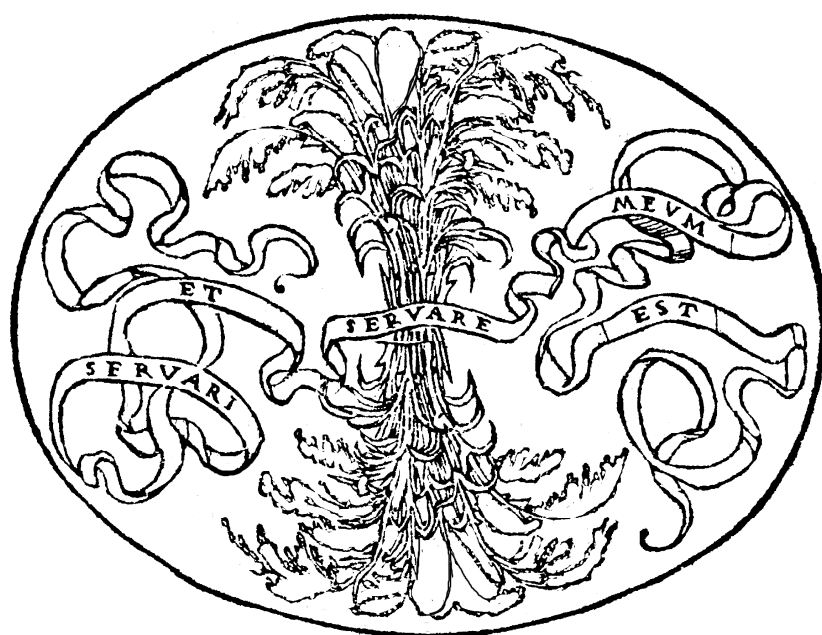


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

2/2009



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Direzione scientifica*

Paola Barocchi

Miriam Fileti Mazza

*Comitato di redazione*

Irene Calloud, Alessia Cecconi, Vaima Gelli, Martina Nastasi

*Curatori di questo numero*

Irene Calloud, Alessia Cecconi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Via de' Coverelli 4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

## INDICE

P. BAROCCHI, *Introduzione al Corso di alta formazione sulle metodologie di analisi delle fonti*

C. OCCHIPINTI, *Roma 1587. La dispersione della quadreria estense e gli acquisti del cardinale Ferdinando de' Medici*

F. GRISOLIA, *Giuseppe Pelli Bencivenni e l'Indice di CXXII Volumi di Disegni della Real Galleria. Genesi e lettura di un inventario*

E. PELLEGRINI, *Le arti di William Roscoe: biblioteca e collezione (I parte)*

A. SALANI, *«Per dar pascolo a passeggiere dilettante». Autori e pubblico delle guide storiche di Pisa*

R. VIALE, *Tommaso Puccini e i suoi diari di viaggio*

M. NASTASI, *Note sulla cronologia del Catalogo di stampe e disegni di Francesco Maria Niccolò Gabburri*

B.M. TOMASELLO, C. BRUNETTI, I. CALLOUD, R. VIALE, *Per un archivio digitale degli inventari storici del Museo Nazionale del Bargello*

M. FILETI MAZZA, *recensione a V. Conticelli, «Guardaroba di cose rare e preziose». Lo Studiolo di Francesco I de' Medici: arte, storia, significati, Lugano 2007*

## TOMMASO PUCCINI E I SUOI DIARI DI VIAGGIO

Tra le numerose carte del pistoiese Tommaso Puccini (1749-1811) presenti nella Biblioteca Forteguerriana di Pistoia è conservato un fascicolo contenente tutta la documentazione di viaggio raccolta dall'erudito durante il suo lungo soggiorno romano (1774-1792). Si tratta di una filza<sup>1</sup> con trentasei cataloghi ragionati, quasi delle piccole guide portatili, di tutte le produzioni artistiche più rappresentative riscontrate da Puccini nelle varie città italiane da lui visitate; descrizioni sia di importanti città d'arte, quali Bologna, Milano, Parma o Venezia (Fig. 1), sia di piccoli centri come Bergamo, Camerino, Recanati o Senigallia<sup>2</sup>.

Per poter apprezzare nel loro giusto valore le osservazioni e i giudizi che compongono tale documentazione di viaggio è necessario prima di tutto delineare un rapido ritratto di un personaggio che ebbe un peso notevole nella cultura artistica fiorentina fine settecentesca<sup>3</sup> e, soprattutto, conoscere con maggior precisione, attraverso lo spoglio delle sue carte personali, il ruolo che egli ebbe nel vivacissimo ambiente intellettuale romano tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta del XVIII secolo.

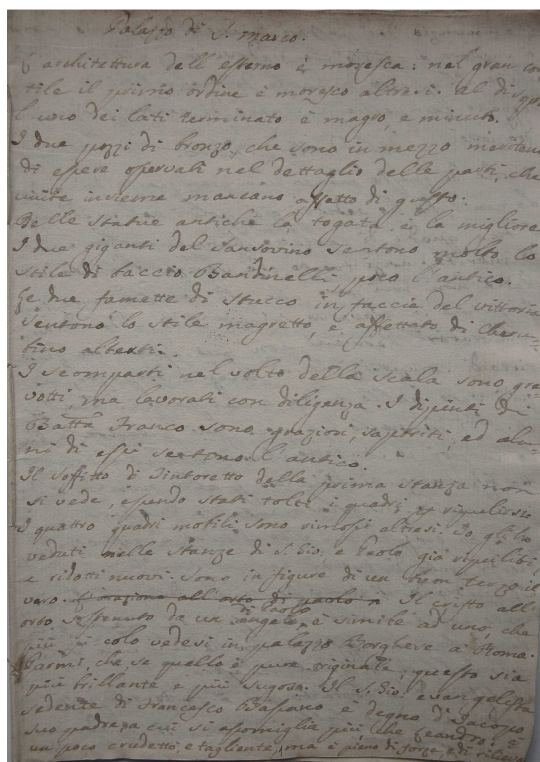


Fig. 1 Aggiunte alla Raccolta Puccini, *Guida artistica d'Italia I, Venezia*, Biblioteca Forteguerriana di Pistoia

Una considerazione, quella dovuta a tutte le annotazioni riguardanti i viaggi pucciniani, oggi di carattere prettamente documentario che però doveva già essere emersa ai tempi in cui esse vennero redatte, se Giuseppe Maria Pagnini esortava il pistoiese a rendere pubbliche le osservazioni da lui raccolte, denominate «effemeridi napoletane», nel diario di viaggio redatto durante un suo lungo soggiorno napoletano, svolto nell'autunno del 1783, al fine di

<sup>1</sup> Biblioteca Forteguerriana di Pistoia (BFP), Aggiunte alla Raccolta Puccini, *Guida artistica d'Italia I*, C. 177.

<sup>2</sup> Vedi nota 52.

<sup>3</sup> Cfr. SPALLETTI 2005.

procurargli «[...] la gloria d'eccellente conoscitore delle Belle Arti, e quella insieme di valente scrittore: pregi non così facili a riunirsi in una stessa persona»<sup>4</sup>.

«Valente scrittore» ed «eccellente conoscitore»: questi due sintetici giudizi dati dal Pagnini sono forse i più indicati per descrivere la figura di Tommaso Puccini; ma se delle sue capacità di letterato e traduttore di classici latini siamo adeguatamente informati grazie alla biografia scritta da Alfredo Chiti<sup>5</sup>, per quanto concerne l'aspetto d'intendente e conoscitore di belle arti ci troviamo ancora oggi in presenza di una vastissima lacuna che comprende nel complesso tutta la sua esperienza romana durata quasi un ventennio, tra il 1774, anno in cui giunse a Roma «munito della laurea dottorale pisana»<sup>6</sup>, e il 1793, quando venne chiamato a Firenze a dirigere e rinnovare le Gallerie Granducali in sostituzione di Giuseppe Pelli Bencivenni; una lacuna che, colmata in gran parte solo per il periodo fiorentino<sup>7</sup>, ha spesso portato gli studiosi a bollare come sorprendente, se non incomprensibile, la sua nomina alla più alta carica fiorentina nel settore artistico.

Come già accennato, giunto venticinquenne a Roma e intento nel suo lavoro di avvocatura<sup>8</sup>, Tommaso Puccini veniva presentato dal suo biografo Alfredo Chiti come un discreto dilettante di poesia, ben inserito nei circoli colti della capitale e assorbito in un'intensa vita letteraria, anche in qualità di membro delle Accademie dell'Arcadia e degli Aborigeni<sup>9</sup> ma, soprattutto, come appassionato cultore di letteratura latina e ottimo traduttore di Catullo<sup>10</sup>: forse proprio questa sua educazione classica, impostata a Pisa attraverso l'insegnamento di Giuseppe Paribeni e Giuseppe Maria Pagnini e approfondita a Roma sotto le cure di Raimondo Cunich e Benedetto Stay lo portarono, in un primo tempo, ad accostarsi alle arti visive nel settore dell'antiquaria, sicuramente a lui più conforme.

Numerose conferme di questo suo primo interesse antiquario sono riscontrabili nel carteggio, soprattutto nelle lettere dei corrispondenti «pisani» i quali, approfittando della sua dimora nello Stato pontificio e quindi di un osservatorio privilegiato, richiedevano aggiornamenti sulle ultime scoperte archeologiche o sugli studi più aggiornati del settore, come fecero Girolamo Astorri, che di queste informazioni aveva «gran sete»<sup>11</sup>, e Giuseppe Paribeni, il vecchio maestro, che ringraziandolo delle preziose indicazioni circa i nuovi ritrovamenti si

<sup>4</sup> BFP, Aggiunte alla Raccolta Puccini, Filza C. 237, *Relazioni epistolari di un viaggio da Roma a Napoli e di altri viaggi in Italia scritte dal signor cavaliere Tommaso Puccini, direttore dell'Imperiale Galleria*. Citato da ora in poi: *Viaggio a Napoli*. BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta V, Pagnini Luca Antonio, 12, Parma 7 febbraio 1784.

<sup>5</sup> CHITI 1907.

<sup>6</sup> CHITI 1907, p. 157.

<sup>7</sup> Bibliografia Pucciniana: cfr. FABBRI RAGGHIANI 1978; MELONI TRKULJA-SPALLETTI 1981; PINTO 1982; BAROCCHI 1983; INCERPI 1982; SPALLETTI 1983; SPALLETTI 2001.

<sup>8</sup> Puccini ottenne nel 1778 la nomina a giureconsulto sulla base dell'apprendistato di quattro anni svolto presso l'avvocato romano Settimio Cedri, come può leggersi in una dichiarazione dello stesso Cedri (BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta VII, 2).

<sup>9</sup> Puccini venne accolto, verso la fine degli anni Settanta del secolo, come membro delle due Accademie, nella prima col nome di Egone Menalide, e nella seconda con quello di Entello Siracusano. Vedi CHITI 1907, p. 161. Tra i numerosi scritti del periodo ricordiamo: *Sonetto del sig. Tommaso Puccini di Pistoia*, in *Componimenti poetici per le faustissime nozze de' nobilissimi signori il signore Niccolò Forteguerrì e la signora Maria Caterina Ippoliti*, Pistoia 1774; Tommaso Puccini, *Sonetto del sig. Tommaso Puccini patrizio pistoiese*, in *Componimenti poetici in occasione di prendersi il sacro velo dalle [...] monache di Santa Maria delle Grazie detta del letto*, Pistoia 1778; *Sonetto di Egone Menalide*, in *Atti della solenne coronazione fatta in Campidoglio della insigne poetessa d.na Maria Maddalena Morelli Fernandez pistoiese tra gli arcadi Corilla Olimpica*, Parma 1779.

<sup>10</sup> Tra le sue traduzioni ricordiamo: *Epitalamio di Caio Valerio Catullo per le nozze di Teti e di Peleo*. Tradotte in versi italiani dal sig. Tommaso Puccini, in *Poesie per le nozze*. Camillo Cellesi [...] *Diamante Buonfanti*, Pistoia 1785; *Canto nuziale di Catullo*. Traduzione del sig. Tommaso Puccini, in *Rime per le faustissime nozze del [...] Jacopo Bracciolini colla [...] Teresa Conversini*, Pistoia 1791. Il suo lavoro più importante, benché redatto molti anni prima, venne pubblicato postumo con il titolo: *Poesie di Caio Valerio Catullo veronese scelte e purgate, volgarizzate dal cavalier Tommaso Puccini di Pistoia*, Pisa 1815.

<sup>11</sup> BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, Astorri Girolamo, 1, Pisa 22 febbraio 1774.

compiaceva di come l'allievo stesse affinando sempre più la propria capacità critica e il «buon gusto»<sup>12</sup>.

Le qualità del giovane Tommaso Puccini, esaltate dal Paribeni, molto presto vennero conosciute e apprezzate anche lontano da Roma, e non solo presso i suoi sodali toscani, come bene illustrano le lettere modenesi inviategli da Girolamo Tiraboschi: la prima di queste infatti è un attestato di stima e riconoscenza per una missiva speditagli alcuni giorni prima «con tal gentilezza e accompagnata con tale erudizione»<sup>13</sup> da essere inserita nella seconda edizione della sua monumentale *Storia della letteratura italiana*<sup>14</sup>.

La padronanza della lettura antiquaria, testimoniata dalla lettera inviata all'erudito modenese, veniva confermata due anni più tardi da un'estesa e documentata dissertazione che lo stesso Puccini scrisse a commento di un'epigrafe recentemente ritrovata in uno scavo antistante alla chiesa di San Marco a Roma: nell'articolo, pubblicato nel novembre 1780 sull'*Antologia Romana*<sup>15</sup>, compare già quel metodo di analisi che denoterà tutti i suoi scritti futuri, focalizzato sulla visione diretta del manufatto, soprattutto in relazione al luogo del ritrovamento, e sul confronto con opere diverse. Il tutto cedendo sempre pochissimo ai sofismi e alle facili attribuzioni; proponendo un sistema di osservazione probabilmente non così comune tra gli antiquari presenti nella città papale<sup>16</sup>, che lo condusse presto ad una maturità di giudizio immune, fin da allora, alle critiche che infiammavano qualunque dibattito riguardante le antichità<sup>17</sup>.

La conferma della visibilità che Puccini si era prontamente guadagnata tra gli eruditi romani si trova nella lettera scrittagli il 21 luglio 1777 dallo stesso fondatore del periodico romano Giovan Lodovico Bianconi e pubblicata sotto il titolo di *Lettera d'un amatore delle Belle Arti al signor Abate Tommaso Puccini patrizio pistoiese*<sup>18</sup>: in essa l'autore, commentando un passo pliniano nel quale vedeva la dimostrazione dell'uso della tecnica incisoria presso gli antichi, riservava al suo interlocutore significativi elogi, dai quali traspare una tale profonda stima, ad una data così precoce, da far supporre che fu lo stesso Bianconi, personaggio di grande rilievo

<sup>12</sup> «Ho letto con molto piacere le vostre erudite osservazioni sopra le antichità che mi dite ultimamente scoperte e mi rallegro con voi che sempre più raffinate il vostro buon gusto in questa eccellente parte di letteratura servendovi a proposito delli aiuti che [...] potete trovare abbondantissimi in Roma dall'antichità scolpita e figurata». BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta V, Paribeni Giuseppe, 1, Pisa 14 luglio 1777.

<sup>13</sup> BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta VI, Tiraboschi Girolamo, 1, Modena 4 agosto 1778.

<sup>14</sup> TIRABOSCHI 1787-1794, vol. II, p. 389.

<sup>15</sup> *ANTOLOGIA ROMANA* 1780.

<sup>16</sup> Spesso nei suoi scritti Puccini lamentava la cattiva usanza di spostare le iscrizioni dal luogo di ritrovamento per essere trasferite nei musei, nei quali esse perdevano gran parte del loro valore documentale. Così si esprimeva sulla strada per Napoli: «Videmo a Mesa alcune iscrizioni trovate in quelle campagne, e tra le altre due di Teodorico che le aveva rese suscettibili di cultura. Ottima determinazione è stata quella di non trasferirle a Roma, perché sul luogo sono più curiose e più interessanti che altrove. Così fosse stato praticato in tutte le altre ritrovate dopo il risorgimento delle lettere e lo studio introdotto dall'antiquaria; che allora forse la scienza lapidaria avrebbe dati più certi ad illustrare l'istoria!» Vedi *Viaggio a Napoli*, II giornata, 6 settembre.

<sup>17</sup> «So che molti antiquari di orecchie alquanto delicate offesi della parola *pupillatus*, la quale non si legge in alcuna delle iscrizioni o in alcuno degli scrittori del buon tempo, sono contrari alla mia opinione. Venero la loro dottrina e la loro delicatezza; non fa peraltro alcuna impressione sull'animo mio la loro autorità. [...] Dunque se la loro ragione di dubitare ha il suo fondamento, dovrà inferirsi da questo che fu composta e scolpita ai giorni nostri, giacché in essa è una voce non solita praticarsi neppure nei bassi tempi: illazione che forse non oserà fare alcuno che si voglia dar la pena di esaminarla in fonte e d'informarsi del suo ritrovamento», in *ANTOLOGIA ROMANA* 1780, p. 149.

<sup>18</sup> «Singolar passo cercando tutt'altro trovai gli scorsi giorni in Plinio, ma senza la vostra permissione io non ardisco interpretarlo a modo mio. Voi vedrete che non ho torto a domandarvela, quando v'accorgete della strana conseguenza, che indi se ne va a cavare. [...] Ma nulla più amabilissimo mio Sig. Tommaso. Non ad altri che a voi grand'amatore e conoscitore di stampe doveansi scrivere queste mie congetture, perché appunto parlano di stampe. Voi per il vostro candore e cortesia siete amato da chiunque vi conosce, ma tenete per fermo che nessuno vi ama più di me. [...] Roma li 21 luglio 1777» in *ANTOLOGIA ROMANA* 1777, pp. 25-28.

internazionale e dalle considerevoli frequentazioni<sup>19</sup>, l'anello di congiunzione tra il pistoiese e gli ambienti colti più prestigiosi della capitale. L'articolo, chiuso con un omaggio al «grand'amatore e conoscitore di stampe», permette inoltre di riconoscere un primo affiancamento della prospettiva artistica moderna a quella antiquaria e retrodatare di qualche anno la sua ben nota attività di collezionista e, soprattutto, di grande conoscitore nel campo dell'incisione che tanta influenza avrà nella sua futura educazione visiva.

Allo stato attuale delle ricerche non è possibile documentare in quale direzione si mosse il suo interesse per l'arte «moderna» nel corso degli anni Settanta del XVIII secolo; elementi indicatori più significativi sono rintracciabili solo dal 1779, anno in cui iniziò la lunga relazione epistolare con Carlo Bianconi, fratello minore di Giovan Lodovico, durata oltre vent'anni e conclusasi solo nel 1800 con il trasferimento volontario di Puccini a Palermo per sottrarre alle truppe napoleoniche i capolavori degli Uffizi. Le sessanta lettere che compongono questo illuminante e prezioso carteggio coprono dunque gran parte del suo periodo romano, illustrando sia i suoi primi interessi per i disegni cinque-seicenteschi che faticosamente andava raccogliendo<sup>20</sup>, sia la ricerca, sempre più incalzante, di pubblicazioni concernenti la storiografia artistica che gli permise di possedere una raccolta numericamente e qualitativamente consistente fin dal 1782<sup>21</sup>, arricchita poi costantemente fino alla morte, come documentato dal catalogo della sua libreria<sup>22</sup>. Le lettere bianconiane permettono di ricostruire soprattutto una parte consistente della superba collezione di stampe posseduta da Puccini fino al 1793, anno in cui venne venduta, tra innumerevoli difficoltà, al Marchese Giovanni Turinetti di Priero di Torino per 4500 scudi<sup>23</sup>: una raccolta iniziata sicuramente nei primi anni del suo lungo soggiorno romano se già nell'autunno del 1779 al Bianconi essa doveva sembrare sorprendente, tanto da indurlo a scrivere con un pizzico di invidia: «Mi rallegro della bella stampa che avete aggiunto alla scelta collezione vostra, che ormai è più bella della mia»<sup>24</sup>. Questa doveva comprendere centinaia di opere tra le quali spiccavano capolavori del Pollaiuolo, di Dürer, di Guido Reni, di Annibale e Agostino Carracci, di Rubens, di Rembrandt, di Marcantonio Raimondi oltre, naturalmente, alle opere dei suoi contemporanei Volpato e, soprattutto, Raffaello Morghen, artista sommamente apprezzato. Del resto il carteggio tra i due, a parte brevi divagazioni, è quasi esclusivamente dedicato alle stampe: i nuovi acquisti, il confronto tra le copie, il desiderio di primeggiare e di apparire il più scaltro nel non incappare in falsificazioni dimostrano una passione di Carlo Bianconi e, di riflesso, dello stesso Puccini in costante progresso, che presto trovò riscontro anche nei periodici dell'epoca che tanto spazio offrivano al mondo della grafica.

---

<sup>19</sup> Vedi PERINI 1998.

<sup>20</sup> BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, Bianconi Carlo, 11, Milano 24 marzo 1781; 23, Milano 31 agosto 1782; 40, Milano 19 novembre 1785; 45, Milano 7 marzo 1789.

<sup>21</sup> «Ecco la prima volta che mi avete parlato di libri d'arte. Me ne consolo sommamente, e della copia e della scelta [...]» BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, Bianconi Carlo, 19, Milano, 30 marzo 1782.

<sup>22</sup> BFP, *Aggiunte alla Raccolta Puccini*, (A. 43), *Indice de' libri spettanti alle belle arti che possiede il cav. Tommaso Puccini direttore della R. Galleria e segretario della R. Accademia delle belle arti*. Il testo integrale è oggi consultabile sul sito [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it).

<sup>23</sup> L'intricata vicenda della vendita della collezione è descritta nelle lettere di Bartolomeo Cavalley da Torino inviate a Puccini tra il 1799 e il 1800 (BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, Cavalley Bartolomeo, 1, Torino 23 ottobre 1799; 2, Torino 13 novembre 1799; 3, Torino 4 agosto 1800; 4, Torino 5 agosto 1800; 5, Torino 3 settembre 1800), e in quelle scrittegli da Polissena de Priè, moglie del marchese Turinetti di Priero (BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta V, Priè Polissena di, 1, Roma 30 giugno 1801; 2, Tivoli 14 agosto 1801; 3, Tivoli 14 settembre 1801; Tivoli 29 ottobre 1801; 5, Roma 19 gennaio 1802; 6, Roma, 9 marzo 1802).

<sup>24</sup> BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, Bianconi Carlo, 4, Milano 20 ottobre 1779. Aggiungendo nella lettera successiva: «Non ho detto che la vostra raccolta superi la mia, ma dico bene se va di questo passo, che presto vi si avvicinerà, e la passerà. Io ne avrò quel piacere che ha un padre vedendosi superato nel sapere da un figlio [...]» BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, Bianconi Carlo, 5, Milano 13 novembre 1779.

Tra i molti articoli dedicati all'incisione che potrebbero facilmente derivare dalla penna del pistoiese, sia per lo stile di scrittura che per la conformità dell'argomento trattato nel carteggio, almeno due di essi possono essergli attribuiti con certezza: il primo, pubblicato nel settembre del 1782 e intitolato *Lettera scritta da ... al Sig. Carlo Bianconi Segretario dell'Accademia delle belle arti di Milano*<sup>25</sup>, è un'estesa trattazione elogiativa dell'ultima stampa di invenzione creata dal giovane Giuseppe Cades; la lunga gestazione dell'opera del pittore e incisore romano fu, del resto, uno degli argomenti più dibattuti tra i due per il corso di tutto l'anno<sup>26</sup>. La generosità, forse eccessiva, di Tommaso Puccini nel giudicare *La morte di Leonardo* del Cades è comunque sintomatica di un suo primo, precoce interessamento per i giovani artisti dei quali avrà modo di occuparsi molto spesso negli anni successivi e, soprattutto, per quelli impegnati a creare opere «di questa natura, cioè come parti di una dotta fantasia piuttosto che di uno studio scrupoloso dell'antico e del vero»<sup>27</sup>.

Di più ampio respiro appare un secondo articolo relativo alla produzione incisoria pubblicato due mesi più tardi sullo stesso periodico e con il medesimo titolo<sup>28</sup>, nel quale Puccini, prendendo spunto dalla imminente pubblicazione di disegni leonardeschi, con le tavole incise da Carlo Giuseppe Gerli<sup>29</sup> fattegli visionare per un parere prima della diffusione, ripercorre in poche righe la fortuna dell'incisione di riproduzione in Italia<sup>30</sup>. In quest'arte Puccini vedeva in primo luogo uno dei mezzi più appropriati per poter conservare la memoria di opere pittoriche che, troppo spesso per una cattiva gestione, erano private della loro leggibilità, perdendo «come pur troppo perdono ogni giorno alcun poco, della loro originaria bellezza»: non a caso il primo degli artisti «romani» a raggiungerlo a Firenze sarà Raffaello Morghen insieme al quale Puccini portò a termine con successo l'ambizioso progetto, ideato nel 1795 e concluso cinque anni più tardi, di far riprodurre il Cenacolo di Leonardo da Vinci<sup>31</sup>. Ma principalmente il pistoiese, anticipando di quindici anni le parole espresse da Luigi Lanzi<sup>32</sup>, vedeva nelle incisioni tratte dalle grandi opere l'opportunità data ai cultori delle belle arti di conoscere le creazioni dei migliori artisti del passato e riconoscerne a fondo le maniere:

Veramente sarebbe desiderabile che prendesse piede in Italia il gusto da qualche tempo introdotto di far servire la bella incisione a rendere con fedeltà i preziosi originali dei gran maestri. Moltiplicati così scorrendo per le mani e sotto gli occhi di tutti, non si apprezzerebbero tanto le produzioni degl'ingegni mediocri, che aiutate dal meccanismo di un taglio brillante c'illudono facilmente<sup>33</sup>.

Educati così a distinguere il bello, i giovani nobili, ai quali spesso Puccini rivolgeva i suoi pensieri, sarebbero stati in grado non solo di riconoscere le migliori produzioni dell'arte, distinguendo le opere di merito da quelle mediocri ma, soprattutto, avrebbero accresciuto il loro buon gusto e commissionato così i nuovi lavori esclusivamente agli artisti migliori<sup>34</sup>.

<sup>25</sup> *ANTOLOGIA ROMANA* 1782a.

<sup>26</sup> BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, Bianconi Carlo, 16. Milano 2 gennaio 1782, 19, Milano 20 marzo 1782; 24, Milano 2 ottobre 1782; 25, Milano 20 novembre 1782.

<sup>27</sup> *ANTOLOGIA ROMANA* 1782a, p. 103.

<sup>28</sup> *ANTOLOGIA ROMANA* 1782b.

<sup>29</sup> GERLI 1784.

<sup>30</sup> *ANTOLOGIA ROMANA* 1782b, p. 179.

<sup>31</sup> BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, Bianconi Carlo, 52, Milano 25 aprile 1795; 53, Milano 6 giugno 1795; 54, Milano 27 gennaio 1796; 55, Milano 23 marzo 1796; 56, Milano 26 marzo 1796; 57, Milano 20 aprile 1796; 58, Milano 8 febbraio 1800; 59, Milano 5 marzo 1800.

<sup>32</sup> «Un gran conoscitore di stampe ha fatto più della metà del cammino per esser conoscitor di pitture: chi mira a questo scopo, negli studi notturni rivolga le stampe, rivolga ne' diurni», LANZI 1795-96, p. XVIII.

<sup>33</sup> *ANTOLOGIA ROMANA* 1782b, p. 179.

<sup>34</sup> «Non ho già la smania di far tutto il mondo pittore, scultore, o architetto, ma goderei molto e lo avrei per un segno foriero del risorgimento delle arti, se vedessi che quelli principalmente al servizio, o al lusso dei quali sono



Sarebbero aumentati dunque i veri conoscitori, gli unici secondo Puccini a poter diventare buoni giudici delle arti, a differenza degli stessi mecenati, spesso digiuni di un'educazione artistica adeguata<sup>35</sup> e, soprattutto, dei teorici dell'arte, portatori di una verità assoluta forse più inutile che dannosa, dei quali Puccini spesso dubitava. Un'insofferenza verso i dogmi di Winckelmann che «sapeva l'istoria delle arti, ma le arti non conosceva»<sup>36</sup>, e soprattutto verso le idee di Mengs che godettero di tanto successo negli anni immediatamente successivi alla sua morte, commentate dal pistoiese con ironia in diversi scritti del periodo: «carattere eroico nel Perseo? Parea un cavaliere della tavola rotonda. Mi compatisca l'autore. Sono uno del volgo ignorante delle bellezze ideali»<sup>37</sup>. Un antidogmatismo che lo condusse a preferire sempre la visione diretta delle opere, aiutandosi con la lettura critica delle fonti storiografiche (le *Vite* vasariane soprattutto) dalle quali traeva numerosissimi spogli da utilizzare come schematiche guide nei suoi frequenti viaggi, distinguendosi agli occhi dei suoi tanti estimatori non solo per la competenza nel settore artistico ma, ancor più, per il pragmatismo, evidente nelle numerose lettere a lui indirizzate e contenenti richieste di aggiornamento su lavori commissionati e mai portati a termine<sup>38</sup> o di un intervento per risolvere questioni, spesso molto delicate, come quella che contrappose Onofrio Boni a Carlo Fea, presto degenerata in attacchi personali<sup>39</sup>. Le sue capacità nel giudicare correttamente l'arte dei suoi tempi, nonché le sue numerose conoscenze altolocate, lo rendevano poi per molti artisti un sostegno essenziale: fu così per Dominique Vivant Denon<sup>40</sup>, conosciuto nel suo viaggio a Napoli<sup>41</sup>, o per Antonio Canova, accolto a Roma al suo arrivo nel 1780 da quel gruppo di artisti ed esperti di cui Puccini faceva parte<sup>42</sup>, che tenne sempre nella massima considerazione i suoi consigli anche quando raggiunse l'apice della fama<sup>43</sup>. Il rapporto di stima reciproca creato con gli artisti è particolarmente evidente nel caso di Tommaso Conca che avvalendosi della sua esperienza ormai quasi decennale, il 15 novembre 1782<sup>44</sup> sottoponeva al pistoiese «il di cui purgato gusto in questo genere di cose mi è notissimo», un piano iconografico da lui ideato per essere dipinto «sulla volta di qualche stanza». Il fatto che la descrizione dell'opera abbozzata dal Conca prefiguri la decorazione della cupola della Sala delle Muse nel museo Pio Clementino, intrapresa dallo stesso artista poco tempo dopo, lascia presagire un interessante e ancora non dimostrato contributo del pistoiese nel grande cantiere

---

destinate s'indirizzassero di buon ora a formar l'occhio al bello da esser capaci di distinguerlo dalla mediocrità. Vorrei che questo fosse uno dei punti principali dell'educazione dei nobili opulenti [...] Di più sarebbero in stato di giudicarle, eleggerne il buono, lasciarne il mediocre: ecco che i cattivi artisti senza occupazioni diminuiscono, i buoni, che si vedono proposta una ricca mercede si aumentano [...]» BFP, *Aggiunte alla Raccolta Puccini*, C. 234, n. 26.

<sup>35</sup> Maria Pizzelli, scrivendo a Puccini fuori Roma per un viaggio, lo ragguaglia sulla situazione della collezione Colonna: «[...] e finalmente la strage che si sta attualmente facendo in Casa Colonna dei più insigni Quadri di Tiziano, Quercino, Albani, e si pretende perfino di un Correggio, dei quali tutte le parti nude sono state (dalle delicate premure per le coscienze altrui dei due Cardinali di Casa) condannate ad essere coperte ad Olio. Io stessa [...] non potei non restarne amareggiata, onde ben comprendo il dispetto che ne concepirete voi, che più d'ogni altro siete in grado di poter valutare il danno di un tal massacro». BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, Pizzelli Maria, 2, Roma 21 ottobre 1780.

<sup>36</sup> Vedi *Viaggio a Napoli*, XI giornata, 15 settembre, nota n. 28.

<sup>37</sup> BFP, *Aggiunte alla Raccolta Puccini*, C. 234, n. 23, *Note in margine ad alcune opere del Mengs*.

<sup>38</sup> Cfr. BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, d'Albany Louise Maximiliane Caroline, 5 [Parigi, s.d.].

<sup>39</sup> La controversia tra Onofrio Boni e Carlo Fea nacque dopo la pubblicazione, da parte di quest'ultimo, del terzo tomo della *Storia delle arti del disegno*. Dal marzo al giugno del 1786 il Boni iniziò, dalle pagine delle *Memorie per le belle arti*, una serrata e ironica requisitoria sia sull'opera del Winckelmann, sia sul lavoro dello stesso Fea. Cfr. BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, Boni Onofrio, 2, Roma 1 settembre 1786.

<sup>40</sup> BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta V, Denon Dominique Vivant, 6, Napoli 28 maggio 1785.

<sup>41</sup> Vedi *Viaggio a Napoli*, XXXIII giornata, 7 ottobre.

<sup>42</sup> Cfr. HONOUR 1994, p. 140.

<sup>43</sup> Per i rapporti tra Canova e Puccini, vedi SPALLETTI 2006.

<sup>44</sup> BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, Conca Tommaso, 1, Di casa 15 novembre 1782.

museale. Certamente Puccini non usò mai parole tenere per descrivere il nuovo museo, creato più per celebrare il pontificato che i capolavori in esso contenuti, ma la sua stretta collaborazione con l'architetto Simonetti, che della Sala delle Muse fu l'ideatore, da una parte e con Ennio Quirino Visconti dall'altra<sup>45</sup>, sembra dare consistenza a questa ipotesi sicuramente suggestiva.

Tra i suoi estimatori Puccini non trovò solo artisti o eruditi, ma anche alcuni tra i più importanti mecenati del periodo, i quali vedevano in lui un uomo di vasta cultura disposto ad appoggiare i loro progetti, primi fra tutti quelli di rinnovamento e adeguamento ai nuovi canoni del linguaggio neoclassico. Tra questi interventi sicuramente uno dei più rilevanti fu quello svolto nei mezzanini al secondo piano di Palazzo Chigi, dove cinque piccole stanze perdevano la loro tradizionale funzione subordinata per diventare lo specchio dei molteplici interessi di letterato e appassionato cultore dell'antico di Sigismondo Chigi (1736-1793), controverso mecenate illuminista, impegnato dal 1777 nel rinnovamento di molte delle sue proprietà situate in Roma e nei dintorni. Due lettere<sup>46</sup>, fino ad oggi inedite, permettono di stabilire con certezza questa collaborazione tra il mecenate e un Tommaso Puccini nelle nuove vesti di consigliere artistico e coordinatore responsabile delle principali iniziative del principe senese<sup>47</sup>. Solo un'indagine più approfondita di quell'ambiente culturale di primissimo piano quale fu il salotto di Sigismondo Chigi dove si poteva incontrare «il celebre sig. Ennio Quirino Visconti, allora di lui bibliotecario, monsig. Erskine adesso cardinale degnissimo, il sig. abate Strocchi, il sig. cav. Tommaso Puccini, il sig. abate Luigi Lanzi, l'abate Raimondo Cunich, l'abate conte Zamagna, Francesco Milizia, il pittore Giuseppe Cades»<sup>48</sup>, permetterà forse di determinare più precisamente i rapporti tra Puccini e il principe mecenate.

Più volte nel corso di questo breve studio si è fatto riferimento all'importanza attribuita alla visione diretta delle opere d'arte sulla formazione artistica dell'erudito: un valore di cui era ben conscio lo stesso Puccini, come rivelava nella primavera del 1779 al fratello di passaggio a Venezia, manifestandogli il più vivo desiderio di poter un giorno affrontare il medesimo viaggio e vedere così, per la prima volta, i grandi maestri di quelle scuole che aveva conosciuto fino ad allora solo attraverso le letture, le stampe o i resoconti dei viaggiatori:

[...] Quando passerete di Roma voglio trattenermi un giorno intiero a parlare con voi dell'effetto che vi hanno fatto le fabbriche di S. Micheli e Palladio, le pitture di Tiziano, fra le quali il S. Pietro martire, di Giorgione, Gio. Bellino, Paolo, Bassano e Tintoretto. Che bella scena devono rappresentare questi autori insieme uniti, se in così scarso numero fan tanto bella figura anche con Raffaello! Io vi assicuro, che moro di voglia di veder Bologna, Parma, e Venezia principalmente per vedere queste tre scuole, per le quali non si può, credo io, non sentir del trasporto<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> I due, legati da una profonda stima reciproca, tra l'altro collaborarono, nel 1794, alla decorazione della Sala della Musica nel «Quartiere da Inverno» di Palazzo Pitti. Vedi BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta VI, Visconti Ennio Quirino, 1, Roma 30 novembre 1794. Per la decorazione di questa sala vedi ancora VIALE 2005.

<sup>46</sup> BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta III, A destinatari non identificati, 5, s.l., s.d. e BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta VI, Mittenti non identificati, 1, Siena 22 agosto 1783.

<sup>47</sup> Per la decorazione della Sala delle Muse in Palazzo Chigi vedi: CARACCILOLO 1992; DI CASTRO 1996; PETRUCCI 1998; STRINATI-VODRET 2001. Dei lavori svolti all'interno dell'appartamento neoclassico oggi non rimane nulla a causa del riammodernamento in Palazzo Chigi dopo la vendita dell'immobile allo Stato nel 1917.

<sup>48</sup> BONI 1804, p. 152.

<sup>49</sup> BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta III, a Puccini Giuseppe, 3, Roma 15 maggio 1779.

Tre mesi più tardi era a Milano<sup>50</sup>, nel suo primo viaggio documentato tra i tanti che, in meno di un decennio, lo portarono a visitare alcune delle principali città d'arte dell'Italia centro-settentrionale, delle quali tracciò le già citate guide, conservate oggi nella filza C. 177 della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia<sup>51</sup>.

Essendo impossibile illustrare in questa occasione, anche solo brevemente, questi scritti nella loro completezza, può rivelarsi utile prendere come esemplificativo quello che riguarda il suo viaggio a Venezia redatto probabilmente nei primi mesi del 1783, come sembra suggerire lo stesso Puccini<sup>52</sup>.

La scorta scelta per essere accompagnato nei palazzi e nelle chiese della Serenissima fu il *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri* di Anton Maria Zanetti, pubblicato nel 1771: una fonte, come era costume del pistoiese<sup>53</sup>, mai celata, sulla quale spesso basava le proprie osservazioni, a volte apprezzandone i giudizi<sup>54</sup>, spesso criticandoli<sup>55</sup>. Ciò che stupisce ad una prima lettura di questa, come di tutte le guide, è la scarsa attenzione prestata alle antichità che raramente attraggono il viaggiatore, intento a rivolgere le sue riflessioni quasi esclusivamente alle opere di artisti quattro-cinquecenteschi, cedendo pochissimo ai preconcetti e con una libertà di pensiero che non gli impediva di criticare le opere di Tiziano, l'artista

<sup>50</sup> «Credo [...] che siete in ottima salute e codesta graziosa metropoli vi piaccia [...] Gradirò di sapere almeno quando partite per Gevova, dove certamente passerete giorni lietissimi [...]» BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, Casati Carlo, 1, Milano 21 agosto 1779.

<sup>51</sup> BFP, *Aggiunte alla Raccolta Puccini*, Guida artistica d'Italia I, C. 177. La prima parte del manoscritto è in forma di rubrica, composta da 182 carte, nella quale vengono riportate le osservazioni fatte nelle città di: Ancona (cc. 1-7v), Camerino (cc. 20-20v), Cortona (cc. 20v-22v), Castelfranco (c. 23), Foligno (cc. 48-56r), Fano (cc. 56-57v), S. Giovanni Valdarno (c. 58), Imola (cc. 67-67v), Loreto (cc. 76-79, 80v), Macerata (cc. 86-90v), Pesaro (cc. 114-117v), Piacenza (cc. 117v-118), Recanati (cc. 134-134v), Rimini (cc. 134v-137v), Ravenna (cc. 137v-138), Spoleto (cc. 144-147v, 149-150), Senigallia (cc. 147v-149), Terni (cc. 154-154v), Tolentino (cc. 154v-155). Seguono alcuni fascicoli slegati relativi alle città di: Bergamo (cc. 10), Bologna (cc. 54), Brescia (cc. 5), Cento, S. Giorgio, Ranazzo, Ferrara (cc. 10), Modena (cc. 14), Mantova (cc. 12), Milano (cc. 20), Padova (cc. 16), Parma (cc. 12), Perugia (cc. 14), Venezia (cc. 40), Verona (cc. 10), Vicenza (cc. 12), Urbino (cc. 8).

<sup>52</sup> Puccini davanti al *Ratto di Europa* di Paolo Veronese, conservato nel Palazzo Ducale, riflettendo sui restauri programmati si domandava: «nel 1771 Zannetti stampò che era ottimamente conservata. Come in 12 anni è divenuta poi in tale stato da metterla sotto il rasoio?». BFP, *Aggiunte alla Raccolta Puccini*, Guida artistica d'Italia I, C. 177, *Venezia* (manoscritto citato d'ora in poi *Guida di Venezia*), p. 2.

<sup>53</sup> Nel resoconto del viaggio a Piacenza Puccini, dopo aver brevemente descritto la struttura urbanistica della città, aggiungeva: «Il sig. conte Carlo Carasi ha scritto un libro per scorta al forastiero. Non si può dire un libro mal fatto, ma ha il difetto di trattarsi troppo delle cose piccole. Forse altrimenti il libro saria riuscito troppo piccolo. Avendolo postillato di mia mano sul luogo, è inutile che qui trascriva le postille» BFP, *Aggiunte alla Raccolta Puccini*, Guida artistica d'Italia I, C. 177, *Piacenza*, p. 118.

<sup>54</sup> «Palazzo di S. Marco [...] Sala dello Scrutinio [...] Con molto giudizio Zannetti si è astenuto dal dire michelangesco lo schiavo nel quadro di Liberi. Un sacco di carnaccia senza intelligenza non può esser mai sullo stile di Michelangelo. Che cattivo quadro», *Guida di Venezia*, p. 6.

«S. Cassiano [...] Grandi del vero o poco sotto 5 Santi, al primo altare a destra del Palma vecchio [...] lucido e prezioso, più che vero. È anche disegnato con molta proprietà. Il campo è paese, ma senza gran partito. Dice bene Zannetti che è seccamente composto», *Guida di Venezia*, p. 20.

«Alla Madonna del Pianto. Il Cristo deposto di croce di Giordano all'altar maggiore è ben composto, ma di lui non ne ho veduto un altro così piatto, così crudo e, come dice bene Zannetti, così barbaro. Piazzetta lo ha guardato assai», *Guida di Venezia*, p. 35v.

<sup>55</sup> «Palazzo di S. Marco [...] Nella Sala del Gran Consiglio. Il Paradiso di Tintoretto è un quadro senza partito affatto, una confusione di cattive teste, braccia e gambe affollate senza gusto. Dicono alcuni che vi sono bellezze di dettaglio: a me non riuscì di trovarne pure una. Il Zannetti la trova un'opera di un genio grande e sommamente fecondo. Io credo che ci sia grande equivoco a determinare questa fecondità. A me non pare che debbasi parlare di fecondità, che risulta da molte e molte figure messe giù senza scelta affatto», *Guida di Venezia*, p. 5.

«Palazzo di S. Marco [...] Nella Sala del Gran Consiglio [...] Quivi l'ottavo quadro laterale a dritta del Palma giovine è sempre freddo, ma men fatto di pratica, e più savio e più ben dipinto di quanti ne ho visti di lui in Venezia. Possibile che Zannetti non ne faccia elogio? Mi sarei risparmiato di dire opera bella il quadro di Zuccheri che gli sta accanto, in cui alcuni figuroni sul davanti non ponno essere né più stravaganti, né più inopportuni», *Guida di Venezia*, p. 5v.

prediletto<sup>56</sup>, o di celebrare le doti pittoriche di Tintoretto, quello più sgradito<sup>57</sup>; un'indipendenza di giudizio che gli permetteva inoltre di sorprendersi di fronte alle opere di artisti meno apprezzati in passato, come nel caso di Giovanni Bellini<sup>58</sup>.

Un rapido sguardo agli appunti del viaggio veneziano può riservare sicuramente notevoli spunti di interesse: del resto l'ampiezza e l'accuratezza delle descrizioni, una critica basata sul confronto delle opere, soprattutto romane<sup>59</sup>, sullo studio attento delle stampe<sup>60</sup> e della storiografia artistica<sup>61</sup>, rivelano nell'autore l'occhio e la competenza del vero conoscitore; così come le considerazioni sullo stato di conservazione dei prodotti artistici<sup>62</sup>, sulla loro gestione<sup>63</sup>,

<sup>56</sup> «Palazzo di S. Marco [...] Nell'anti-chiesetta del Collegio. Sonovi alcuni quadri. Il singolare è la Cena in Emaus di Tiziano poco dissimile da quella intagliata da Masson. Io non so se il tempo, se i pulitori l'abbiano guasta; so bene che tra i quadri di Tiziano mi piace forse il meno, perché non trovo né il solito brio di colore, né la solita grandiosità di forme. È livido, freddo e un poco secchetto», *Guida di Venezia*, p. 2v.

<sup>57</sup> «Scuola di S. Marco [...] Nel quarto [quadro], grande più che gli altri tralle finestre, del S. Marco che libera un servo martirizzato. Giace ei sul davanti nudo supino. Sotto di lui molti istrumenti del martirio rotti. Intorno a lui molti saracini con turbanti, uno dei quali di schiena in piedi mostra alzando le mani gli istrumenti rotti al tiranno che siede in alto sulla destra. Indietro un campo di lucida architettura. Il S. Marco in alto è pesante, degradazione a basso vi si desidera, ma è il quadro più robusto, più ben dipinto che ho veduto di Tintoretto. Ha qui molto colore, e condotto con molta forza e gusto, che inamora. Un ritratto barbuto in profilo sulla sinistra, il nudo si avvicinano a Tiziano, senza però esserlo», *Guida di Venezia*, p. 13.

<sup>58</sup> «S. Salvatore. Sono montato sopra una scala a vedere il gran quadro della Cena in Emaus di Gio. Bellino [...] O senza vederne un attestato non mi pare mai che possa essere di lui. Pare per il più di Giorgione e nel Cristo, nel ritratto, nelle estremità di Tiziano. Che salto è questo mai! Farebbe onore a Giorgione e a Tiziano per le forme e per il colore e la robustezza dello stile [...] Per Dio non par possibile che costui volasse tant'alto», *Guida di Venezia*, p. 8.

<sup>59</sup> «Palazzo di S. Marco [...] Il Cristo all'orto sostenuto da un angelo di Paolo è simile ad uno che più piccolo vedesi in palazzo Borghese a Roma. Parmi che se quello è pure originale, questo sia più brillante e più sugoso», *Guida di Venezia*, p. 1.

«Palazzo di S. Marco [...] l'Annunzio dei pastori creduto di Jacopo non è superiore a quello che vedesi in palazzo Borghese», *Guida di Venezia*, p. 1v.

<sup>60</sup> «Palazzo di S. Marco [...] Nell'anticollegio. Il soffitto di Paolo è tutto rimpasticciato. Dei quattro quadri di Tintoretto i due intagliati da Agostino sono i migliori, ma non superiori alle stampe» *Guida di Venezia*, p. 2.

«Palazzo di S. Marco [...] Nella Sala del Consiglio dei dieci [...] Il resto di Zelotti non mi corrisponde all'idea che me ne aveano fatta concepire le descrizioni e le stampe. Nello stile è paolesco, ma è lontano da Paolo nel grandioso carattere [...]», *Guida di Venezia*, p. 3v.

«Ai Frari. [...] Più di questo mi piace, anzi al paro di tutti i più bei quadri di Tiziano, quello all'altar Pesaro intagliato da Le Febre, ma reso nei contorni passabilmente; niente nel colore, e ci ha tanto artificio, tanta verità, che incanta», *Guida di Venezia*, p. 40.

«Casa Pisani da S. Stefano. Gran palazzo, in cui una galleria, dove sono buoni quadri. Il primo dirimpetto alle finestre in figura un quarto il vero in traverso di Tiziano [...] Questo quadro è intagliato da Le Febre, ma si crederebbe in figura di gigante e gli ha tolta molta grazia, e non ci fa sentire che è della prima maniera di Tiziano, come si scorge dal paese, dai panni e più dalla soverchia cura, onde è dipinto, e dal tuono giorgionesco [...]», *Guida di Venezia*, p. 15v.

«S. Caterina. All'altar maggiore lo Sposalizio di S. Caterina figura del vero intagliato in grande da Agostino Caracci, che ha reso il contorno, ma la grazia, il prezioso e tenero colorito niente affatto. Fortuna che è intatto», *Guida di Venezia*, p. 30v.

<sup>61</sup> «Ai Gesuati o Domenicani alle Zattere. Su nel loro convento nel capitolo ho veduto il quadro che era avanti ai portelli dell'organo detto dal Boschini di Tiziano, dal Vasari di Follaro [...] Io non so chi sia questo Follaro, ma so bene che il quadro è molto bello, e molto tizianesco, benché non molto caldo di colore», *Guida di Venezia*, p. 8.

«S. Maria Maggiore. Non è meraviglia se Vasari prese per opera di Schiavone la Circoncisione di Tintoretto. È tanto simile nelle teste, nelle azioni parmigianinesche, nel colore e nella condotta, anche del pennello, che si è affatto trasformato in quell'autore e non gli deve dolore se ad Andrea e non a lui fu attribuita», *Guida di Venezia*, p. 20.

<sup>62</sup> «Palazzo di S. Marco [...] Sala delle 4 porte [...] Il quadro di Tiziano in figure di più che il vero non è molto interessante, ma io giurerei che in superficie non ha più una sola pennellata di quel maestro», *Guida di Venezia*, p. 1v.

«S. Caterina [...] Sopra a sinistra un gran quadro di Palma non cattivo. L'angelo custode inciso da Le Febre non si vede che con torcia, perché è annegrato, ma non patito nel fondo del colore», *Guida di Venezia*, p. 30v.

sull'uso e spesso abuso delle tecniche di restauro<sup>64</sup> e sulla collocazione delle opere all'interno dei musei o dei luoghi sacri, spesso poco attenta alla loro perfetta godibilità<sup>65</sup>, dimostrano la modernità della sua concezione museografica, prefigurando in alcuni casi già il Puccini direttore delle Gallerie fiorentine.

Se, dunque, l'interesse di questi scritti non può mettersi in dubbio, meno evidente è il fine per il quale egli li compose; sicuramente questi non erano appunti destinati ad un uso prettamente privato, come può essere dimostrato dagli scritti di diversi giovani viaggiatori che si servirono di queste annotazioni per compiere il loro viaggio di educazione attraverso l'Italia: tra gli altri vanno ricordati Carlo Emanuele Alfieri di Sostegno<sup>66</sup> e, soprattutto, Daniele

---

«Burano isola. A S. Mauro. La tavola dell'altar maggiore non credo che si debba avere per copia, benché abbia molte debolezze, singolarmente nella parte inferiore [...] L'umido, il tempo, la trascuranza l'hanno assai deteriorata», *Guida di Venezia*, p. 31v.

«Ai Frari. Il gran quadro di Tiziano rappresentante la Vergine Assunta nel tutto insieme presenta un grandioso sorprendente, ed osservandolo minutamente a traverso la patina ed il fumo, che lo ricuopre, si vede che è dipinto con molta accuratezza e bravura», *Guida di Venezia*, p. 39v.

<sup>63</sup> «S. Giacomo [...] Le portelle dell'organo non vi sono più, e le monache dicono di averle brugiate a tocchi, ma le avran vendute», *Guida di Venezia*, p. 22v.

«Ca' Trivisana. Piccola casa di una elegante architettura. [...] Dal vestibolo si passa in un portichetto con due colonne architravate, e pure d'ordine dorico, che ha alle due estremità due stanze di bella proporzione tutte dipinte da Paolo e dai suoi discepoli. [...] Che questa stanza sia inventata da Paolo non vi è dubbio, che sia eseguita da lui non lo credo, tanto più quando vedo la stanza sulla parte opposta, che oggi serve da gallinaro, la quale è dipinta con assai più di forza e di bravura; e a dispetto dell'umido e della trascuranza si conserva ancora quasi intatta», *Guida di Venezia*, p. 23.

<sup>64</sup> «Palazzo di S. Marco [...] Nella Libreria. Nel primo vestibolo, in cui sono poche statue antiche né molto singolari, vi è un soffitto che ho veduto alla casa di correzione a S. Giovanni e Paolo; eppure non ha pecco. Visto da vicino è conservatissimo. Ma la sentenza è pronunziata. Deve farsegli la barba [...] Entro la libreria sono i tre soffitti per cui Paolo ebbe la corona. Sono certo del suo stile più robusto, ma danneggiati e in mano dei pulitori lo saranno di più. Mettono costoro troppo studio a fargli comparir nuovi, ed essi dicono a far voltare il colore. Ecco il primo danno. Poi mettono gli stucchi, e questi troppo larghi, e cuoprono il vergine. Ecco il secondo. Dipingono i stucchi, e quando il loro dipinto non si accorda bene tentano di metterlo in armonia, dipingono sul dipinto e ne tolgono un'altra porzione. Ecco il terzo. Che ci rimane di originalità? Poco e quel poco scorticato. Scorticatissimo per tre martiri già sofferti, ed ora per il quarto, è il gran quadro di S. Lorenzo, che in questo medesimo luogo ho visto stuccare e dipingere. O qui si non rimangono che le reliquie! Ma che grandi reliquie», *Guida di Venezia*, p. 6v.

«Casa Grimani da S. Polo. Non vi sono molti bei quadri, ma avviene uno in traverso in figure poco sotto il vero di Bonifazio rappresentante il ricco Epulone a mensa [...] il quadro è dipinto con un sugo di colore, con una tal soavità e degradazione che non conosco nella scuola veneziana chi in questa parte si avvicini più a Tiziano e alla natura di lui [...] Ma è stato pulito e ridotto nuovo», *Guida di Venezia*, p. 10v.

<sup>65</sup> «Palazzo di S. Marco [...] Nella Sala armata. Evvi in traverso in figure di mezzo vero ben conservato il quadro di Palma vecchio [...] peccato che un tal quadro così prezioso e di un autore così raro stia chiuso in un luogo di difficile accesso», *Guida di Venezia*, p. 6.

«S. Vitale [...] L'opera di Vittore, considerata come di un vecchio maestro, merita assai di esser veduta [...] E' mal collocata con l'altare a ridosso che impedisce di poterla bene esaminare», *Guida di Venezia*, p. 30.

«S. Severo. Laterale all'altare a cornu evangelii del maggiore la Crocifissione del Tintoretto. Gran quadro in traverso [...] Una Flagellazione sulla porta di fianco, che messa in mezzo a due lumi non si vede [...]», *Guida di Venezia*, p. 33.

«Alla Madonna dei Miracoli sono due basso rilievi antichi, in ciascuno dei quali due puttini di piccolo vero in azioni pupesche di gioco. È tradizione che Tiziano gli studiasse assai [...] osservandoli attentamente vedesi che la tradizione è ben fondata [...] questi mi paiono della più fine scultura greca, e siano o no di Prassitele poco importa. In ciascuno dei due quello a sinistra dello spettatore è il più bello. Peccato che siano in un luogo così oscuro, così sporchi e ingombri da una cornice per attaccare l'apparato che gli taglia a metà. Un colpo di martello dei paratori gli rovinerà», *Guida di Venezia*, p. 40v.

<sup>66</sup> Alfieri di Sostegno, promotore tra l'altro della fondazione della Galleria Sabauda a Torino, tra il marzo del 1790 e il giugno del 1791 fece un lungo viaggio che lo portò, oltre che a Firenze, Roma e Napoli, anche in Germania, Olanda e Austria, esperienza che gli permise di ampliare e affinare la propria cultura politica e artistica. Giunto a Firenze il 14 maggio 1791, Alfieri indirizzò a Puccini una lunga lettera nella quale gli illustrava le opere viste nel tragitto che lo portò da Roma a Firenze, dimostrando in più punti di avere sotto mano le indicazioni lasciategli

Ponzoni<sup>67</sup> il quale, in viaggio per le città della Romagna e dello Stato Veneto «memore sempre delle indicazioni che ella mi favorì, le quali mi hanno molto servito», notava l'importanza delle informazioni lasciategli da Puccini incoraggiando quest'ultimo a «rendere pubbliche le sue osservazioni dell'Arte in Italia. Serviranno di scorta e di lume a quegli, che faranno il viaggio di questa bella e privilegiata parte della Europa».

La richiesta di Ponzoni di pubblicare gli scritti di viaggio ci riporta, infine, all'esortazione di Giuseppe Maria Pagnini quattro anni prima per la pubblicazione del diario napoletano<sup>68</sup>, dimostrando una circolazione piuttosto ampia degli scritti pucciniani che, unita alle brevi note sulla sua educazione artistica tracciate in queste pagine, permette di affrontare la lettura di tali annotazioni con maggiore attenzione, nella consapevolezza di non trovarci di fronte ad una semplice raccolta di pensieri compilata dal solito erudito dilettante ma agli scritti di un conoscitore raffinato ed estremamente apprezzato tra gli intellettuali e i mecenati romani del periodo, composta con ogni probabilità per servire da scorta ai giovani che avessero voluto ripercorrere con le sue memorie i medesimi itinerari.

---

dal pistoiese: «Il venire da Roma non m'ha fatto vedere con minor piacere molti quadri che ho visitato strada facendo e nel vederli provai doppio piacere, rammentandomi sempre che a voi devo intieramente il gusto preso per le belle arti e le poche conoscenze acquistate in questo genere. Il quadro divino di Foligno, quantunque preparatovi già, non mi sorprese meno e con voi ho replicato Gran Raffaele. [...] Alla Cattedrale ho veduto il bel quadro di Salimbeni, me l'avevate dato per una Visitazione, ma l'ho trovato uno Sposalizio della Madonna e non crediate già che le idee e disposizioni mie matrimoniali mi abbiano fatto travedere [...] A Cortona ancora ho bene impiegate le poche ore passatevi: bella è la Santa del Barocci alla chiesa di Santa Margarita. Parevami che ivi m'aveste indicato uno Albani, ma non trovai che un Vanni piuttosto bello, è una Madonna con molti Santi. [...] Non ho dimenticato a S. Giovanni il quadro segnatomi e l'ho trovato bellissimo [...] Non vi parlerò di Firenze, non ne ho ancora visto che qualche contrada [...] Non ho ancora trovato il M. re Capponi, ho lasciato a casa vostra lettera non avendolo trovato e m'immagino che lo vedrò stasera. Intanto vado dalla signora Corilla! Da mia lettera d'ieri intesi con grata sorpresa che mia sposa s'applica anche al disegno; a tempo e luogo vi consulterò poi perché ne dirigiate gli studi. [...] Aff.mo vostro amico Alfieri». BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta IV, Alfieri, 1, Firenze 14 maggio 1791.

<sup>67</sup> «Cremona, 15 novembre 1788. Da che lasciai Roma, ho scorso le città della Romagna e dello Stato Veneto, memore sempre delle indicazioni, che ella mi favorì, le quali mi hanno molto servito. L'occhio avezzo alla precisione, alla nobiltà e alla eleganza dei gran maestri che hanno nobilitato Roma, non scorreva senza fatica le imense tele colorite dai capi Scuola Veneziani [...]: e le confesso che hanno in me destato più meraviglia che piacere e il Giudizio del Tintoretto, e le Cene di Paolo, e le Battaglie di Pordenone e le altre grandi opere del Palazzo di S. Marco. Il gran Tiziano fa classe da sé e non so qual parte dell'arte non possedesse da gran maestro. Egli fa dimenticare l'arte sua allo spettatore nel quadro di S. Pietro Martire, nel quale la fierezza delle mosse fa palpitare il cuore, mentre un crede di potere penetrare liberamente per entro a quel bosco stupendo, che a mio credere è il più perfetto paesaggio che mai fosse rappresentato con pennelli e colori. Sono rimasto incantato da un'altra parte della precisione e della savia proporzione delle opere del Palladio; io lo chiamerei il Raffaello della architettura. Ma a chi parlo io di belle arti? Ella ha veduto con occhio più perspicace, ciò che io non ho potuto considerare che rapidamente, né posso che supplicarla di volere rendere pubbliche le sue osservazioni dell'Arte in Italia. Serviranno di scorta e di lume a quegli, che faranno il viaggio di questa bella e privilegiata parte della Europa». BFP, *Raccolta Puccini*, Cassetta V, Ponzoni Daniele, 1, Cremona 15 novembre 1788.

<sup>68</sup> Vedi nota 4.

## BIBLIOGRAFIA

### ANTOLOGIA ROMANA 1777

*Lettera d'un amatore delle Belle Arti al signor Abate Tommaso Puccini patrizio pistoiese*, «Antologia romana», 4, luglio 1777, pp. 25-28.

### ANTOLOGIA ROMANA 1780

*Lettera del sig. abate Tommaso Puccini patrizio pistoiese all'autore delle Lettere sopra Cornelio Celso scritte al cavaliere Tiraboschi*, «Antologia romana», 19, novembre 1780, pp. 148-151 e 20, novembre 1780, pp. 156-160.

### ANTOLOGIA ROMANA 1782a

*Lettera di ... al Sig. Carlo Bianconi segretario dell'Accademia delle Belle Arti in Milano*, «Antologia romana», 13, settembre 1782, pp. 100-103.

### ANTOLOGIA ROMANA 1782b

*Lettera di ... al Sig. Carlo Bianconi segretario dell'Accademia delle Belle Arti in Milano*, «Antologia romana», 22, novembre 1782, pp. 179-180.

### ANTONIO CANOVA 2006

*Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, Settimana di studi canoviani (Bassano del Grappa 2005), Atti a cura di F. Mazzocca e G. Venturi, Milano, Firenze, Napoli 2006.

### BAROCCHI 1983

P. BAROCCHI, *La storia della Galleria e la storiografia artistica*, in *QUATTRO SECOLI DI UNA GALLERIA* 1983, pp. 49-150.

### BONI 1804

O. BONI, *Lettera del cav. Onofrio Boni al ch. sig. Abate Gaetano Marini Prefetto degli Archivi Segreti della S. Sede e primo custode della Bibl. Vaticana sui tempj rotondi monopteri degli antichi*, «L'Ape», 4, 24 novembre 1804.

### CARACCIOLO 1992

M.T. CARACCIOLO, *Giuseppe Cades 1750-1799 et la Rome de son temps*, Parigi 1992.

### CHITI 1907

A. CHITI, *Tommaso Puccini. Notizie biografiche con appendice di documenti inediti*, Pistoia 1907.

### DI CASTRO 1996

D. DI CASTRO, *Nuovi documenti su Palazzo Chigi: arredi neoclassici per il principe Sigismondo*, «Studi romani», 44, 1996, pp. 344-363.

### FABBRI RAGGHIANI 1978

S. FABBRI RAGGHIANI, *Scritti d'arte di Tommaso Puccini*, «Critica d'Arte», 161-162, 1978, pp. 103-136.

### FABIO DI MANLAGO 2001

*Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, Atti del convegno (Pordenone 25-26 novembre, Udine 27 novembre 1990), a cura di C. Furlan e M. Grattoni d'Arcano, Udine 2001.

GERLI 1784

C.G. GERLI, *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese, con prefazione dell'Amoretti*, Milano 1784.

HONOUR 1994

*Quaderni di viaggio 1779-1780*, in *Edizione nazionale delle opere di Antonio Canova. Scritti. I*, a cura di H. Honour, Roma 1994.

INCERPI 1982

G. INCERPI, *Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenesse*, in *QUATTRO SECOLI DI UNA GALLERIA* 1982, pp. 313-357.

LANZI 1795-1796

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-1796.

LA PITTURA ITALIANA DELL'OTTOCENTO 2005

*La pittura italiana dell'Ottocento*, a cura di M. Hansmann e M. Seidel, Firenze 2005.

MELONI TRKULJA-SPALLETTI 1981

S. MELONI TRKULJA, E. SPALLETTI, *Istituzioni artistiche fiorentine 1765-1825*, in *SALONI GALLERIE* 1981, pp. 9-21.

PERINI 1998

G. PERINI, *Giovanni Ludovico Bianconi. Scritti tedeschi*, Bologna 1998.

PETRUCCI 1998

F. PETRUCCI, *Documenti artistici sul settecento nell'archivio Chigi. Parte I*, «Bollettino d'Arte», 105-106, 1998, pp. 49-86.

PINTO 1982

S. PINTO, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *STORIA DELL'ARTE ITALIANA* 1982, pp. 848-854.

QUATTRO SECOLI DI UNA GALLERIA 1982

*Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti*. Atti del convegno (Firenze 20-24 settembre 1982), a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze 1982.

QUATTRO SECOLI DI UNA GALLERIA 1983

*Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno (Firenze 20-24 settembre 1982), a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, voll. 2, Firenze 1983.

SALONI GALLERIE 1981

*Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Atti del convegno (Bologna 10-18 settembre 1979), a cura di F. Haskell, Bologna 1981.

STORIA DELL'ARTE ITALIANA 1982



*Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento*, a cura di F. Zeri, vol. 6, Torino 1982.

SPALLETTI 1983

E. SPALLETTI, *Note su Tommaso Puccini conoscitore e storico delle arti*, in *QUATTRO SECOLI DI UNA GALLERIA* 1983, pp. 403-420.

SPALLETTI 2001

E. SPALLETTI, *Firenze 1798: Fabio di Maniago e la cultura artistica toscana*, in *FABIO DI MANLAGO* 2001, pp. 229-237.

SPALLETTI 2005

E. SPALLETTI, *...Avvertendo che S.M.R. vuole i colori chiari. Il rinnovamento dell'arte e la promozione granducale nella Firenze di Ferdinando I (1791-1799): un primo bilancio*, in *LA PITTURA ITALIANA DELL'OTTOCENTO* 2005, pp. 60-139.

SPALLETTI 2006

E. SPALLETTI, *Qualche nota sui rapporti tra Tommaso Puccini e Antonio Canova, a Roma e oltre: alcune certezze e molti problemi ancora insoluti*, in *ANTONIO CANOVA* 2006, pp. 225-233.

STRINATI-VODRET 2001

C. STRINATI, R. VODRET, *Palazzo Chigi*, Milano 2001.

TIRABOSCHI 1787-1794

G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, II edizione, Milano 1787-1794.

VIALE 2005

R. VIALE, *Ennio Quirino Visconti e Tommaso Puccini: il piano iconografico per la Sala della Musica*, appendice a SPALLETTI 2005, pp. 140-146.