erudite ma storiografiche il problema di una storia della scultura con un'impostazione volta a ricostruire la storia dell'arte nazionale (con un'interessante digressione francese) che apre forse più di molta contemporanea produzione la ricerca alle successive indagini romantiche e moderne quali la rivalutazione del Quattrocento e il gusto per i primitivi. Se ancora la linea di sviluppo della *Storia* ripete la tradizionale ripartizione vasariana, sull'esempio winckelmanniano, anche se su posizioni divergenti, Cicognara compie la prima storia della scultura e non degli scultori. Non mancano i residui di un'impostazione retorica e tradizionale; l'idea della bellezza ideale è in sostanza quella di Giovan Pietro Bellori la cui idea dell'identità romana in chiave classicista risulta ancora vincente, e molte pagine rivelano il gusto per la notizia erudita o per la curiosità antiquaria. Al di là di questi motivi legati al clima e all'esigenza del tempo si tratta di un critico che opera in diretto rapporto con la scultura e, anzitutto, con lo scultore del tempo, Antonio Canova, e che dalla stretta interazione fra attività storiografica, critica e fare artistico non crea solo una teoria dell'arte, ma postula un modo di agire nell'arte con il recupero nel presente della storia e dell'antico.

(³) J. J. Winckelmann (1717-1768). I “*Monumenti antichi inediti*”. *Storia di un'opera illustrata*, cat. a cura di S. Ferrari, N. Ossana Cavadini, Skira, Milano 2017.

(⁴) Disegnatore dichiarato assieme a Rinaldo Rinaldi della Tav. XXXII (1813), disegna poi le Tavv. IV, V, XIII, XIV, XV (1816) – assieme a Francesco Nenci la Tav. XX (1816) e con Francesco Hayez la Tav. XXVI (1816) – e le Tavv. XXI, XXIV, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, LVI, LVIII, LIX, LXI, LXV, LXVIII, LXIX, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII (1816).

(⁵) Sorprende il fatto che il più ben noto collaboratore della *Storia* Francesco Nenci, collega di Udine all'Accademia fiorentina, esegua circa una trentina di disegni (dichiarati) ivi pubblicati, per la maggior parte ritraenti monumenti e statue toscani, raccolti nel *Vat. lat.* 13748: 14, 41 (firma apposta da Cicognara); 58, 60, 82 (su quest'ultimo, firma apposta da Cicognara, ma di mano di Domenico Udine), 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, tutti per il primo volume; 193, 194, 195, 196, 213, 221, 222, 223, 224, 225, 232, 247, 248 (quest'ultimo, anonimo e particolare del precedente, è certamente da lui eseguito) e 250 per il secondo volume; il 561 per il terzo, e forse anche il 653, replica riguardante il primo volume. Quanto ai disegni 43, 44, 45 – sul primo e sul terzo dei quali Cicognara registra

l'autografia di Nenci – e le relative repliche (649, 650, 652), nonché l'82, propongo di espungerli dal *corpus* grafico nenciano per la *Storia*, per il primo volume della quale (1813) Nenci disegna da solo o con altro disegnatore le Tavv. XI, XVIII (non dichiarato), XXII, XXXIII, XXXIV; per il secondo (1816) le Tavv. VI, VII, XX, XXII, XXIII, XXVII, LXII (ove il cognome compare indicato per un errore tipografico come «Nemi» e i disegni 363, 364, 369, 370, ivi tradotti, sono però i primi tre di mano di Udine ed il quarto di Hayez), e LXIV (ove i disegni incisi 350, 349, 352, sono però di mano di Domenico Udine); per il terzo (1818) è codisegnatore non dichiarato delle Tavv. XXIII, XLVI. Il contributo di Francesco Abbate, *Lettere inedite del Cicognara a Francesco Nenci*, in «Paragone. Arte» 15/177 (1964), pp. 60-71, dà conto di una parte compendiarica del carteggio intercorso fra Cicognara e Nenci, delle missive inviate dal conte ferrarese all'artista dal 1810 al 1833 – datate rispettivamente 17 aprile e 25 ottobre 1810; 2 e 13 febbraio, 5 aprile, 1° giugno 1811; 22 [o 12] febbraio [1812] (nella presentazione della lettera Abbate indica come giorno il 12 ma la trascrizione è preceduta da «Venezia li 22 febbraio»); 28 febbraio 1827; 10 gennaio, 1° febbraio, 10 ottobre 1832; 10 gennaio e 16 febbraio 1833 – lettere da lui rinvenute nel 1964 presso l'Archivio Storico della Libreria Antiquaria Gonnelli di Firenze ed in parte dallo stesso pubblicate per concessione dell'allora proprietario Aldo Gonnelli. La prima parte delle missive – varie delle quali non portano, nella data, la specificazione dell'anno, ma si possono con sufficiente sicurezza riunire in un lasso di tempo compreso fra il 1810, il 1811 ed i primi mesi dell'anno successivo – è in relazione a tutto il lavoro di ricerca, sistemazione e *illustrazione* riguardanti la *Storia*, con disegni originali di Nenci e di numerosi altri artisti; la seconda ha invece per argomenti tempi più privati, e specialmente nelle ultime lettere, rivolte alla strenua ricerca di opere, disegni, ricordi degli amici pittori, ricerca che pone in una luce affettiva tutta particolare l'estremo collezionismo di Cicognara. Le missive edite da Abbate sono solo una parte di un più vasto carteggio d'affari fra il critico ed il pittore; a fornire di ciò attestazione è lo stesso Cicognara quando nella lettera datata 2 febbraio 1811 si scusa di quel suo *barbaro* tempestare Nenci di lettere, e di implorarlo con tanta sollecitudine lo zelo, e in quella del 13 febbraio afferma di avere *iterati i messi* per fargli giungere le sue premure; una continua ed affannosa richiesta epistolare di *disegnini* tale da rendere spesso superflua una più precisa specificazione di data, che ne rimane sottintesa. Come si evince da una biografia di Nenci lasciata anonima ma di Antonio Pantanelli, edita a Siena nel 1850 poco tempo dopo la morte – [A. PANTANELLI], *Della vita e delle opere del Cav. Prof. Francesco Nenci Direttore nell'I. e R. Accademia delle Belle Arti in Siena*, Tipografia all'insegna dell'Ancora, Siena 1850 poi *Vita di Francesco Nenci*, in G. L. MELLINI, *Anonimo. Della vita e delle opere di Francesco Nenci*, in «Labyrinthos» 2/3-4 (1983), pp. 91-127, spec. pp. 97-127 – i rapporti fra Cicognara e l'amico pittore iniziano dopo la vittoria riportata da quest'ultimo al concorso del 1809 all'Accademia di Milano. Secondo Francesco Abbate la più antica lettera del gruppo sarebbe quella del 17 aprile 1810, ove si parla appunto dei *primi disegnini* ricevuti affrettandosi a rassicurare Nenci che *vanno a perfezione*; segue quella del 25 ottobre, in cui l'anno va integrato con 1810 – in essa Cicognara espone chiaramente il suo metodo di lavoro che consiste nel procedere attraverso *comparazioni ed induzioni*. L'importanza della prima parte del carteggio risiede segnatamente in tali affermazioni che palesano da un lato i metodi e le conoscenze di Cicognara e dall'altro la posizione che Nenci ha nella genesi della *Storia della Scultura* – non solo quella di *fornitore di disegnini* per l'illustrazione dell'opera, ma di collaboratore, che ricerca notizie e subentra *con fino discernimento* allo stesso Cicognara, a compensare cioè deficienze e omissioni –. Fra una richiesta e l'altra di disegnini, Cicognara trova così modo di parlare in seguito di argomenti non più strettamente attinenti alla *Storia*. Nella missiva del 1° giugno 1811 invita Nenci a venire professore all'Accademia di Venezia e gli indica la via da seguire per riuscire nell'intento – è noto che il pittore rifiuta l'offerta preferendo recarsi alunno a Roma per perfezionarsi nell'arte –. Nella missiva del 22 [o 12]

febbraio, da integrare con l'anno 1812, Cicognara allega due righe di raccomandazione dirette a notabili del mondo culturale romano; interessante è l'accenno ad Hayez che Cicognara affida all'amicizia di Nenci allora trentenne: «[...] Mi compiaccio vivamente che ella abbia ottenuto di andare fra gli alunni di Roma: ma ella vi arriverà a tal grado d'istruzione che saprà gareggiare fra i maestri: io glielo prometto. Ella già conosce Canova, il primo del secolo, e per lui ella non abbisogna di commendatoria. Le mando due righe pel cavalier Landi e per il signor Giov. Gherardo de Rossi. Il primo è un aureo pennello [...] il secondo è un coltissimo amatore di belle arti, che ha tesori in ogni genere di monumenti [...] A Roma troverà il giovinetto Hayez che nell'età di 20 anni supera molti uomini maturi, egli è un alunno della nostra accademia, cui spero ella accorderà la sua amicizia [...]» (F. ABBATE, *Lettere inedite del Cicognara a Francesco Nenci*, cit., pp. 65-66). Con il procedere della collaborazione i rapporti fra Cicognara e Nenci da commerciali si fanno più intimi, ed anche il tono delle lettere abbandona ogni residuo convenzionale e diviene naturale e spigliato, preludio al carattere delle ultime lettere, percorse da una naturalezza che non si ritrova di frequente negli epistolari degli eruditi del tempo (basti pensare alle lettere di Pietro Giordani, sempre così formali e controllate, anche quando sono dirette ad intimi amici, fra cui Cicognara stesso). Con il nome di Canova e il programma di Cicognara di innalzare un monumento al *principe degli scultori della sua età*, di cui dà conto la missiva del 28 febbraio 1827, si apre la seconda parte del carteggio; dopo una lacuna di cinque anni Cicognara torna ad avvalersi dell'aiuto del pittore di Anghiari; i vincoli di amicizia si sono fatti più stretti; dal lei si passa al voi e il tono è già quello confidenziale delle ultime cinque lettere, pervase alcune da un'angosciosa ricerca di consolazione; alla fine del 1832 infatti Cicognara si ammala ed ha inizio l'infermità che lo porta alla morte, avvenuta a Venezia il 5 marzo del 1834.

(6) Ad esempio la «Cassettina intagliata in Cristallo di Rocca da Valerio Vicentino» – BAV/Vat. lat. 13748, 460-466, f. 68 v.; 467-468, f. 69 r. –. Cfr. J.-B.-L.-G. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par Les Monumens*, IV, Tav. XLIII (1823); VII, Tav. XLIII (1826): «Scul:» «T. XLIII.» «1»-«9» (compartimenti dei coperchi dell'urnetta). «Incisioni a incavo eseguite sopra un cofanetto di cristallo di monte da Valerio Belli di Vicenza XVI. Secolo.» – V (1828), pp. 406-407 –.

(7) «Questi disegni [497-500] fatti eseguire in Francia fù d'uopo farli tradurre, malgrado che l' mi sia servito di quanto di meglio esisteva in quella Capitale in punto disegnatori», come Cicognara annota a penna con inchiostro bruno in una nota centrata su due righe entro il margine inferiore del disegno 500, sul foglio di supporto 74 r. Dei disegni delle più famose sculture francesi eventualmente eseguiti da Cicognara non compare ovviamente menzione nell'*account book*, un consistente quaderno accuratamente compilato da Cicognara con annotazioni scandite anno per anno che riguardano un lungo periodo di spese e ricerche, ove ad esempio relativamente alle uscite occorse nell'anno 1813 in merito alla «stampa del primo Volume della Storia della Scultura», registra come segue l'importo speso per pagare dei disegnatori francesi: «Spesi in Parigi in Disegnatori, e incisore Piroli per il seguito dell'Opera [£] 1565.8.» – come del resto già da lui annotato sul codice vaticano in una nota che correda il disegno 500; del soggiorno parigino durato quattro mesi – partiva da Venezia il 18 giugno e giungeva nella capitale francese l'8 luglio, per fare ritorno a Ferrara l'11 novembre –, nelle *Osservazioni* relative all'anno 1813 così annota: «[...] Il mio / soggiorno di 4 mesi in Parigi fù messo a profitto grande per i miei / studi. Vissi quasi familiarmente coll'Imperatrice Giuseppina, / che partendo regalò uno Scial di Turchia a mia moglie, e pro / mise a me uno splendido regalo: ma essa morì pochi mesi dopo, / e anche per questa parte io ebbi una nuova perdita. Agli ul / timi di 8bre Napoleone perdette la battaglia di Lipsia memorabile, / e fù forza di ritirarsi oltre il Reno. In questo frattempo io me ne / tornai sollecitamente in Italia – e l'esito della battaglia seppi in Lione. / Non potei giungere che a Ferrara essendo bloccata Venezia. Intanto / in Xbre successe uno sbarco d'Austro Britannii alle

foci del Po' a Goro, l'fu presa Ferrara rimasta senza guarnigione. [...]. Nelle *Osservazioni* del 1816 così scrive: «[...] Feci in quel viaggio / molti studi io stesso e disegni per la mia Storia della Scultura, e vendetti / alcuni dei duplicati di libri rari che mi trovava possedere per l'questa ragione non apparisce in quest'anno compera di libri poiché pagati col / ricavato d'altri miei. [...]» – BMCVe/Mss. P. D. c 2833, [L. CICOGNARA], 1808 / 1809. / *Caòsa. / Secondo Libro della mia Amministrazione, che / comincia dopo il secondo mio Matrimonio in Venezia* [Cassa. 1808-1832], rispettivamente pp. 20, 21, [193], 199 –. Cfr. E. G. RIZZIOI, *L'officina di Leopoldo Cicognara*, cit., Appendice A.

⁽⁸⁾ AABAFi/*Ruoli degli Scolari dell'Accademia delle Belle Arti degli Anni 1816. 1817. e 1818.*; AABAFi/*Ruoli degli Scolari dell'Accademia delle Belle Arti degli Anni 1819. 1820. e 1821.*

⁽⁹⁾ AAADFi/*Ruolo degli Alunni della R. Accademia delle Arti del Disegno dal 1804 al 1871*, p. 4. Registrato al n. 33 fra «tutti i Giovani addetti allo Studio di Pittura e della Galleria delle Statue, ove vi è Maestro il Sig.^r Direttore Pietro Benvenuti», con le generalità anagrafiche se ne indica anche l'abitazione in via Larga (l'attuale via Cavour) al «N. della Comune» 6081 (ma nella *Filza 5 di Documenti, Lettere, e Carte diverse dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze preseduta dal Cav. Giovanni degli Alessandri dall'Anno 1809 att.º Giug.º 1811 epoca della nuova Organizazione dell'Accademia Sudd., L, Ins. 25* – in cui Udine il 21 settembre 1809 è registrato fra gli «Studenti il Disegno di Figura» – è indicato il «N. 6051», insieme alla precisazione «Popolo di S. Lorenzo»). Le due istituzioni non sono all'epoca distinte: l'Accademia del Disegno nata con Vasari nel 1563 diviene nel 1784 Accademia di Belle Arti, dandosi lo statuto definitivo solo nel 1811 (per il periodo intercorrente fra le due date si veda almeno il volume conservato presso l'Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno, *Statuti e Piano d'Istruzione per la Regia Accademia delle Belle Arti di Firenze approvati con sovrano rescritto del dì 10 giugno 1807*, Carli e Comp.º, Firenze 1807); la riforma del 1870 le assegna competenze didattiche, conferendo invece all'Accademia delle Arti del Disegno quelle pertinenti la Regia Galleria, avvicinandoli alle attività di una moderna soprintendenza. Cfr. inoltre A. GALLO MARTUCCI, *Notizia storica delle dotazioni didattiche dell'Accademia*, in *L'Accademia di Belle Arti di Firenze. 1784-1984*, Accademia di Belle Arti di Firenze, Firenze 1984, pp. 25-40; [L. ZANGHERI], *L'Accademia del Disegno come istituzione pubblica*, in *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, a cura di L. Zangheri, Olschki, Firenze 2000 («Accademia delle Arti del Disegno. Monografie», 5), pp. VII-XXXV.

⁽¹⁰⁾ ASFi/*Avvocatura Regia*, 63-93 (1815-1824); AABAFi/*Filza 5. di Documenti, Lettere, e Carte diverse, dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dell'Anno 1816. Presidente S. E. il Sig. Cons. Sen. Cav.º Giov. degli Alessandri*, Ins. 46, integralmente riportato in E. RIZZIOI, *Domenico Udine Nani 1784-1850*, cit., pp. 37-41 (Appendice A).

⁽¹¹⁾ Per la sua attività di copista cfr. E. RIZZIOI, *Domenico Udine Nani 1784-1850*, cit., pp. 257-263 (Appendice I); G. INCERPI, in *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Electa Firenze, Firenze 1984, p. 225 e p. 158 (Copisti); A. P. TORRESI, *Primo dizionario biografico di pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Liberty house, Ferrara 1999, p. 142, s.v. *Udine Nani Domenico (Francesco)*, ove da ultimo si legge: «[...] nei documenti dello Stato Civile Toscano figura però come Francesco» – invero sia nell'estratto che nel duplicato (ASFi/*Stato Civile di Toscana, Duplicati dei Registri dei Morti di Firenze nell'Anno 1850*, Busta 9876, n. 165; ASFi/*Stato Civile di Toscana, Estratti mensuali degli Atti di Morte di Firenze nell'Anno 1850*, Filza 6933, n. 2514) compare solo «Udine Domenico»; la madre è registrata come «Spatuzzi Doratia» anziché «Patuzzi Dorothea» (cfr. AAFi/RPU 41.13, n. 4, p. 337, n. 19) –. Al principio dell'estate del 1816, come un'inedita testimonianza riferisce, Udine soggiorna brevemente a Venezia «dove gli stava a cuore di visitare i capi d'opera dell'arte sua» – E. RIZZIOI, *Domenico Udine Nani 1784-1850*, cit., pp. 97-99, n. 12 –. Quanto all'eventuale attività di copista di opere delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, l'ampia ricognizione compiuta sugli *Atti d'Ufficio* dell'Imperiale e Reale

Accademia di Belle Arti in Venezia attesta che le filze contenenti le richieste per l'esecuzione di copie di opere presenti nelle Gallerie dell'Accademia sono state autonomamente organizzate solo a partire dall'anno 1830; cfr. AABAVe/*Atti dell'Accademia, 1831-1840, I. Direzione*, Busta 39, 16. *Assensi per copie di quadri accademici a pittori esteri, 1833-1836*.

⁽¹²⁾ E.G. RIZZOLI, *L'officina di Leopoldo Cicognara*, cit., Appendice II, s.v. *Udine Nani Domenico*.

⁽¹³⁾ I numeri evidenziati in grassetto indicano disegni anonimi, non firmati da Cicognara, che ascrivo al Nostro.

⁽¹⁴⁾ Lettera di Leopoldo Cicognara (Venezia 22 [o 12] febbraio [1812] a [Firenze], in F. ABBATE, *Lettere inedite del Cicognara a Francesco Nenci*, cit., pp. 65-66. Cfr. *supra*, nota 5. Cfr. AAPAr/L II 146. 1801-1847 «Archivio Nenci. Lettere 618-693 [...] / Busta cart., cc. Numerate da 618 a 693 / Corrispondenza Nenci», n. 874: Lettera di Gaetano Giorgi (Roma agosto 1817) ad un'amica [Eugenia Bellini] e n. 827: Lettera di Pietro Tenerani (Roma 13 settembre 1817) a Francesco Nenci ad Anghiari; AABAFi/*Filza 5. di Documenti, Lettere, e Carte diverse, dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dell'Anno 1816*, cit., Ins. 55, Lettera di Francesco Nenci (Roma 17 dicembre 1816) a Giovanni degli Alessandri a Firenze; Lettera di Giovanni degli Alessandri (Firenze 7 gennaio 1817) a Francesco Nenci a [Roma]. Cfr. E.G. RIZZOLI, *L'officina di Leopoldo Cicognara*, cit., Appendice II, s.v. *Nenci Francesco*.

⁽¹⁵⁾ R. GIOVANNELLI, *Memorie di un convalescente pittore di provincia. Appunti autografi di Niccolò Monti, pittore pistojese, scritti dal 1839 al 1841*, Polistampa, Firenze 2016 («Scraps. Taccuini di lavoro» diretta da R. Giovannelli, 5), pp. 17-68 (*Introduzione*, I. *Cose di questo mondo*), spec. p. 24 e fig. Eugenia Bellini allude a Minette d'Armendariz, ricordata da Foscolo nella lettera indirizzata da Bellosguardo il 15 giugno 1813 a Cicognara a Venezia: «L'Armendaris che doveva, e non volle, essere madama Canova, la incontro più spesso in casa Albania; e con essa si ciarla tanto e si secretamente de' Veneziani, che s'è fin detto che io ambisco di farmi rivale di Canova. Dio conosce il mio cuore! A voi dico che vorrei quella donna amabile per mia moglie, ma non giurerei d'esserle fedele; [...] - Dalla Bellini non ci sono più andato. - [...]» - U. FOSCOLO, *Epistolario (1812-1813)*, a cura di P. Carli, IV, Le Monnier, Firenze 1954 («Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo», XVII), pp. 283-290, n. 1319, spec. pp. 289-290, nota 26; p. 334, nota 2 -. Sulla storia sentimentale di Canova e Minette (Wilhelmine Dorothee Aurore Alavoine de Berge) (Frankfurt an der Oder 11 settembre 1774 [come riportato nell'atto di battesimo: Evangelische Kirchengemeinde, Frankfurt an der Oder, Archiv, Kirkenbuch der Französischen Gemeinde Frankfurt an der Oder, Bd. 12856, p. 40] - Armendarits 8 settembre 1839 [Pyrénées-Atlantiques, Registres d'État Civil, Armendarits, Collection Communale, Décès 1833-1842, Anno 1839, n. 3, ove il decesso viene rubricato all'età di 66 anni mentre nel registro della Collection Départementale - Pyrénées-Atlantiques, Registres d'État Civil, Armendarits, Collection Départementale, Décès 1833-1842, Anno 1839, n. 3 - non compare indicata l'età]), figlia di Jean Louis Alavoine e Sophie Wilhelmine von Berge, andata sposa nei primi mesi del 1816 (forse entro maggio) a Pamplona (già il 4 maggio 1812 per procura a Firenze) al barone Armand Jean Baptiste Firmin de Armendariz, un'avvenente donna prussiana, come Hayez la ricorderà riferendosi al loro incontro fiorentino nella primavera del 1814 - *Le mie memorie*, 1890, p. 32 («contessa Almendaris, prussiana») e 1995, p. 85 -, «signora spagnola [che] ad un'infinita cultura di spirito unisce un carattere aureo, e segna nella vita del Canova la seconda epoca in cui egli stette in forse per legarsi in matrimonio», cfr. L. CICOGNARA, *Biografia di Antonio Canova scritta dal Cav. Leopoldo Cicognara Aggiuntivi I. Il catalogo completo delle opere del Canova. II. Un saggio delle sue lettere familiari. III. La storia della sua ultima malattia scritta dal Dott. Paolo Zannini*, Missiaglia, Venezia 1823, pp. 102-104, spec. p. 102 - Lettera di Antonio Canova (Roma 14 settembre 1812) a Leopoldo Cicognara a Firenze -, edita

anche in A. CANOVA, *Alcune Lettere di Antonio Canova ora per la prima volta pubblicate. In occasione delle nozze auspicate del conte Giordano Emo-Capodilista colla contessa Lucia Maldura*, Alvisopoli, Venezia 1823, pp. 36-39, spec. pp. 36-37. Per altra documentazione e bibliografia cfr. E. G. RIZZIOI, *L'officina di Leopoldo Cicognara*, cit., *Domenico Udine Nani per la Storia della Scultura*, pp. 787-790, nota 20 bis.

⁽¹⁶⁾ Il carteggio amoroso giovanile è stato brevemente illustrato da Ugo Viviani sul n. 4-6 della rivista «Polimnia» nell'aprile-giugno 1925, alle pagine 7-9, per il «periodo che va dall'8 Giugno 1812 al 28 Dicembre 1816»; fornendo sintetiche informazioni sui suoi rapporti letterari nessuna delle dieci missive che lo compongono è corredata dalla completa indicazione onomastica della scrivente: tre non portano alcuna sigla, quattro sono firmate «L'Eugenia vostra amica», due «La vostra aff.ma amica E. B.», una «La vostra E. Bel...». Consentendo di accedere ad un'identificazione precisa della Bellini attraverso fonti documentarie coeve, così lo studioso ne traccia un significativo profilo: «[...] Nessun dubbio vi ha che fosse l'amante del Nenci e che fosse maritata con figli. [...] / [...] Si rilevava altresì dalle lettere ch'essa doveva esser d'età alquanto matura, certo più vecchia del pittore anghiarese: abbonda di consigli igienici e materni verso il Nenci, lo sprona di continuo al lavoro, lo dissuade dal perdersi troppo a dar lezioni di pittura alla irlandese Maria Cornier, lo esorta a lavorare per i suoi quadri ed a distrarsi col frequentare il teatro alla sera perché la pittura vuole ilarità: dichiara spesso ch'essa crede di conoscere bene gli uomini, perché il suo cuore ha avuto interesse a studiarlo; è sempre nelle discussioni con lui remissiva e protesta che la sua benevolenza gli è cara e che l'unico suo timore è di perderla. Anche certi frequenti diminutivi danno l'idea della donna molto matura [...]. Essa informa nelle sue lettere il Nenci di tutto quanto succede nell'ambiente artistico fiorentino e cerca anche accaparrargli lavori per l'epoca in cui tornerà a Firenze. L'Eugenia si rivela donna colta, esimia arpista, ottima cantante, appassionata artista drammatica. [...] Essa recita con Cicognara e con sua moglie commedie veneziane, declama tragedie con Ugo Foscolo [...], si fa applaudire nel Saul dell'Alfieri in Teatro. [...]» – U. VIVIANI, *Identificazione della scrittrice di dieci lettere d'amore non firmate, indirizzate al pittore Francesco Nenci di Anghiari*, in «Polimnia» 2/4-6 (Maggio 1925), pp. 7-9, spec. pp. 7, 8; N. VIAN, *La giovinezza di Giulio Salvadori. Dalla stagione bizantina al rinnovamento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1962 («Storia e Letteratura. Raccolta di studi e testi», 89), p. 5, nota 12 –. Di queste e altre lettere della Bellini a Nenci è in corso la pubblicazione a cura di Roberto Giovannelli. La nobildonna fiorentina nata a Firenze il 24 settembre 1769 – AOSMFFi/Registro dei Battesimi 329, *Femmine, 1769 (22 Settembre - 20 Novembre)*, «E», 21 r., n.n. –, andata sposa all'avvocato Luigi Bellini dal quale ha 9 figli, residente nel «Popolo di S. Michele Visdomini», muore quarantanovenne di pneumonite il 18 giugno 1818 (e non cinque anni più tardi come erroneamente riporta Ugo Viviani a p. 9) secondo quanto risulta dall'atto di morte che, sia nei registri parziali come nei duplicati (solo in questi però l'età della defunta viene precisata essere di «Anni 48: e Mesi otto»), la censisce come Eugenia, mentre l'atto di nascita affianca il secondo nome Tullia (già della madre, poi riportata come «Magini») – ASFi/Stato Civile di Toscana, *Registri parziali degli Atti di Morte di Firenze nell'Anno 1818*, vol. 10703, n. 1295; ASFi/Stato Civile di Toscana, *Duplicati dei Registri dei Morti di Firenze nell'Anno 1818*, Busta 9274, n. 20 –. Il suo profilo umano e psicologico è delineato da un anonimo articolista nel necrologio pubblicato due giorni più tardi: ANONIMO, *Firenze*, in «Gazzetta di Firenze», n. 74, 20 giugno 1818, p. 4. Cfr. E. G. RIZZIOI, *L'officina di Leopoldo Cicognara*, cit., *Domenico Udine Nani per la Storia della Scultura*, pp. 790-792, nota 21; *ivi*, *Penne e matite in viaggio*, e note 91, 101; *ivi*, Appendice I, note 8, 37: «[...] Mi creda bene che io sarei beato d'averla qui: ma che nessuna considerazione potrà per me opporsi all'esecuzione di quell'idea; che soltanto amerei enunciata da altri; e in vece che proporre, vorrei essere consultato, onde influir meglio alla riescita. Se questo fosse un Enigma la penetrantissima

signora Eugenia potrebbe interpretarlo. [...]» – F. ABBATE, *Lettere inedite del Cicognara a Francesco Nenci*, cit., pp. 64-65, e nota 12 –.

(17) BMCVe/Mss. P. D. c 711/III, (*Prov. Malamani*), Lettera di Giovanni Valeri (Siena 30 gennaio 1815) a Leopoldo Cicognara, 17 «[...] Nella giornata di domani sarà / consegnata al Sig. Alessandri la *Vita* da voi / richiestami e per mezzo di Cipriani, e con la caris / sima vostra dei 21 del corrente [...]»; Lettera di Giovanni degli Alessandri (Firenze 31 agosto 1822) a Leopoldo Cicognara a Venezia, 46: «[...] *Mi ha detto Giachetti che vi rimetterà la minuta del ma / nifesto da pubblicarsi in occasione della ristampa della vostra / Storia della Scultura e procurerà di fare in modo che Niccolini e / samini e riduca detta minuta con far menzione dell'opera / già pubblicata, e del sommo merito del Chiarissimo Autore.* / [...]». Su Giovanni degli Alessandri (1765-1830), presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze e direttore degli Uffizi fra gli anni napoleonici e la Restaurazione di Ferdinando III d'Asburgo-Lorena, personaggio chiave nella politica artistica fiorentina, e toscana più in generale, e sui primi anni del suo directorato alla Galleria, incarico che assolve dal 1811 al 1828 – essendo curatore dei disegni e delle stampe Antonio Ramirez di Montalvo –, sui rapporti con Antonio Canova, il suo ruolo all'interno dell'*entourage* di Elisa Baciocchi Bonaparte, nonché per alcuni spunti legati al rinnovamento degli Uffizi, la delicata questione delle requisizioni di opere d'arte da parte del Governo francese e le difficoltà diplomatiche (la visita agli Uffizi di Dominique-Vivant Denon, direttore del Louvre, durante la quale viene presentato l'elenco delle opere da trasferirsi a Parigi), cfr. C. PASQUINELLI, *Giovanni Degli Alessandri: i primi anni del directorato agli Uffizi fra nuovi e vecchi ruoli*, in «Annali di Storia di Firenze» 6 (2011), pp. 155-170; BMCVe/Mss. P. D. c 595/XII, 816; BMCVe/Mss. P. D. c 711/III (*Prov. Malamani*), Lettera di Antonio Ramirez di Montalvo (Firenze 21 marzo 1817) a Leopoldo Cicognara a Venezia, 33: «[...] dei pittori che figuravano in Firenze prima di Benvenuti, poco è da dire. [...] Fabbrini, Santi Pacini»; Lettera di Antonio Ramirez di Montalvo (Firenze 5 dicembre 1826) a Leopoldo Cicognara a Venezia, 101; Lettera di Antonio Ramirez di Montalvo (Firenze 2 giugno 1827), a Leopoldo Cicognara a Venezia, 130; Lettera di Antonio Ramirez di Montalvo (Firenze 18 aprile 1828) a Leopoldo Cicognara a Venezia, 151; inoltre M. FILETI MAZZA, *Storia di una collezione. Dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'Età moderna*, Olschki, Firenze 2009 («Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario Generale delle Stampe» diretta da M. Faietti, 2), pp. 78-87 (*Da Tommaso Puccini all'Osservazioni sulle origini delle stampe*); pp. 393-394 (*Appendice documentaria. XVIII. 1793-1794. Tommaso Puccini. Relazione a Ferdinando III*); pp. 397-400 (*Appendice documentaria. XX. 1810. Tommaso Puccini. Osservazioni sull'origine delle stampe in rame, in legno ed all'acquaforte*); EAD., *Storia di una collezione. I disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Olschki, Firenze 2014 («Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Inventario Generale delle Stampe» diretta da M. Faietti, 4), spec. pp. 1-13 (*L'eredità del Settecento: Giovanni Degli Alessandri*); pp. 13-41 (*Il riordino del patrimonio grafico: Antonio Ramirez di Montalvo e il Catalogo dei disegni di Luigi Scotti*), ove si legge: «Con la direzione di Antonio Ramirez di Montalvo iniziò il vero riordino del patrimonio grafico degli Uffizi. [...] il suo operato contribuì fortemente alla gestione e classificazione dei disegni e delle stampe con interventi fondamentali che vennero a rappresentare i presupposti più concreti per la futura attività catalografica e inventariale della raccolta fiorentina. Memoria dei più importanti avvenimenti che videro come protagonista della vita in Galleria il Montalvo, sono conservati nell'archivio dell'istituzione e illustrano con chiara sintesi le fasi del suo directorato (dal 1828 al 1849). Prima di giungere, il 3 ottobre del 1828, alla nomina di responsabile della Galleria come successore di Giovanni Degli Alessandri, – conquistando di diritto anche la presidenza dell'Accademia di Belle Arti e la deputazione dell'Opera di Santa Maria del Fiore – aveva ricevuto numerosi incarichi governativi e diplomatici con un significativo coinvolgimento nella tutela del patrimonio artistico del Granducato. [...]».

Particolarmente apprezzata dalla comunità scientifica era stata [...] [una] lezione che aveva declamato l'11 giugno del 1822 [...] all'Accademia della Crusca, dal titolo: *Dell'origine delle stampe in rame...*, un piccolo trattato che ebbe una buona divulgazione come dimostrano alcuni cataloghi di biblioteche erudite che già di lì a poco tempo lo registravano. Lo scritto ripercorreva la trattazione compilata nel 1810 da Tommaso Puccini poco prima di morire, dove aveva riassunto l'intera cognizione storica e storiografica maturata intorno alle arti grafiche. Il saggio era nato come replica alla dissertazione dello storico e letterato torinese Gian Francesco Galeani Napione sull'arte incisoria. Fondamentalmente la composizione di Antonio Ramirez di Montalvo coincideva con quella pucciniana e riprendeva l'antico dibattito su due principali assunti che coinvolgevano gli artisti Maso Finiguerra e Mantegna per declamare a chi spettasse l'onore di aver inventato l'arte incisoria. [...]» (ivi, pp. 13-14, e note 68, 70-71). Si veda poi E. SPALLETTI, *Collezionismo granducale e politica: l'acquisto dei dipinti di scuola francese per gli Uffizi*, in *Sale dei pittori stranieri*, a cura di V. Conticelli, M. Guccini, Centro Di, Firenze 2013 («Gli Uffizi. Studi e Ricerche» diretta da A. Natali, 25), pp. 41-59; E. SPALLETTI, R. VIALE, *Tommaso Puccini (1749-1811). Conoscitore delle Arti e Direttore degli Uffizi*, Centro Di, Firenze 2014 («Gli Uffizi. Studi e Ricerche» diretta da A. Natali, 27); *Tommaso Puccini nel bicentenario della morte 1811|2011* [Atti della giornata di studio (26 novembre 2011), a cura di E. Spalletti (Scornio, Villa Puccini)], Settegiorni, [Pistoia] 2014 [ma 2015].

⁽¹⁸⁾ AABAFi/Filza 29. A. dal N. 1. al N. 65. [ma 1-74] di *Documenti, Lettere e Carte diverse dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dell'Anno 1840. Presidente Illmo: Sig: Cav: Commend Antonio Ramirez di Montalvo*, Ins. 70, Lettera del 12 settembre 1840 di Lucia Foscariini Cicognara; AABAFi/I. e R. *Accademia delle BB. AA. Catalogo degli Affari esistenti nelle Filze dell'Archivio dall'Anno 1611. al 1850. inclusive, 1811-1812*, Ins. 70, Cicognara [Leopoldo], *Cav. Accademico Onorario in Prima Classe*; ivi, 1840, Ins. 70, *Vedova Luisa nata Foscariini; Medaglia coniatà per il fu Leopoldo suo Consorte* (repertorio compendiarario ove le filze, che talora sostituiscono l'indicazione dell'annualità, sono contrassegnate da lettere inventariali pregresse); cfr. anche AABAFi/Filza P[ri]ma di *Documenti, Lettere, e Carte diverse del Presidente Cav: Giovanni degli Alessandri, e dei Direttori delle tre Divisioni dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dal di p[ri]mo Luglio 1811. Epoca della nuova organizzazione dell'Accademia Suddetta a tutto l'Anno 1812*, Ins. 6, Lettera del 4 luglio 1811 (Bartolommeo [ma Domenico] Udine *Studente la Pittura* [...]); Ins. 7, Lettera del 15 luglio 1811 (Domenico Udine [Nota degli Studenti Soccorsi dall'Uffizio di Beneficenza]); Ins. 15, *Funzione da eseguirsi nell'Adunanza del Corpo Accademico delle Belle Arti del dì 6: Ottobre 1811*; Ins. 70, *Concorso Triennale del 1812*; AABAFi/Atti della Regia Accademia delle Belle Arti di Firenze dal 1. Luglio 1807 al 16 Settembre 1827, Inss. 101-115, spec. Inss. 105; 111; *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, cit., p. 81 («CICOGNARA LEOPOLDO, scrittore d'arte 'Presidente della R. Accademia di Belle Arti di Venezia', eletto Accademico Onorario 27.9.1812 [Atti 1807-1827, 111]»). Per altra corrispondenza intercorsa fra Pietro Benvenuti e Leopoldo Cicognara cfr. anche BCAFel/Catalogo *Autografi Cittadella, Benvenuti Pietro. Arezzo. pittore, 347*: Lettera di Pietro Benvenuti (Firenze 17 gennaio 1813) a Leopoldo Cicognara a Ferrara, e i molti documenti di Cicognara, scritti vari, appunti e lettere raccolti in volumi miscellanei; BCFol/Raccolte *Piancastelli, Sezione Autografi del secolo XIX*, Busta 51, *Carteggio Leopoldo Cicognara*; [A. RENIER ZANNINI], *Lucia Contessa Cicognara. Cenni biografici. (Dalla Gazzetta di Venezia, del 19 agosto 1850)*, pp. III-VII, spec. pp. V-VI.

⁽¹⁹⁾ P. PELLIZZARI, *Nel II centenario della nascita. I disegni anatomici di Pietro Benvenuti e l'epistolario con Francesco Nenci*, Il torchio, Firenze 1970 [estr. da «Giornale di Bordo. Bimestrale di Storia, Letteratura ed Arte» 3/3 (1970), pp. 239-256], fig. 6 e pp. 239, 241, 128, 247-248, 249, 254; L. FORNASARI, *Pietro Benvenuti*, Edifir, Firenze 2004, pp. 15-76 (*Pietro Benvenuti e i suoi interlocutori: tracce per una ricostruzione*), spec. p. 75.

Cfr. E. G. RIZZOLI, *L'officina di Leopoldo Cicognara*, cit., Appendice II, s.v. *Udine Nani Domenico*. Sulla direzione benvenutiana dell'Accademia fiorentina si consideri il convinto apprezzamento espresso da Tommaso Puccini: «La morte del Petroni nostro primo, ed unico maestro di Pittura avvenuta nell'anno 1803 richiamò in Fiorenza il Benvenuti, che con Sovrano Rescritto fu nominato Direttore di questa R. Accademia. Da quell'epoca incomincia un nuovo ordine di cose. Il Petroni mediocre nell'Arte sua era stato inalzato a quel posto dalla protezione del Ministro, che aveva sortita comune con esso la Patria di Pontremoli. Il genio, la scienza, la fama vi hanno condotto il Benvenuti. Petroni non si tosto vi fu pervenuto, che abbandonò matita, e pennelli, parlò sempre, (bene, o male non saprei dirlo) ma non disse pure una volta ai giovani che lo ascoltavano 'ecco la pratica dimostrazione delle mie teorie'. Di professore che doveva essere non fu così che un semplice dilettante. Benvenuti all'incontro sempre indefesso nell'esercizio dell'Arte avvalorò i precetti con le opere, che tutto giorno produce, rettifica le idee, corregge i disegni dei suoi Creati, i quali perciò concepiscono un'alta estimazione per il loro maestro, e non si trovano mai nell'incertezza dei principj, e dei veri metodi a metterli in esecuzione; incertezza che è tanto fatale ai progressi della gioventù. L'effetto ha corrisposto pienamente a tanta diversità di sistema. Da quell'epoca si studia di più, si studia meglio. Perciò nel breve spazio di quattro anni la nostra Accademia ha cambiato affatto di aspetto. Si sono veduti nell'ultima solenne esibizione molti buoni disegni dalla natura, moltissimi ed anche migliori tratti dalle statue antiche della loro natural grandezza, e alcuni quadri dipinti di uno stile quale non si conosceva in addietro; molte opere dei nostri sono state coronate nei concorsi delle accademie forestiere; tutto insomma ci ripromette il più felice avvenimento per la Pittura» (T. PUCCINI, *Dello stato delle Belle Arti in Toscana. Lettera del Cavaliere Tommaso Puccini Segretario della R. Accademia di Fiorenza al Signore Prince Hoare Segretario della R. Accademia di Londra*, pp. 24-25). Lo stesso, tuttavia, crede poi doveroso ammonire anche circa i pericoli di un insegnamento rigorosamente neoclassico (*ivi*, pp. 30-31), come risulta dall'interpretazione espressa da Del Bravo – *Pietro Benvenuti 1769-1844. Mostra di opere inedite nel secondo centenario della nascita*, cat. a cura di C. Del Bravo, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Arezzo, Arezzo 1969, p. 17 –.

⁽²⁰⁾ Così si legge nell'inserito: «Venezia / Cicognara 1817 / 8 Marzo»; «Sig^{ra} / Ho ricevuto li Volumi della continuazione del Gandellini. / Quando mi avrà spedito il resto del Sismondi, unito alla / mancanza del 1.° Vol - E mi avrà trovati due esemplari / uno del Morghen, l'altro del Benvenuti, così freschi che / non vi sia nulla a ridire, sul ché può consultare / avanti di provederli o il Benvenuti stesso, o l'Udine, / o il Nenci, o qualvogliai altro dell'arte, ella si compiacerà / di darmi conto, che io la soddisferò, tenendo un / piccolo resto di fondi in mano del C^{te} Alessandri a / tale oggetto --- Sono sempre della solita / stima / Venezia li 29. Marzo - / Suo aff[ezionatissimo] S[ervito]re / L – Cicognara / Leopoldo, e non Lorenzo» – Lettera di Leopoldo Cicognara (Venezia 29 marzo [1817]) a Silvestro Piatti «Libraro in Vac[c] hereccia / Firenze» (BLLi/Autografoteca Bastogi, Cass. 28, Ins. 1698) –. Va detto tuttavia che nei documenti dell'Archivio preunitario del Comune fiorentino la presenza della Libreria-Tipografia Piatti in via Vacchereccia a Firenze – gestita insieme a Guglielmo, come risulta dalle intestazioni delle missive in altri inserti – è attestata solo a partire dagli anni 1842-1847 e che sulla base del Censimento francese degli anni 1809-1811 la famiglia Piatti non compare a Firenze. Si tratta del *Dizionario delle stampe* del Gori Gandellini, ovvero delle *Notizie storiche degli intagliatori di Giovanni Gori Gandellini Sanese. Seconda edizione arricchita di notizie interessanti la Vita dell'Autore col proseguimento dell'opera fino ai nostri giorni. Corredato di una Dissertazione su l'origine, progressi, e varie maniere dell'arte d'incidere*, in dieci volumi apparsi a Siena presso Porri negli anni 1808-1812 (sul frontespizio dei voll. IV-X: *Notizie [...] raccolte da varj scrittori ed aggiunte dal padre maestro Luigi De Angelis*); sulla prima edizione del 1771 in tre volumi si veda M. DE GREGORIO, in *Il Poeta e il Tempo. La Biblioteca Laurenziana per Vittorio Alfieri*, cat. a cura di C. Do-

menici, P. Luciani, R. Turchi, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze 2003, pp. 88-89, n. 53. Cfr. anche L. B[ROGIONI], in *Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*, a cura di A. Gigli Marchetti, M. Infelise, L. Mascilli Migliorini, M. I. Palazzolo, G. Turi, II, Franco Angeli, Milano 2004, p. 837, s.v. *Piatti. Stamperia Guglielmo Piatti, editore-tipografo / Firenze, -1857*. Preciso che Giuseppe Colzi (Firenze 1791 - Firenze dopo il 1841) è stato compagno di studi di Udine – partecipando insieme a lui a tre concorsi – e suo collega nella decorazione di Palazzo Borghese; cfr. A. P. TORRESI, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*, Liberty house, Ferrara 1996, pp. 89-90, s.v. *Colzi de' Cavalcanti Giuseppe*.

⁽²¹⁾ E. G. Rizzioli, *L'officina di Leopoldo Cicognara*, cit., Appendice IV, s.v. *Ruggieri (Ruggieri) Giovanni Giuseppe*.

⁽²²⁾ BAV/Vat. lat. 13748, 349, 350, 352, f. 52 r.; L. CICOGNARA, 1816, Tavv. LXIV e LXV. Il disegno «350» riproduce una delle tre figure scolpite da Baccio Bandinelli sui piedistalli del presbitero del duomo fiorentino, come informa Cicognara nel secondo volume della prima edizione della *Storia della Scultura* al capitolo III del libro V, pp. 305-306.

⁽²³⁾ [G. VASARI], *Vita di Baccio Bandinelli con una Introduzione, Note e Bibliografia di Giulio Urbini*, R. Bemporad & Figlio, Milano-Roma-Pisa-Napoli 1913 («Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari» diretta da P. L. Occhini e E. Cozzani, 12); C. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *Baccio Bandinelli*, Musée du Louvre - 5 Continents, Paris-Milan 2008 («Louvre, Cabinet des Dessins», 16); [A. M. PETRIOLI TOFANI], in *I grandi disegni italiani degli Uffizi di Firenze*, a cura di [A. Forlani Tempesti, A. M. Petrioli Tofani], Silvana, Cinisello Balsamo [1972], n. 36; M. COLLARETA, *Misura e dismisura: l'arte di Baccio Bandinelli*, in *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560)*, cat. a cura di D. Heikamp, B. Paolozzi Strozzi, Giunti, Firenze-Milano 2014, pp. 92-109; M. FIRPO, *Il coro del duomo fiorentino*, ivi, pp. 244-261, spec. pp. 249-250; F. PETRUCCI, ivi, pp. 316-319, n. 23 – «BACCIO BANDINELLI E GIOVANNI BANDINI (1540 circa - 1599) / Otto rilievi con figure di profeti e santi dal recinto del coro / 1553-1572 / Marmo / 98 x 36 circa cm ciascuno / Firenze, Opera di Santa Maria del Fiore, / inv. 2005/140, 2005/160, 2005/152, 2005/157, / 2005/145, 2005/147, 2005/154, 2005/161» –; EAD., in *Repertorio. Opere autografe non in mostra*, ivi, pp. 595-598, n. XVIII («BACCIO BANDINELLI / IL CORO / dal 1549 / [...]»); R. BALLERI, in *Repertorio. Opere autografe non in mostra*, ivi, p. 599, n. XVIII («DA BACCIO BANDINELLI, DA BACCIO BANDINI (1540 CIRCA - 1598) E AIUTI / OTTANTASETTE CALCHI TRATTI DAI RILIEVI DEL CORO / DI SANTA MARIA DEL FIORE A FIRENZE / 1756 circa / Gesso [...]»); M. CAMPIGLI, in *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, cat. a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Giunti, Firenze-Milano 2014, pp. 172-173, n. 15 – «Giovanni Bandini / detto dell'Opera (Castello, Firenze 1540 circa - Firenze 1599) / Due profeti / 1564-1572 / Marmo, cm 98 x 36 / Firenze, Museo dell'Opera / di Santa Maria del Fiore» –. Per Bandinelli cfr. L. CICOGNARA, 1816, V, III, pp. 304-307, spec. 305-306; D. HEIKAMP, in *Repertorio. Opere autografe non in mostra*, in *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493-1560)*, cit., pp. 583-585, n. XII – «BACCIO BANDINELLI / MONUMENTO DI GIOVANNI DALLE BANDE NERE / dal 1540 (incompiuto) / Marmo / Firenze, piazza San Lorenzo» –; cfr. E. G. RIZZIOLI, *L'officina di Leopoldo Cicognara*, cit., Appendice I, nota 102.

⁽²⁴⁾ T. MOZZATI, *Giovanfrancesco Rustici. Le compagnie del Paiuolo e della Cazzuola. Arte, letteratura, festa nell'età della Maniera*, Olschki, Firenze 2008 («Studi. Fondazione Carlo Marchi», 22); *I grandi bronzi del Battistero. Giovanfrancesco Rustici e Leonardo*, cat. a cura di T. Mozzati, B. Paolozzi Strozzi, Ph. Sénéchal, Giunti, Firenze-Milano 2010; I. CISERI, «L'affezion singulare ch'è intra noi sempre stata»: *Rustici e Michelangelo*, ivi, pp. 132-152; N. HEGENER, *Leonardo e Rustici nell'opera di Baccio Bandinelli*, ivi, pp. 212-237.

⁽²⁵⁾ BAV/Vat. lat. 13748, 348, f. 51 v.; L. CICOGNARA, 1816, Tav. LXIV.

⁽²⁶⁾ BAV/Vat. lat. 13748, 387, f. 56 v.; L. CICOGNARA, 1816, Tav. LXIX. La tavola – foglio di mm 405 x 280; matrice di mm 350 x 240 (NSUB/2 Art. Plast. V, 176, II, Tavv.) – ove è riportato il nome del disegnatore e che raffigura Mosè nella parte destra del registro inferiore, reca le seguenti iscrizioni: «Tav. LXIX.» (sul margine superiore destro dell'impronta); «Di Pietro Francavilla Fiammingo in S.^a Croce a Firenze.» (nell'impronta, centrata sotto le tre statue della prima parte figurata); «Del Francavilla. / Ivi -» (a sinistra, sotto il basamento della statua); «Di Leon Leoni Aretino. / Nel Monumento Mediceo nel Duomo / di Milano.» (al centro, sotto il basamento della statua); «Del Francavilla. / Ivi» (a destra, sotto il basamento della statua); «Udine dis.» (sul margine inferiore sinistro dell'impronta); «Torcellan inc.» (sul margine inferiore destro dell'impronta).

⁽²⁷⁾ BAV/Vat. lat. 13748, 335, f. 50 r. La tavola – foglio di mm 405 x 280; matrice di mm 281 x 200 (NSUB/2 Art. Plast. V, 176, II, Tavv.) – ove non compare il nome del disegnatore e che raffigura Mosè nella parte destra del registro inferiore, reca le seguenti iscrizioni: «Tav. LVII.» (sul margine superiore destro dell'impronta); «Statue del Bonarroti.» (centrata, subito sotto); «Nel Salone di Palazzo Vecchio.» (a sinistra, subito sotto il basamento del gruppo statuario della Vittoria); «Sulla piazza del Granduca.» (a destra, centrata, subito sotto il basamento del David); «In San Pietro a Roma.» (in basso a sinistra, subito sotto il basamento della Pietà); «nel deposito / di Giulio. II.» (in basso, a destra della gamba sinistra del Mosè); «Cipelli inc.» (sul margine inferiore destro dell'impronta); cfr. L. CICOGNARA, 1816, Tav. LVII.

⁽²⁸⁾ E. AGNOLUCCI, *Per la storia del collezionismo ottocentesco: la cultura figurativa di Ranieri Bartolini*, in E. AGNOLUCCI, I. DROANDI, *La Collezione Bartolini di Arezzo. Storia e documenti*, Olschki, Firenze 1990 («Biblioteca Storica Toscana», ser. II, 22), p. 60, nota 31.

⁽²⁹⁾ *Ivi*, p. 64, nota 48.

⁽³⁰⁾ *Ivi*, pp. 64-65.

⁽³¹⁾ E. G. RIZZIOI, *Archimede. Immagini, iconografie e metafore dello scienziato siracusano dal Cinquecento all'Ottocento*, cit.