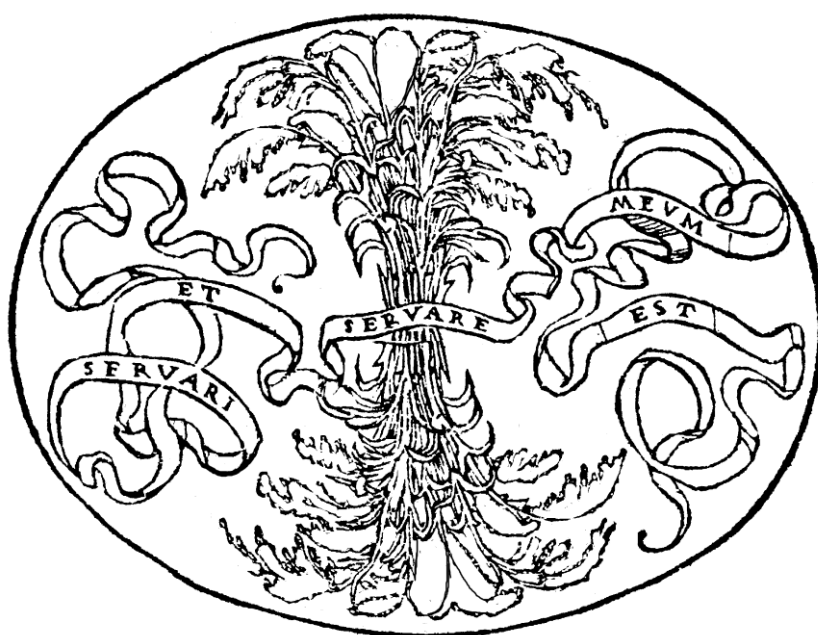


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 23/2019



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- DANIELE GIORGI
La colomba di Giotto: forma e funzione della cappella degli Scrovegni p. 1
- MARCO SCANSANI
L'attività scultorea di Sperandio Savelli:
marmi, terrecotte e committenze francescane p. 54
- GIANLUCA FORGIONE
«L'avete fatto a me».
Per una nuova lettura delle *Sette opere di Misericordia* di Caravaggio p. 114
- GIOVANNI GIURA
Presenze inattese in Val di Chiana. Giovanni Baglione,
Giovanni Battista Bissoni e altri appunti secenteschi per
San Francesco a Lucignano p. 168
- OLIVIER BONFAIT
Dalle *Memorie pittoriche* alla *Felsina pittrice*.
L'«indice delle cose notabili» di Malvasia p. 199
- DANIELE LAURI
La *Morte di San Giuseppe* e gli altri rilievi in bronzo di
Massimiliano Soldani Benzi nelle collezioni medicee:
precisazioni documentarie p. 230
- ANDREA RAGAZZINI
Vita e opere di un'imperatrice le *Storie di Maria Teresa*
di Giovan Battista Capezzuoli nel salone delle feste di Poggio Imperiale p. 255
- GIULIA COCO
«Il più bel quadro di Tiziano». Un episodio ottocentesco
sulla copia del *S. Pietro Martire* dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia p. 274
- FLORIANA CONTE
Memoria di Dante nel lessico visivo di Roberto Longhi,
da Boccioni ai Pisani (1914-1966) p. 293
- ELISA FRANCESCONI
Per una rappresentazione aniconica del paesaggio urbano.
Piero Dorazio: *Rilievi*, *Cartografie* e l'orizzonte visivo de
La Fantasia dell'arte nella vita moderna (1951-1955) p. 322

«IL PIÙ BEL QUADRO DI TIZIANO».
UN EPISODIO OTTOCENTESCO SULLA COPIA DEL S. PIETRO MARTIRE DEI
SANTI GIOVANNI E PAOLO A VENEZIA

Nel febbraio del 1845 il pittore Giuseppe Bezzuoli, professore all'Accademia fiorentina di Belle Arti, chiedeva al presidente Antonio Ramirez di Montalvo che la «superba copia del S. Pier Martire fatta da Livio Mehus» (Fig. 1), e collocata nella Scuola del Nudo, fosse trasferita presso la Scuola di Pittura. La richiesta di una replica della celebre pala di Tiziano, che all'epoca si trovava nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, non era finalizzata al solo «bene della gioventù di Pittura», vale a dire ai suoi allievi, che da quell'opera avrebbero tratto insegnamenti fondamentali, imprimendosi di «quelle dottrine»¹. Bezzuoli, infatti, voleva quella tela anche per sé e per mantenere viva la propria arte, convinto come era che dall'esercizio della copia, dallo studio e dall'osservazione dei maestri, egli avrebbe tratto la gioia «di vedere sempre un'opera che lo risvegli e lo tenga fermo» ai principi dell'arte. Ramirez di Montalvo accordò la richiesta, che tuttavia non fu soddisfatta perché le grandi dimensioni della tela le impedirono di entrare nelle stanze della Scuola di Pittura. Si decise, quindi, di collocare l'opera nello studio di Bezzuoli, nei locali di via Ricasoli, che l'Accademia di Belle Arti occupava dal 1784².

A metà Ottocento, quando l'artista formulò la sua richiesta, la copia dell'*Uccisione di S. Pietro Martire* si trovava in Accademia da qualche decennio. È probabile che il quadro fosse giunto in epoca napoleonica, periodo a cui risale la prima menzione, in un inventario delle collezioni della Regia Accademia di Belle Arti, di una tela plausibilmente identificabile con questa replica³.

Nel 1817 la prima *Descrizione* della stessa Accademia, opera di Carlo Colzi, menzionava la «copia pregevole» di Mehus nella Galleria dei Quadri, detta anche a Mezzogiorno, «la più bella, e la più interessante che abbia la Città di Firenze» dopo le raccolte degli Uffizi e di Palazzo Pitti⁴. Qualche anno più tardi, nel 1833, il pittore e accademico pistoiese Niccola Monti, nel ricordare la tela «meravigliosa» di Tiziano, scriveva che «chi vuole avere idea chiara di questo [quadro] veda la bella copia fatta da Livio Mehus che si conserva nella nostra Accademia», probabilmente presso la Scuola del Nudo, dove è descritta nel 1836 e nel 1842⁵.

Le due successive *Description* dell'Accademia, pubblicate nel 1847 e nel 1852, non menzionano più l'opera, che dal febbraio del 1845 doveva trovarsi nello studio di Bezzuoli. Il 12 gennaio del 1856, a pochi mesi dalla morte del maestro, avvenuta nel settembre del 1855, e in concomitanza con lavori di ristrutturazione di alcuni locali dell'Accademia, la copia del *S. Pietro Martire* fu trasferita nei magazzini di Palazzo Vecchio. Qui raggiunse, ancora come opera di Mehus, altre pitture provenienti dall'Accademia, già inviate nel marzo del 1853 per liberare i

Ringrazio Franco Paliaga e Simona Pasquinucci per gli amichevoli consigli.

¹ AABAFi, f. 34 (1845), ins. 15. La notizia è parzialmente riportata in LIVIO MEHUS 2000, p. 13. Si veda anche BARBOLANI DI MONTAUTO 2017, p. 44, nota 15.

² AABAFi, f. 34 (1845), ins. 15.

³ AABAFi, *Inventario di Beni Mobili dell'Accademia. Inventario Generale del 1807*, 2.1/4 (n. 85, p. 40) e 2.1/5 (n. 85, p. 32).

⁴ COLZI 1817, p. 26 e n. 56, p. 42; DESCRIPTION 1827 (edizione francese di COLZI 1817, nella quale però non compare il nome di Carlo Colzi), n. 49, p. 41.

⁵ MONTI 1833, p. 30. DESCRIPTION 1836, p. 19; DESCRIPTION 1842 (rispettivamente seconda e terza edizione di DESCRIPTION 1827), p. 44. Niccola Monti era stato ammesso in Accademia nel maggio del 1805, all'età di 23 anni. Figlio di Domenico Monti, «impiegato soppresso», Niccola era nato a Pistoia e al tempo del suo ingresso in Accademia viveva al numero 6363 di via Laura, a Firenze, AAADFi, *Primo Quaderno ove è registrato tutti i Giovani addetti allo Studio di Pittura, e della Galleria delle Statue, ove vi è per Maestro il Sig. Direttore Pietro Benvenuti*, n. 30.

locali che occupavano e che erano stati destinati ad altra funzione⁶. A quel tempo Luca Bourbon del Monte ricopriva sia la carica di direttore degli Uffizi che quella di presidente dell'Accademia di Belle Arti e ciò, forse, contribuì a rendere quel passaggio una sorta di trasferimento interno, tanto da non essere menzionato nella documentazione prodotta dagli accademici. Lo spostamento fu comunque registrato nel supplemento all'inventario del 1853, dove il quadro è ancora attribuito a Livio Mehus e così descritto:

In un bosco con grandi alberi vedesi il santo stramazzone a terra da sinistra a destra tenuto per la mano manca elevata da un sicario con pugnale nella destra in atto di ferire il santo martire. Sulla sinistra sta in fuga il compagno di detto santo, e in alto framezzo agli alberi due angioletti volanti verso il santo recandogli la palma del martirio. Copia dal gran quadro di Tiziano, lacera. Tela centinata da capo alta braccia 9, larga braccia 5.177.

Il trasferimento coincise con l'inizio di un periodo di oblio per la tela durante il quale, sebbene non risulti che l'opera abbia subito grandi spostamenti – fu nei magazzini di Palazzo Vecchio e poi agli Uffizi – sembrò difficile recuperarne le tracce. Dopo la conclusione dei lavori avviati da Bourbon del Monte, che lasciò il suo incarico in Accademia nel 1856, quando la ristrutturazione non era ancora terminata, i professori cercarono il dipinto per sistemarlo in Galleria, dove avrebbe occupato un «conveniente collocamento»⁸. Le ricerche ebbero poco successo se, sul finire dell'estate del 1867, il pittore Enrico Pollastrini chiedeva notizie agli Uffizi. Il 3 settembre Giorgio Campani, primo ispettore delle Regie Gallerie, informava l'artista che la copia era stata trovata in uno stato di conservazione che «non può dirsi buono» ma comunque recuperabile con un restauro, dopo il quale «potrebbe esser messa in mostra»⁹. Tre giorni dopo Pollastrini scriveva al direttore del museo, Aurelio Gotti, illustrandogli brevemente le vicende conservative del quadro e sottolineando come questo fosse stato utilizzato dall'Accademia «in diversi tempi come soggetto di studio nelle sue scuole», mentre in

⁶ BGU, ms. 174/I. *Supplemento II al Catalogo Generale della R. Galleria di Firenze del 1825. Classe I. Pitture*, II, 1853-1879, n. 2921. Nello stesso inventario è annotato che il quadro era arrotolato su un rullo e che «si trovava nel Magazzino di Palazzo Vecchio». Nel 1853 l'Accademia aveva perduto lo stabile di Santa Caterina in piazza San Marco, dove si trovavano la biblioteca, la Scuola di Prospettiva e l'ufficio di Presidenza. L'edificio, infatti, era stato destinato a caserma e gendarmeria. Gli accademici, quindi, sgombrarono alcune sale della vicina sede di via Ricasoli, che servivano da magazzino, per fare spazio a quegli ambienti. Alcune di queste sale ospitavano dipinti che furono trasferiti a Palazzo Vecchio, come spiegò Bourbon del Monte in sede di consiglio accademico: «Non essendo stato possibile di trovarne alcuno [ambiente] in prossimità dell'Accademia, gliene era stato concesso uno, vasto abbastanza, in Palazzo Vecchio, in conseguenza di che non potendo l'Accademia vegliare alla conservazione di quegli oggetti posti in luogo così distante da essa, aveva creduto conveniente ed utile metterli sotto la vigilanza e la custodia della vicina Galleria degli Uffizi, separando però innanzi tutti i dipinti antichi di scuola toscana, i quali sono rimasti nello stabile di San Matteo», AAADFi, *Atti del Consiglio accademico dal 1849 al 1863*, adunanza del 17 maggio 1853, pp. 32-33. L'inventario che si riferisce al deposito del 1853 è pubblicato in COCO 2017, vol. I, pp. 397-337.

⁷ BGU, ms. 174/I. *Supplemento II al Catalogo Generale della R. Galleria di Firenze del 1825. Classe I. Pitture*, vol. II, 1853-1879, n. 2921. Alcuni locali di Palazzo Vecchio, che dipendeva dalle Regie Fabbriche, erano utilizzati anche come deposito dalle Gallerie. L'8 agosto del 1861 il cavalier Paolo Feroni, direttore degli Uffizi, scriveva a Giuseppe Martelli, direttore delle Regie Fabbriche, che «già da lungo tempo» la direzione del museo possedeva «uno stanzone in Palazzo Vecchio ad uso di Magazzino». Nella stessa lettera Feroni chiedeva qualche altro locale «essendo di tanto aumentati gli oggetti a me consegnati», che lui stesso identificava nello «Stanzone con annessa soffitta che resta sopra la stanza dell'Armeria» in accordo col signor Guidi, Guardaroba del Palazzo. Feroni, inoltre, chiedeva a Martelli di mettere in comunicazione il magazzino con i nuovi ambienti richiesti «con poca difficoltà e spesa», così da evitare l'accesso dalla Sala dell'Armeria che ogni volta Guidi avrebbe dovuto aprire. Il 16 agosto Martelli informava Feroni di aver autorizzato l'utilizzo della sala richiesta come deposito di quadri. ASGUFi, 1861, *Regia Galleria delle Statue e Palatina*, ins. 74 e PASQUINUCCI 2018-2019.

⁸ AABAFi, f. 56 (1867), ins. 69 (Pollastrini a Gotti, 6 settembre 1867).

⁹ AABAFi, f. 56 (1867), ins. 69 (Campani a Pollastrini, 3 settembre 1867).

quel momento si trovava agli Uffizi «accartocciato e sempre in sufficiente buono stato»¹⁰. Pollastrini chiedeva dunque la restituzione del dipinto all'Accademia, a suo dire legittima proprietaria dell'opera. Inoltre, trattandosi di una copia, il quadro avrebbe avuto maggiore utilità presso un istituto di insegnamento che non in una «insigne raccolta di originali» come quella degli Uffizi¹¹. Nella stessa lettera Pollastrini confermava che nel 1856 il dipinto era stato trasferito a Palazzo Vecchio, nei «magazzini delle copie», per poi passare alle Gallerie¹². L'argomentazione del pittore, che sottolineava il ruolo didattico della copia e la sua utilità in Accademia, non poteva non essere condivisa da Gotti.

La vicenda, tuttavia, prese una piega del tutto inaspettata anticipando, in un certo senso, la triste sorte che pochi decenni più tardi avrebbe toccato le gallerie delle principali Accademie italiane (compresa quella fiorentina) spogliate delle proprie collezioni in nome della statalizzazione delle stesse¹³.

Una nota a lapis del 10 settembre, a margine della lettera inviata a Gotti il giorno 6, ci informa che la richiesta fu «ritirata dopo riconsegna della replica assai inconveniente della Galleria e ciò di concerto con Pollastrini Cav. E. Profess, e Gotti»¹⁴. L'appunto si riferisce probabilmente all'istanza dell'accademico relativa al dipinto. Istanza alla quale Pollastrini dovette rinunciare dopo quanto comunicatogli dalle Gallerie, verosimilmente a voce¹⁵.

Per tentare di comprendere cosa accadde tra l'annuncio del ritrovamento del dipinto e la «replica assai inconveniente» di Gotti è necessario ricordare che a Venezia, nella notte tra il 15 e il 16 agosto di quel 1867, un incendio investì la Cappella del Rosario nella basilica domenicana dei Santi Giovanni e Paolo (Fig. 2). Le fiamme distrussero alcune opere d'arte che si trovavano all'interno della chiesa, mentre di altre non rimasero che «miseri avanzi di pietre e di bronzi anneriti e spezzati»¹⁶. Le fonti ricordano come l'incendio «contristando tutta la città, arrecò vero lutto in quanti coltivano adunque le belle arti, distrusse una quantità di pregiate opere d'arte, le quali appo noi Veneziani lasceranno lungo e doloroso desiderio di sé»¹⁷. Il danno più grave, «che ne renderà purtroppo indelebile la memoria, non solo fra noi, ma in tutto il mondo civile», scrivevano le cronache del tempo, fu la perdita «irreparabile di due fra' più insigni e famosi Capilavori dell'arte»: l'*Uccisione di S. Pietro martire* di Tiziano, comunemente ritenuto «il più bel quadro» del Vecellio e «certo una delle più splendide meraviglie della scuola veneziana», e la *Madonna e santi* di Giovanni Bellini, entrambi in quel momento provvisoriamente collocati nella Cappella del Rosario¹⁸. Cappella costruita dai veneziani come ringraziamento per la loro vittoria nella battaglia di Lepanto del 1571¹⁹.

¹⁰ AABAFi, f. 56 (1867), ins. 69 (Pollastrini a Gotti, 6 settembre 1867).

¹¹ *Ibidem*.

¹² AABAFi, f. 56 (1867), ins. 69 (Pollastrini a Gotti, 6 settembre 1867).

¹³ COCO 2015, p. 617; PEZZANO 2009, pp. 179-184. La statalizzazione delle Gallerie accademiche fu attuata con Regio Decreto del 13 marzo del 1882.

¹⁴ AABAFi, f. 56 (1867), ins. 69 (Pollastrini a Gotti, 6 settembre 1867). La lettera, su carta intestata dell'Accademia e datata 6 settembre 1867, si trova nell'Archivio dell'Accademia di Belle Arti che dovrebbe, invece, conservarne la minuta. Ciò fa supporre che la nota a lapis del 10 settembre si riferisca proprio alla lettera, ritirata da Pollastrini di concerto con Gotti, dopo il rifiuto degli Uffizi di restituire l'opera agli accademici.

¹⁵ Non è stato possibile rintracciare alcun documento inviato dalle Gallerie degli Uffizi.

¹⁶ GIOMO 1903, pp. 55-68, p. 63.

¹⁷ ZANOTTO 1867.

¹⁸ Il capolavoro di Tiziano era stato restaurato più volte, l'ultima nel 1853, a opera di Paolo Fabris (AABAVE, f. 3.28 *San Pietro Martire di Tiziano 1852-1855*, sottofasc. – busta n. 95). Il dipinto non era oggetto di devozione per i soli cultori delle cose d'arte, ma anche per i fedeli e i religiosi del convento, che ponevano davanti all'opera ceri ardenti e incensi come omaggio al santo martire. Ciò produsse, col tempo, danni gravissimi alla pittura: alcune parti si erano staccate, altre si erano così annerite che non era più possibile riconoscere l'originaria pittura. Fu così che, sin dal 1731, si operarono interventi di restauro sul dipinto. Quell'anno il pittore Sebastiano Rizzi, incaricato di verificare le condizioni conservative del quadro col collega Francesco Polazzo e con Pietro Zangrandi, scriveva che era necessario «devargli l'oglio col quale è stato unto e pregiudicate massime le teste del santo, del compagno e del manigoldo poi diligentemente stuccarlo, rassodare il rilevato colore et insomma renderlo chiaro, visibile e

Mentre si tentava di conoscere le cause dell'incendio, forse dovute a ceri lasciati incautamente accesi nella Cappella, il Consiglio cittadino approvava all'unanimità la proposta di trasferire all'Accademia di Belle Arti, o in altre gallerie pubbliche di Venezia, le principali opere d'arte custodite nelle chiese della città. La Gazzetta locale, inoltre, informava che il prefetto, avendo preso «a cuore» la faccenda, convocò subito la Regia Commissione consultiva per la conservazione dei monumenti al fine di prendere i giusti provvedimenti «atti a salvare i tesori d'arte esistenti [...] in modo da conciliare [...] la sicurezza di esse»²⁰.

La notizia dell'incendio, pubblicata sulla «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» il 16 agosto, ebbe presto vasta eco oltre i confini veneziani, giungendo anche a Firenze, dove la stampa annunciava con sgomento la perdita di gran parte della Cappella e, soprattutto, dei dipinti di Tiziano e di Bellini²¹. Un danno che dieci anni più tardi Cavalcaselle definirà «per l'arte irreparabile, poiché nessuna copia e alcuna stampa può dare l'idea di quel sublime capolavoro»²².

Nel settembre del 1867 il ritrovamento della copia del *S. Pietro Martire* nei depositi delle Gallerie dovette quindi sembrare a Gotti provvidenziale²³. Il direttore, infatti, immaginò subito la possibilità di restaurare il dipinto per donarlo a Venezia, ritenendo indispensabile conservare almeno la memoria del capolavoro. Per questo il 5 settembre, due giorni dopo l'annuncio del ritrovamento e uno prima di ricevere da Pollastrini la richiesta di restituzione del quadro, Gotti suggeriva il dono al Ministero della Pubblica Istruzione, sottolineando come «per quanto non possa porsi a confronto con la bellezza dell'originale» perduto, il quadro degli Uffizi era una replica «esatta ma alquanto danneggiata» e non mancava di pregio «essendo eseguita da

durabile». Il restauro fu eseguito da Pietro Cardinali nel 1732 ma già dopo qualche decennio la tela era di nuovo annerita, tanto che nel 1774 Anton Maria Zannetti commissionò un nuovo intervento per assicurare il colore (GIOMO 1903, pp. 60-62 e *LA BASILICA DEI SS. GIOVANNI E PAOLO* 2012, cat. 56, pp. 234-235). Nell'incendio andarono distrutti anche il soffitto ligneo decorato con tele del Tintoretto e di Palma il Giovane.

¹⁹ Per la Cappella del Rosario, la cui ricostruzione fu completata solo nel 1922, si vedano BIGAGLIA 1912, pp. 760-762; DAL ZOTTO-SALVINI-MARANGONI 1914; GUERRIERO 1994.

²⁰ *GAZZETTINO DELLE ARTI DEL DISEGNO* 1867, s.n.p. dove si riportano gli articoli pubblicati nella «Gazzetta di Venezia» di quell'anno.

²¹ «Venezia, 16. Un grande incendio scoppiò questa mattina nella chiesa di San Giovanni e Paolo. La cappella del Rosario, che conteneva le migliori opere d'arte, fra cui il San Pietro Martire del Tiziano, e un dipinto del Giambellino, rimase totalmente in preda alle fiamme», *GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA* 1867a, s.n.p. A Firenze, il 19 agosto, il *GAZZETTINO DELLE ARTI DEL DISEGNO* 1867, p. 249, pubblicava la notizia, tratta dalla «Gazzetta di Venezia»: «Il fuoco ha distrutto la famosa cappella del Rosario annessa alla chiesa di S. Giovanni e Paolo a Venezia, con tutti i capi d'opera che la rendevano un gioiello dell'arte, comprese le due grandi pale, San Pietro Martire, la famosa opera del Tiziano, e la Madonna del Giambellino. Questa famosa cappella fu architettata da Alessandro Vittoria, era decorata dal quadro della Sacra Lega opera di Domenico Tintoretto coi ritratti al vero di Papa Paolo V, di Filippo Re di Spagna e del doge Alvino Mocenigo, e dei generali Marc' Antonio Colonna, Giovanni d'Austria e Sebastiano Veniero, dalla Battaglia delle Carzolari dipinta da tutti due i Tintoretti Jacopo e Domenico suo figliuolo, dalla Crocifissione di Jacopo Tintoretto, ed oltre a questi principali, da molti altri quadri dei Tintoretti, del Bassano, del Palma; di Lorenzo Corona ec. Tutta la cappella era circondata dai bancali scolpiti in legno dal Brustolon e dai suoi allievi; tranne le pareti intorno all'altare maggiore ove ammiravansi que' famosi bassorilievi della nascita e dei primi anni della vita di Cristo, scolpiti egregiamente dal Mortaiter, dal padre e figli Bonazza, dai Tagliapietra e dal Torretti. L'altare a quattro fronti architettato da Girolamo Campagna era adornato da due statue dello stesso e da due del Vittoria, e dai famosi candelabri in bronzo dello stesso Vittoria. Tutto ciò è miseramente perduto, non solo; ma devesi aggiungere la perdita del capo lavoro del Tiziano il S. Pietro Martire e della Madonna del Bellini. Il danno è incalcolabile si può ben stimare che ascenda a molti milioni. Coma sia avvenuto il disastro non ci è dato rilevare». La notizia è riportata anche in *GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA* 1867b, s.n.p.

²² CAVALCASELLE-CROWE 1877-1978, I (1877), p. 299.

²³ È molto probabile che quella riscoperta sia stata una coincidenza che nulla aveva a che fare con l'incendio. Gli accademici, infatti, non fanno alcun cenno a quell'evento e dalla documentazione emerge che il dipinto si cercava già da tempo.

quell'abile artista che era Livio Mehus»²⁴. Il direttore – che difficilmente poteva essere ignaro delle ricerche dei professori – non menzionò l'Accademia di Belle Arti al ministro Emilio Broglio, sostenendo di essersi dato premura lui stesso per trovare l'opera nei magazzini e donarla a Venezia, come atto di riparazione, seppur parziale, al danno subito. Gotti, dunque, chiedeva l'autorizzazione a far restaurare la copia, rimettendosi al giudizio del Ministero sulla scelta di esporla agli Uffizi o trasferirla a Venezia, che «ebbe a sopportare tanta perdita»²⁵.

L'11 settembre 1867 Broglio accordava l'intervento «degnò e gentile» sull'opera, che destinava alla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, in luogo del perduto Tiziano. L'idea rispondeva certamente al desiderio di riparare la grave perdita. Tuttavia, per il giovane Regno d'Italia, costituitosi da poco e ancora incompleto, e per Firenze, che del Regno era capitale dal 1865, quel dono era soprattutto una manifestazione di patriottismo. Un patriottismo «che unisce insieme tutte le città italiane», attraverso una solidarietà che dalla Toscana giungeva fino in Veneto, annesso al Regno appena un anno prima, toccando simbolicamente tutto il paese. Era soprattutto per questo che il ministro approvava «di gran cuore» quella proposta, suggerendo che, prima dell'invio a Venezia, l'opera fosse esposta per un periodo a Firenze²⁶.

L'intervento sulla tela fu affidato al restauratore di Galleria Ettore Franchi, che nell'ottobre del 1867 era già all'opera, come testimoniano le note di spese e una lettera del pittore americano William Stark che, nel mese di novembre, chiedeva di poter copiare il quadro. La sua domanda, dimostrazione di come la presenza del dipinto a Firenze fosse nota negli ambienti artistici cittadini, fu rigettata proprio perché la pittura in quel momento era «sotto le mani del Restauratore». Al termine dell'intervento, quando si fosse data «licenza a' copiatori», Stark avrebbe di certo avuto la priorità²⁷.

Nella primavera del 1868 Franchi concluse il restauro – che incluse anche una foderatura del quadro – ritenuto «straordinario» e «benissimo riuscito»²⁸. Il 21 aprile, infatti, Gotti informava il ministro Broglio di aver fatto eseguire le «necessarie riparazioni» e che l'intervento era «benissimo riuscito» grazie alle cure di Franchi, che «non risparmiò né tempo, né fatica per superare le non lievi difficoltà che presentava un tale lavoro». Le criticità erano dovute non solo ai danni che il dipinto aveva subito a causa del tempo e di come era stato conservato, ma anche alle pesanti condizioni di lavoro. Franchi, infatti, eseguì il restauro in un ambiente poco illuminato e tuttavia lo fece senza mai fermarsi, dedicando a quell'opera molte ore – ben più di quelle del normale orario di lavoro – senza trascurare i restauri sugli altri dipinti del museo o approfittare del permesso annuale di un mese che le Gallerie erano solite concedergli. Per questo Gotti incoraggiava il Ministero a liquidare equamente Franchi con una somma pari a «non meno di 500 Lire», poiché «davvero un altro restauratore non stipendiato non avrebbe potuto fare migliore lavoro e sarebbe costato assai più»²⁹. Che Gotti perorasse la causa del restauratore lo si comprende anche dalla lettera che gli inviò il 10 luglio di quell'anno

²⁴ ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'Anno 1867*, f. A – pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 99 (Gotti al Ministero, 5 settembre 1867). Il carteggio tra Gotti, il ministro della Pubblica Istruzione e il prefetto di Venezia è stato pubblicato in *ORIGINALI E COPIE* 2017, Appendice documentaria n. XXVII, pp. 94-97, dove la copia è attribuita a Carlo Loth (nota 60, p. 117).

²⁵ *Ivi*.

²⁶ ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'Anno 1867*, f. A – pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 99 (Ministero a Gotti, 11 settembre 1867).

²⁷ ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'Anno 1867*, f. A – pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 112 (19 novembre 1867). Nella lettera si scrive che Stark «richiese di copiare il quadro del Tiziano rappresentante S. Pietro Martire», forse riportando esattamente la richiesta dell'americano, che probabilmente credeva l'opera originale. Al termine del restauro il dipinto lasciò subito Firenze, dunque è improbabile che l'artista sia riuscito a studiare la copia. Si veda anche *ORIGINALI E COPIE* 2017, nota 61, p. 117.

²⁸ ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (lettere tra Ministero e Gotti, 24 aprile, 27 maggio, 2 giugno 1868).

²⁹ ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Gotti al Ministero, 21 aprile 1868).

informandolo della sua raccomandazione ma anche della richiesta di un aumento di stipendio. Dopo la morte di Ulisse Forni, avvenuta nel maggio del 1867, Franchi era infatti diventato l'unico restauratore delle Gallerie e come tale doveva assolvere, da solo, a una ingente quantità di lavoro³⁰.

Franchi ottenne le 500 Lire richieste e in quel luglio 1868 fu promosso da Secondo Restauratore a Conservatore e Restauratore dei quadri delle Regie Gallerie, «conservando lo stesso stipendio da Lui finora goduto»³¹. L'impresa eccellente compiuta sulla copia del *S. Pietro Martire* dovette contribuire a quella promozione, che finalmente andava anche a coprire il posto di Primo Restauratore, vacante dalla morte del Forni.

Nel maggio del 1868 l'opera era pronta per raggiungere Venezia, dove l'arrivo «della buonissima copia al vero», annunciato già dall'ottobre del 1867, era descritto come imminente³². Si pensò che la soluzione più sicura ed economica per trasportare il dipinto fosse di avvolgerlo su un rullo, incassarlo e spedirlo tramite la ferrovia. Questo, almeno, era ciò che Gotti proponeva al ministro, al quale suggeriva di utilizzare un rullo di proprietà dell'Accademia di Belle Arti. Il direttore si riferiva a quello impiegato per inviare all'Esposizione di Parigi del 1867 *La Cacciata del Duca di Atene* di Stefano Ussi, opera che in quella occasione si aggiudicò la medaglia d'oro³³.

Nel frattempo, Gotti confermava il dono alla Prefettura di Venezia. Nella stessa lettera, datata 25 maggio, chiedeva al prefetto Torelli se fosse necessario che Campani accompagnasse l'opera a Venezia. Naturalmente, precisava Gotti, «bisognerebbe fosse dato un rimborso per viaggio». Quattro giorni dopo Torelli manifestava la riconoscenza della città ma si affrettava a sottolineare che la cassa doveva spedirsi da sola al suo indirizzo, imballata «nel miglior modo possibile». Lo stesso Torelli avrebbe incaricato «persona dell'arte» di ritirare l'opera alla stazione di Venezia³⁴.

Il 20 giugno Campani riceveva da Raffaello Giorgi, custode e consegnatario dell'Accademia, il rullo in legno³⁵. La tela fu dunque arrotolata per la sua lunghezza, «onde avesse meno a soffrire», e chiusa in una cassa insieme al telaio per essere consegnata alla Strada Ferrata di Firenze il 4 luglio, come puntualmente annunciato dalla *Gazzetta veneziana*³⁶. Due giorni dopo giunse in Laguna, dove fu ritirata «senza alcun pagamento di posto o dazio» da Giuseppe Piccio, economo dell'Accademia di Belle Arti della città³⁷. Su indicazione di Torelli,

³⁰ ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 79 (Gotti a Franchi, 10 luglio 1868). THAU 2014, p. 47 e, per notizie su Ettore Franchi e la sua attività agli Uffizi, pp. 45-82.

³¹ ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 79. Il Regio Decreto che sanciva la promozione del Franchi fu firmato da Vittorio Emanuele II il 16 luglio del 1868 (Registro 229, Decreti Person.e 237) e registrato alla Corte dei Conti il 29 luglio. Si vedano anche TORRESI 1996, pp. 114-115 e THAU 2014, p. 47 e doc. 40, p. 158.

³² Il 19 maggio 1868 il Ministero dava il suo benestare a collocare l'opera ai Santi Giovanni e Paolo. Proponeva di farla «incassare nel più sicuro ed economico modo» e di inviarla al prefetto a nome del Ministero, ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Ministero a Gotti, 19 maggio 1868). Per l'annuncio dell'arrivo della tela a Venezia, si veda NOTIZIE CITTADINE 1968a.

³³ ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Gotti a Ministero, 16 maggio 1868). Per l'invio del rullo, AABAFi, f. 57 dal n. 1 al n. 75 (1868), ins. 20 (20 giugno 1868) e ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Ministero a Gotti, 20 giugno 1868).

³⁴ ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (lettere tra Gotti e Torelli, 25 e 29 maggio 1868).

³⁵ AABAFi, f. 57 dal n. 1 al n. 75 (1868), ins. 20 (lettere tra Ministero e Accademia di Belle Arti, 19 maggio, 16 e 17 giugno 1868).

³⁶ FATTI DIVERSI 1868. Per i numeri della «Gazzetta di Venezia» del 1868 si veda anche GAZZETTA DI VENEZIA (GENNAIO-AGOSTO) 2018.

³⁷ ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Ministero al prefetto Venezia, 3 luglio 1868) e AABAVe, 4.15, n. 104 (prefetto di Venezia ad Accademia di Belle Arti, 6 luglio 1868 e Cecchini al direttore Ufficio Merci della Stazione Ferroviaria di Venezia 6 luglio 1868). Quello stesso

infatti, l'opera era stata data in custodia all'Accademia di Venezia che, nella persona del segretario generale Giovan Battista Cecchini, si sarebbe anche occupata del collocamento in chiesa³⁸.

A Firenze, intanto, il tesoriere delle Regie Gallerie, Pasquale Serafini, rimetteva al Ministero una nota di rimborso di 1040.20 lire, così dettagliata, per l'imballaggio e il trasporto della tela:

21 ottobre 1867: al Pini rintelatore di quadri per aver rintelata la copia del quadro di S. Pier martire: L. 300

30 giugno 1868: al suddetto per aver smontata e arrotolata sopra un rullo per spedirsi a Venezia la detta copia: L. 50

5 luglio 1868: alla stazione di Firenze (Strade Ferrate Romane, Sezione nord) per la spedizione a Venezia della cassa contenente la copia del S. Pier Martire di Tiziano: L. 908.20

Per mancia ai facchini di dette strade ferrate: L. 200

Al Morelli legnaiolo per capra, incassatura e supporto alla stazione della copia suindicata: L. 1800

somma: L. 1040.20³⁹

A Venezia Cecchini, che sperava di esporre la copia in chiesa sabato 10 luglio, era impegnato a placare la curiosità dei domenicani dei Santi Giovanni e Paolo, con i quali si raccomandava di non movimentare l'opera e di «lasciar fare agli esperti». Il segretario generale riuscì anche a sopire l'interesse di Torelli, che il 7 luglio gli scriveva: «favorisca dirmi se alle sette e mezza potrei venire a vedere il nostro quadro, se già visibile». Ma era ancora presto e Cecchini dovette dare una risposta scoraggiante se quello stesso giorno il prefetto gli inviava un nuovo biglietto: «non occorre punto che svolga prima del tempo la tela ed io terrò la mia curiosità fino a che [sarà] per vederla come tutti gli altri al suo posto»⁴⁰. Venerdì 9 luglio si aprì la cassa e l'opera fu posta nell'altare dedicato a S. Pietro da Verona, sulla navata sinistra, come si legge nel processo verbale firmato, tra gli altri, da Cecchini e dal domenicano Vincenzo Gatti.

[...] dopo di aver approntato il telaio che venne per quello da Firenze e dopo di averlo con poche riduzioni adattato alla nicchia; si spiegò la tela sul pavimento e fissato il quadro al telaio si elesse e si nicchiò fermandolo debitamente dall'inquadratura marmorea, che è l'architettura dell'altare⁴¹.

Il 10 luglio la pittura fu esposta al pubblico, come informava la Gazzetta locale, il cui redattore non nascose una certa delusione per quella copia, troppo poco veneziana nel colore: «Il San Pietro Martire fu collocato nell'altare dove si ammirava la tela di Tiziano. Noi l'abbiamo oggi veduto, e per verità, se vi riscontrammo assai esatto il disegno, dobbiamo

giorno il prefetto informava Gotti dell'arrivo della tela «senza alcun danno». ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Torelli a Gotti, 7 luglio 1868) e *Ivi* (Gotti al Ministero, 10 luglio 1868). NOTIZIE CITTADINE 1968b.

³⁸ AABAVE, fasc. 4.15 *Cessione di una pala alla Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, copia del San Pietro Martire di Tiziano Vecellio*, 1868, sottofasc. – busta n. 158, n. 861 (Torelli a Cecchini, 4 e 7 luglio 1868 e n. 883).

³⁹ ASGUFi, *Direzione delle RR. Gallerie. Affari dell'anno 1868*, f. A, pos. 1 *Galleria delle Statue*, ins. 53 (Gotti al Ministero, 7 luglio 1868). Il 10 luglio il Ministero annunciava a Gotti che il rimborso di 1040.20 lire era stato decretato, *Ivi* (Ministero a Gotti, 10 luglio 1868).

⁴⁰ AABAVE, fasc. 4.15 *Cessione di una pala alla Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, copia del San Pietro Martire di Tiziano Vecellio*, 1868, sottofasc. – busta n. 158 (biglietti di Torelli a Cecchini, 7 luglio 1868). NOTIZIE CITTADINE 1968c.

⁴¹ AABAVE, fasc. 4.15 *Cessione di una pala alla Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, copia del San Pietro Martire di Tiziano Vecellio*, 1868, sottofasc. – busta n. 158, n. 107 (11 luglio 1868) e n. 104 (Processo verbale intorno la collocazione in sito della pala copia del S. Pietro Martire inviata dalla R. Direzione delle Gallerie di Firenze, 9 luglio 1868).

confessare che il colorito non ricorda punto la magnifica tavolozza veneziana. La perdita che abbiamo fatto» concludeva il cronista, «tanto più si manifesta irreparabile»⁴².

Un tale giudizio conferma la sconfinata ammirazione dei contemporanei per quell'opera, dipinta da Tiziano tra il 1528 e il 1530. In effetti, la fortuna della pala è decretata già dalla fine del Cinquecento anche grazie alle entusiastiche descrizioni di artisti e viaggiatori che ne hanno decantato la grandiosità⁴³. Le moltissime copie dell'opera dipinte, a stampa e in disegno, della stessa grandezza dell'originale, o in altre dimensioni, ben attestano l'apprezzamento generale per la tela, ritenuta un esempio imprescindibile per lo studio dell'arte, un modello da studiare e imitare, oltre che un pezzo da collezionare, seppur attraverso repliche⁴⁴. Basti ricordare, come esempio, che nell'estate del 1789 il medico veneziano Angelo Alessandri, di passaggio a Firenze, propose alle Regie Gallerie l'acquisto del bozzetto originale dell'opera, «di cui si servì Tiziano per dipingere il quadro grande» e che «Pittori Forestieri ben cogniti dell'Originale» giudicarono «eccellentemente eseguito»⁴⁵. Quel bozzetto, dal quale era possibile vedere i pentimenti e le modifiche apportate dal pittore sull'opera finale, era stato giudicato «dai più rinomati pittori dell'Accademia di Venezia, e di quella di Roma» e veniva offerto per quattrocento zecchini, cifra che al direttore Giuseppe Pelli Bencivenni parve «troppo eccedente»⁴⁶. Lo stesso Pelli, però, era tentato all'acquisto per due motivi. Il primo era l'unicità di quel modello, che mostrava «la condotta, l'invenzione, il disegno, il colorito» originali e aveva «dappertutto impressa la maniera del suo autore». Il secondo era legato allo stato di conservazione del dipinto veneziano, che già alla fine del Settecento era «dall'ingiurie de' tempi assaissimo pregiudicato, e per ben tre volte ridipinto che se ne computa più della metà perduto»⁴⁷.

Ancora oggi la copia del capolavoro perduto occupa il posto assegnatole nell'estate del 1868. Da allora la critica ha molto dibattuto sulla paternità dell'opera, che non è mai stata assegnata a Livio Mehus, artista che si cimentò nella copia della pala di Tiziano⁴⁸. Che il pittore fiammingo avesse una passione per la pittura veneziana, e in particolare per quella di Vecellio, è cosa nota. Lui stesso si ritrasse nel *Genio della Pittura* accanto a un putto che, con la testa

⁴² NOTIZIE CITTADINE 1968d.

⁴³ DEL QUADRO DI TIZIANO 1823. A inizio Ottocento, l'opera fu oggetto della lettera di Pier Alessandro Paravia a Gian Francesco Galeani Napione, conte di Cocconato, PARAVIA 1823.

⁴⁴ PUPPI 2012, pp. 205-211; LA BASILICA DEI SANTI GIOVANNI E PAOLO 2012, cat. 56, pp. 233-234 con bibliografia; PALIAGA 2012-2013, pp. 205-208. Tra le molte copie giunte a noi si ricordano anche quella conservata a Lodi presso la Fondazione Maria Hadfield Cosway, appartenuta all'artista inglese e quella, delle stesse dimensioni dell'originale, del pittore Platon Boryspolecz (1805-1880) che nel gennaio 1851 ottenne dall'Accademia di Belle Arti il permesso di trasferire la sua opera in Russia (LA COLLEZIONE DI MARIA E RICHARD COSWAY 2011, pp. 98-100; 138, 145 e tav. XXXVI p. 173 e AABAVE, f. 3.28 *San Pietro Martire di Tiziano 1852-1855*, sottofasc. – busta 95, nn. 17 e 35).

⁴⁵ ASGUFi, f. 1789, ins. 29 (Giuseppe Pelli Bencivenni ad Alessandro Pontenani, 18 agosto 1789).

⁴⁶ *Ibidem*. Pelli precisava che al tempo a Roma esistevano «altri quadretti simili, e specialmente in Casa Colonna», ma i professori interpellati per esaminare il bozzetto, li definirono «ben al di sotto di questo». Secondo quanto il direttore scriveva al Pontenani, della Segreteria di Stato, il bozzetto era stato da poco verniciato e non poteva primeggiare in una galleria come quella degli Uffizi. Per questo non lo fece valutare ai professori dell'Accademia di Belle Arti.

⁴⁷ *Ibidem*. Si veda anche VOLPI-PALIAGA 2011.

⁴⁸ Nel 1659 una copia del *S. Pietro Martire* tizianesco, opera di Livio Mehus in piccole dimensioni, è registrata, con un altro dipinto, al n. 49 dell'inventario della collezione del principe Matthias de' Medici alla villa di Lappoggi: «Due quadri in tela compagni, entrovì in uno il martirio di San Pietro martire [...], con ornamenti neri rilevati, filettati e rabescati d'oro, alti braccia 2 1/4 e larghi braccia 1 4/5 di mano di Livio Meus, numero due». Il dipinto, oggi perduto, è menzionato anche nell'inventario del 1669, al n. 7. COLLEZIONISMO MEDICEO 2007, p. 576, n. 493 (inventario 1659) e p. 909, n. 7 (inventario 1669); BARBOLANI DI MONTAUTO 2004, p. 81, PALIAGA 2012-2013, p. 121, nota 41 e BARBOLANI DI MONTAUTO 2017, p. 44 nota 15.

coronata di alloro, dipinge una replica dell'*Uccisione di S. Pietro Martire*, chiaro omaggio al maestro cadorino⁴⁹.

A proposito dell'attribuzione della copia dei Santi Giovanni e Paolo, la critica si è divisa tra chi la crede opera di Carlo Loth e chi di Niccolò Cassana, entrambi legati al Gran Principe Ferdinando e presenti a Venezia alla fine del Seicento. Nella città lagunare i due pittori furono impiegati dal Medici anche come agenti e consulenti per acquistare opere venete destinate alla sua collezione fiorentina e copiarono capolavori dei maestri locali che il Gran Principe non avrebbe potuto comprare⁵⁰.

Pallucchini, Zava Boccazzi, Meilman e Sponza hanno sostenuto la paternità di Loth fondando la propria tesi sul carteggio tra il pittore tedesco e Ferdinando pubblicato nel 1937 da Gino Fogolari. La critica, in particolare, si è riferita alle lettere del 14 e del 21 aprile 1691⁵¹. Nella prima, a proposito della copia del *S. Pietro Martire*, Loth scriveva: «ho disposto per quanto potrà fare la mia debolezza di impegnarmi con tutto lo spirito nella suddetta ancor che lunga operazione». Nella seconda, invece, il Medici ringraziava l'artista per la cura che avrebbe messo in quella copia, alla quale sembrava tenere molto, come in effetti dimostrano altre repliche del dipinto da lui collezionate⁵².

Più accreditata, invece, è la tesi di chi, nel confermare la provenienza della tela dalle collezioni medicee, ne individua la mano di Niccolò Cassana, che dipinse la copia probabilmente tra il 1692 e il 1697⁵³. Nell'inventario della collezione di Ferdinando redatto nel 1698, al numero 67 figura infatti un «quadro in tela 1/2 tondo che rappresenta San Pier Martire di Tiziano [...] copiato da Niccolò Cassana, alto 10 braccia e largo 5 e 2/3 braccia⁵⁴. L'opera si trova anche nell'inventario del 1713: «Un simile centinato, alto braccia 10, largo braccia 5 e 2/3, dipintovi di mano di Niccolò Cassana S. Pietro Martire a diacere in terra, et un manigoldo in atto di ferirlo et il compagno in atto di fuggire, et in lontananza due figurette a cavallo, et in alto si vedono due angeli in gloria, copia del famoso quadro di Tiziano»⁵⁵. Le dimensioni sono le stesse del «quadro in tela a olio rotondo da capo con cornice gialla filettata in oro rappresentante una figura intiera con S. Pier Martire [...] Copia di Livio Mehus», che nel 1807 si trovava all'Accademia di Belle Arti di Firenze, nella Galleria a Mezzogiorno detta dei Quadri. Ciò fa supporre che possa trattarsi della stessa tela, attribuita a Livio Mehus a inizio Ottocento, probabilmente quando passò dalle collezioni medicee all'Accademia. Il pittore fiammingo fu, in effetti, vicino per cultura e maniera a Niccolò Cassana, dunque facilmente

⁴⁹ GREGORI 1978, pp. 191-192, riedito in LIVIO MEHUS 2000, pp. 17-37; M.N. Barbolani di Montauto in LIVIO MEHUS 2000, cat. 1, p. 62 e BARBOLANI DI MONTAUTO 2017, pp. 27-28, p. 44 nota 14 e fig. 20; PALIAGA 2012-2013, pp. 96-97 e nota 38, pp. 120-121. Il dipinto si trova oggi al Museo del Prado di Madrid, inv. PO7754.

⁵⁰ Sul collezionismo del Gran Principe si vedano SCHOLZ 1990 e IL GRAN PRINCIPE 2013.

⁵¹ FOGOLARI 1937, pp. 150-151 e nota 18, p. 158; PALLUCCHINI 1981, II, pp. 263-264; ZAVA BOCCAZZI 1965, p. 100, nota 82 e fig. 206, p. 345; EWALD 1965, pp. 42 e 97; TIZIANO NELLE GALLERIE FIORENTINE 1978, p. 283 e nota 59, p. 284; MEILMAN 1989; MEILMAN 2000, p. 122 e segg.; n. 6, p. 201, p. 346; SPONZA 1996, p. 43; ORIGINALI E COPIE 2017, p. 24.

⁵² Ferdinando possedeva anche una versione in disegno del Volterrano, come attestato nell'inventario della collezione redatto alla sua morte nel 1713 (TIZIANO NELLE GALLERIE FIORENTINE 1978, nota 59, p. 284).

⁵³ LORENZETTI 1988, p. 350 (prima ed. 1926, p. 337); WETHEY 1987, p. 25 e nota 122, p. 86; WETHEY 1969, cat. 133, pp. 153-155; SPINELLI 2013, p. 58. Il Gran Principe richiese la copia perché non avrebbe mai potuto ottenere il dipinto di Tiziano per la sua collezione ma forse anche perché lo stato conservativo dell'opera era già compromesso e una replica avrebbe potuto almeno preservarne il ricordo.

⁵⁴ CHIARINI 1975, 301, p. 78 e TIZIANO NELLE GALLERIE FIORENTINE 1978, nota 59, p. 284. Si veda anche *Inventario dell'appartamento del Gran Principe Ferdinando in Palazzo Pitti 1698*, in http://www.memofonte.it/home/files/pdf/GM_1067.pdf, n. 67. Il quadro figura anche nell'*Inventario dei quadri del Reale Palazzo Pitti 1697-1708*, sempre al n. 67 (http://www.memofonte.it/home/files/pdf/GM_1185.pdf).

⁵⁵ *Inventario dei mobili e masserizie della proprietà del Serenissimo Signor Principe Ferdinando di gloriosa ricordanza. Ritrovate dopo la di lui morte nel suo appartamento del Palazzo de' Pitti, 1713* in http://www.memofonte.it/home/files/pdf/GM_1222.pdf, n. 67.

confondibile. Risultano invece simili le dimensioni, comunque riferite a questo quadro indicate, nel 1818 e nel 1856⁵⁶.

L'attribuzione della copia al pennello di Cassana è supportata anche dalla notizia pubblicata a Firenze su «L'Italie» il 3 luglio 1868 e riportata il giorno seguente nella «Gazzetta di Venezia». Qui, infatti, si legge che la tela «è opera di Niccolò Cassana». Il breve articolo, inoltre, informa che «per molto tempo ella [la copia] venne attribuita a Livio Melius [Mehus] ma un catalogo manoscritto, riscontrato recentemente, la attribuisce con più probabilità a Cassana»⁵⁷. Non si è riusciti ad identificare con certezza il «catalogo manoscritto» a cui si riferisce la rivista, tuttavia è logico pensare che si tratti di uno degli inventari medicei sopra citati, forse il n. 1185⁵⁸. Il redattore dà ulteriori notizie sull'opera, confermando, almeno in parte, la ricostruzione qui presentata. Egli, infatti, informa il lettore che:

fino ad ora, la copia del quadro di Tiziano era rimasta avvolta, nell'Accademia di Belle Arti, nell'officina del prof. Bezzonico [Bezzuoli], poscia venne spiegata e collocata in un vestibolo che mette alla scuola del nudo; più tardi la Direzione dei Musei, avendo osservato il suo valore, la fece trasportare agli Ufficii [Uffizi] senza nemmeno esporla; perché il Museo non ammette alcuna copia. In seguito del disastro avvenuto a Venezia, ove per l'opera originale del Tiziano, la Direzione dei Musei e delle Gallerie di Firenze offrì questa copia giudicata eccellente; e la città di Venezia s'affrettò d'accettarla. La copia di Cassana venne foderata, poscia restaurata dal signor Ettore Franchi, abilissimo ristoratore di quadri, addetto al Museo⁵⁹.

Non è ancora chiaro come la copia del *S. Pietro Martire*, che si presume dunque essere proprio quella appartenuta a Ferdinando de' Medici, sia giunta in Accademia ai primi dell'Ottocento. Probabilmente nell'ambito degli scambi o cessioni di opere d'arte tra Galleria e Accademia di Belle Arti non infrequenti in quel periodo. Sappiamo che alla morte del Gran Principe, avvenuta nel 1713, l'opera passò nell'appartamento che era stato di Mattias de' Medici e rimase a Palazzo Pitti. Qui, tra il 1768 e il 1769, viene descritta come «egregia copia» di Cassana⁶⁰. Pochi anni dopo, nel 1776, la tela si trovava «in una sala di Palazzo Vecchio», almeno secondo Pelli Bencivenni, che confermava l'attribuzione a Cassana e riteneva la replica meritevole di «esser custodita ed apprezzata avendo l'originale in Venezia in S. Giovanni e Paolo, sofferto assai»⁶¹. Da Palazzo Vecchio il dipinto potrebbe essere giunto in Accademia, con attribuzione a Livio Mehus, tra gli ultimi mesi del 1803 e il 1807. L'inventario dell'Accademia redatto da Gesualdo Ferri nel 1778, il cui supplemento arriva fino al settembre del 1803, non menziona la tela, che invece compare per la prima volta nell'elenco successivo, datato 1807. È possibile, dunque, che la copia, ormai allontanata dal nucleo originario della collezione del Gran Principe, sia stata destinata all'Accademia per fini pedagogici essendo ritenuta più utile in un istituto d'insegnamento artistico.

⁵⁶ AABAFi, *Inventario di Beni Mobili dell'Accademia. Inventario Generale del 1807*, f. 2.1/4, n. 85, p. 40 e f. 2.1/5, n. 85, p. 32. La tela è di nuovo descritta nel 1818, nella Galleria dei Quadri Grandi, come alta 9.2/3 braccia e larga 6 braccia, AABAFi, *Inventario degli oggetti d'arte conservati nell'Accademia di Belle Arti di Firenze*, 1818, f. 2.1/10, n. 53.8 (rosso), n. 56. Il dipinto ricordato nel 1856 è alto 9 braccia e largo 5.17 braccia (BGU, ms. 174/I. *Supplemento II al Catalogo Generale della R. Galleria di Firenze del 1825. Classe I. Pitture*, vol. II, 1853-1879, n. 2921).

⁵⁷ «La menzione della copia si trova a p. 266 del tomo 10°. È un volume in 4°, bellissima scrittura del XVII secolo, compilato al tempo di Cosimo III. Egli contiene 361 pagina numerata e una ventina di foglietti bianchi, ed è intitolato *Quadri de' Pitti e Gallerie*», FATTI DIVERSI 1868.

⁵⁸ ASFi, *Guardaroba Medicea*, 1185, *Quadri del R. Palazzo Pitti*, n. 67. Si veda nota 55 e *LA GUARDAROBA MEDICEA* 1997, p. 205.

⁵⁹ *L'ITALIE, JOURNAL POLITIQUE QUOTIDIEN* 1868, 3 luglio, ripubblicato in FATTI DIVERSI 1868.

⁶⁰ SOPRANI-RATTI 1768-1769, II (1769), p. 15.

⁶¹ PELLI BENCIVENNI 1777 (BGU ms. 463/ins. 23.); FOGOLARI 1937, p. 158; TIZIANO NELLE GALLERIE FIORENTINE 1978, nota 59, p. 284; PALIAGA 2012-2013, nota 82, p. 220 e *LA BASILICA DEI SANTI GIOVANNI E PAOLO* 2012, p. 234.

Tuttavia, si è nel campo delle ipotesi e delle supposizioni, perché resta ancora da individuare una traccia documentaria di quel trasferimento, promosso forse da Maria Luisa di Borbone Spagna, reggente sul trono toscano per il figlio Carlo, in un'Europa dominata dal generale Bonaparte⁶². È a lei, infatti, che nel 1807, dopo la grande riforma leopoldina del 1784, si deve un nuovo statuto dell'Accademia, fortemente legato al modello di istruzione della Francia imperante e sintomo di una rinnovata e più moderna sensibilità verso i temi dell'istruzione e della formazione artistica⁶³.

⁶² Già regina d'Etruria dal 1801, Maria Luisa di Borbone fu reggente del trono toscano dalla morte del marito Ludovico di Borbone Parma, avvenuta nella primavera del 1803, fino al dicembre del 1807.

⁶³ *STATUTI E PIANO D'ISTRUZIONE 1807*; SARTONI 2015, pp. 87-89.



Fig. 1: Niccolò Cassana, *L'uccisione di S. Pietro Martire*, copia da Tiziano, 1692-1697 circa. Venezia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo



Fig. 2: *La Cappella del Rosario nella Basilica dei Santi Giovanni e Paolo dopo l'incendio del 15-16 agosto 1867.* Milano, Civico Archivio Fotografico – Castello Sforzesco

BIBLIOGRAFIA

ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO 2015

Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia, a cura di B.W. Meijer e L. Zangheri, I-II, Firenze 2015.

BARBOLANI DI MONTAUTO 2004

M.N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *Livio Mehus (1627-1691). L'opera grafica e i dipinti giovanili*, tesi di dottorato, Università degli studi di Pisa 2003-2004.

BARBOLANI DI MONTAUTO 2017

M.N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *L'antico e Venezia nei disegni di Livio Mehus*, «Paragone», LXVIII, 135-136 (811-813), 2017, pp. 26-55.

CAVALCASELLE–CROWE 1877-1978

J.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia*, I-II, Firenze 1877-1878.

COLLEZIONISMO MEDICEO 2007

Collezionismo mediceo e storia artistica. Il Cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo, 1628-1667, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, III, Firenze 2007 (fa parte di *Collezionismo mediceo e storia artistica*, a cura di Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà, I-IV, 2002-2011).

BIGAGLIA 1912

G. BIGAGLIA, *Il restauro della Cappella del Rosario nella Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo in Venezia*, «Pro famiglia. Rivista settimanale illustrata», 48 (631), XIII, 1912, pp. 760-762.

CHIARINI 1975

M. CHIARINI, *I quadri della Collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, «Paragone», 301, pp. 57-98; 303, pp. 75-108; 305, pp. 53-88, 1975.

COCO 2015

G. COCO, *Notizie sul patrimonio artistico dell'Accademia nei musei del territorio*, in *ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO* 2015, I, pp. 617-630.

COCO 2017

G. COCO, *Inventario dei quadri depositato dall'Accademia di Belle Arti a Palazzo Vecchio il 15 marzo 1853*, in *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura, 1784-1915*, a cura di S. Bellesi, I-II, Firenze 2017, I, pp. 397-337.

COLZI 1817

L. COLZI, *Descrizione dell'I. e R. Accademie delle Belle Arti*, Firenze 1817.

DAL ZOTTO–SALVINI–MARANGONI 1914

A. DAL ZOTTO, M. SALVINI, L. MARANGONI, *Per il restauro della Cappella del Rosario nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo in Venezia*, Venezia 1914.

DEL QUADRO DI TIZIANO 1823

Del quadro di Tiziano rappresentante San Pietro Martire. Lettera di Pier Alessandro Paravia a S.E. il Sig. conte Gian Francesco Galeani Napione di Cocconato, Venezia 1823.

DESCRIPTION 1827

Description de l'I. et R. Académie des Beaux Arts de Florence, Florence 1827.

DESCRIPTION 1836

Description de l'I. et R. Académie des Beaux Arts de Florence, Florence 1836.

DESCRIPTION 1842

Description de l'I. et R. Académie des Beaux Arts de Florence, Florence 1842.

EWALD 1965

G. Ewald, *Johann Carlo Loth*, Amsterdam 1965.

FATTI DIVERSI 1868

Fatti diversi – Il S. Pietro martire, «Gazzetta di Venezia», sabato 4 luglio 1868.

FOGOLARI 1937-1938

G. FOGOLARI, *Lettere pittoriche del Gran Principe Ferdinando di Toscana a Niccolò Cassana (1698-1709)*, «Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», VI, fasc. I-II, 1937, pp. 145-186.

GAZZETTINO DELLE ARTI DEL DISEGNO 1867

«Gazzettino delle Arti del Disegno», anno I, 31, 19 agosto 1867.

GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA 1867a

«Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 223 di venerdì 16 agosto 1867, s.n.p.

GAZZETTA UFFICIALE DEL REGNO D'ITALIA 1867b

«Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia», n. 226 di lunedì 19 agosto 1867, s.n.p.

GAZZETTA DI VENEZIA (GENNAIO-AGOSTO) 2018

La Gazzetta di Venezia (gennaio-agosto), in *Venezia 1868 l'anno di Ca' Foscari*, a cura di N. Stringa, S. Portinari, Venezia 2018.

GIOMO 1903

G. GIOMO, *San Pietro Martire e Tiziano*, «Nuovo Archivio Veneto», n.s., III, t. VI, 1903, pp. 55-68.

GREGORI 1978

M. GREGORI, *Livio Mehus o la sconfitta del dissenso*, «Paradigma», 2, 1978, pp. 177-226.

GUERRIERO 1994

S. GUERRIERO, *I rilievi marmorei della Cappella del Rosario ai SS. Giovanni e Paolo*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 19, 1994, pp. 161-189.

«Il più bel quadro di Tiziano».

Un episodio ottocentesco sulla copia del *S. Pietro Martire* dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia

IL GRAN PRINCIPE FERDINANDO 2013

Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713), collezionista e mecenate, catalogo della mostra, a cura di R. Spinelli, Firenze 2013.

L'ITALIE, JOURNAL POLITIQUE QUOTIDIEN 1868

«L'Italie, Journal politique quotidien», 3 luglio 1868.

LA BASILICA DEI SS. GIOVANNI E PAOLO 2012

La Basilica dei SS. Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima, a cura di G. Pavanello, Venezia 2012.

LA COLLEZIONE DI MARIA E RICHARD COSWAY 2011

La collezione di Maria e Richard Cosway a Lodi, a cura di M. Faraoni, Lodi 2011.

LA GUARDAROBA MEDICEA 1997

La Guardaroba medicea dell'Archivio di Stato di Firenze, a cura di M.G. Vaccari, Firenze 1997.

LIVIO MEHUS 2000

Livio Mehus. Un pittore barocco alla corte dei Medici 1627-1691, catalogo della mostra, a cura di M. Chiarini, Livorno 2000.

LORENZETTI 1988

G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Trieste 1988.

MEILMAN 1989

P. MEILMAN, *Titian's Saint Peter Martyr Altarpiece and the development of altar painting in Renaissance Venice*, tesi di dottorato, Columbia University 1989.

MEILMAN 2000

P. MEILMAN, *Titian and the Altarpiece Renaissance in Venice*, Cambridge 2000.

MONTI 1833

N. MONTI, *Il mio studio, scritto da Nicola Monti, pittore pistoiese*, Firenze 1833.

NOTIZIE CITTADINE 1968a

Notizie cittadine – Quadro del S. Pietro martire, «Gazzetta di Venezia», sabato 16 maggio 1868.

NOTIZIE CITTADINE 1968b

Notizie cittadine – Quadro del S. Pietro martire, «Gazzetta di Venezia», sabato 7 luglio 1868.

NOTIZIE CITTADINE 1968c

Notizie cittadine – Quadro del S. Pietro martire, «Gazzetta di Venezia», giovedì 9 luglio 1868.

NOTIZIE CITTADINE 1968d

Notizie cittadine – Quadro del S. Pietro martire, «Gazzetta di Venezia», venerdì 10 luglio 1868.

ORIGINALI E COPIE 2017

Originali e copie. Fortuna delle repliche fra Cinque e Seicento, a cura di S. Osano, Firenze 2017.

PALIAGA 2012-2013

F. PALIAGA, *Dalla laguna all'Arno. Cosimo III, il Gran Principe Ferdinando e il collezionismo dei dipinti veneziani a Firenze tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato di ricerca in Storia e Tutela dei Beni Culturali, Università degli Studi di Udine 2012-2013.

PALLUCCHINI 1981

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, I-II, Milano 1981.

PARAVIA 1823

P.A. PARAVIA, *Del quadro di Tiziano rappresentante S. Pietro Martire: lettera di Pier Alessandro Paravia a S.E. Gianfrancesco Galeani Napione di Cocconato*, Venezia 1823.

PASQUINUCCI 2018-2019

S. PASQUINUCCI, *Dall'Accademia di Belle Arti agli Uffizi. Il versamento del 1853*, tesi di specializzazione in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2018-2019.

PELLI BENCIVENNI 1777

G. PELLI BENCIVENNI, *Lettera di un dilettante sopra alcuni quadri del Granduca di Toscana*, 1777.

PEZZANO 2009

C. PEZZANO, *La Galleria d'Arte Moderna di Firenze: il luogo le collezioni, 1784-1914*, Firenze 2009.

PUPPI 2012

L. PUPPI, *Tra 'abbozzzi' e 'ricordi' nella bottega tizianesca. Riflessioni sulla pittura del beato Pietro Martire per Pio V a proposito di un inedito bozzetto*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra, a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia 2012, pp. 205-211.

SARTONI 2015

E. SARTONI, *Gli statuti tra Accademia del Disegno e Accademia di Belle Arti (1563-1873)*, in *ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO* 2015, I, pp. 55-103.

SCHOLZ ELISABETH 1990

E. SCHOLZ, *Die Gaemäldesammlungen des Ferdinando de' Medici, Erbprinz von Toskana (1663-1713)*, Marburg 1990.

SOPRANI-RATTI 1768-1769

R. SOPRANI, C.G. RATTI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti genovesi*, I-II, Genova 1768-1769.

SPINELLI 2013

R. SPINELLI, *Ferdinando di Cosimo III de' Medici, Gran Principe di Toscana «di tutte le Scienze amantissimo, e di tutte le nobili Arti il Promotore»: spunti e riflessioni per una biografia*, in *IL GRAN PRINCIPE FERDINANDO* 2013, pp. 35-71.

SPONZA 1996

S. SPONZA, *L'altare di San Pietro Martire*, in *Per una monografia sulla basilica dei Santi Giovanni e Paolo*, «Quaderni della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia», 20, 1996, p. 43.

STATUTI E PIANO D'ISTRUZIONE 1807

Statuti e Piano d'Istruzione per la Regia Accademia delle Belle Arti di Firenze approvati con sovrano rescritto del dì 10 giugno 1807, Firenze 1807.

THAU 2014

M.V. THAU, *Restauro e restauratori. Firenze, 1829-1892*, Firenze 2014.

TIZIANO NELLE GALLERIE FIORENTINE 1978

Tiziano nelle Gallerie fiorentine, catalogo della mostra, Firenze 1978.

TORRESI 1996

A.P. TORRESI, *Neo-medici. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario biografico*, Ferrara 1996.

VOLPI-PALIAGA 2012

C. VOLPI, F. PALIAGA, *«Io vel'avviso perchè so che n'haverete gusto». Salvator Rosa e Giovanni Battista Ricciardi attraverso documenti inediti*, Roma 2012.

WETHEY 1969

H.E. Wethey, *The Painting of Titian. Complete Edition. The Religious Paintings*, I, Londra 1969 (fa parte di *The Painting of Titian. Complete Edition*, I-III, 1969-1975).

WETHEY 1987

H.E. WETHEY, *Titian and his Drawings with reference to Giorgione and some close Contemporaries*, Princeton 1987.

ZANOTTO 1867

F. ZANOTTO, *San Pietro Martire di Tiziano e la Madonna di Giambellino arsi la notte 16 agosto 1867 in Venezia*, Venezia 1867.

ZAVA BOCCAZZI 1965

F. ZAVA BOCCAZZI, *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Venezia 1965.

SIGLE ARCHIVISTICHE

AABAFi = Archivio Accademia Belle Arti di Firenze

AABAVe = Archivio Accademia Belle Arti di Venezia

AADAFi = Archivio Accademia delle Arti del Disegno di Firenze

ASFi = Archivio di Stato di Firenze

ASGUFi = Archivio Storico delle Gallerie degli Uffizi di Firenze

BGU = Biblioteca delle Gallerie degli Uffizi

ABSTRACT

L'Uccisione di S. Pietro Martire, una delle opere più ammirate di Tiziano, che l'artista dipinse nel 1528 per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, fu distrutta nella notte tra il 15 e il 16 agosto 1867 a causa di un grave incendio. L'evento suscitò forte commozione anche a Firenze, dove si conservava una delle copie del dipinto, oggetto di numerose riproduzioni a testimonianza della sua fama. La replica fiorentina, a quel tempo creduta di Livio Mehus, è invece da attribuirsi a Niccolò Cassana, che la dipinse per il Gran Principe Ferdinando de' Medici quando, alla fine del Seicento, si trovava a Venezia. L'opera, infatti, proviene dalle collezioni di Ferdinando e, probabilmente agli inizi dell'Ottocento, fu portata all'Accademia di Belle Arti per essere utilizzata come oggetto di studio per i giovani allievi. Alla metà dell'Ottocento la tela fu trasferita a Palazzo Vecchio e poi agli Uffizi e se ne perse la memoria fino al 1867. Proprio quell'anno, quando gli accademici riuscirono finalmente a trovarla nei depositi delle Regie Gallerie, il direttore del museo, Aurelio Gotti, fece restaurare l'opera a Ettore Franchi e, col benestare del Ministero, la donò alla città di Venezia. L'omaggio voleva essere un atto di riparazione di Firenze, e dell'Italia intera, per la perdita del capolavoro di Tiziano a causa dell'incendio.

The Martyrdom of S. Peter Martyr is one of Titian's most admired works. Painted in 1528 for the church of SS. John and Paul in Venice, it was destroyed by fire in the night between 15 and 16 August 1867. The tragic event aroused emotion in Florence, where the Uffizi kept one of the many copies attesting the fame of the painting.

At the beginning of the 19th century the canvas was probably moved to the Academy of Fine Arts for the use of students, but subsequently it was transferred first to Palazzo Vecchio and then to the Uffizi Gallery, where it went unnoticed until 1867, when the professors of the Academy of Fine Arts managed to find it out. That same year, with the Ministry's consent, the director of the Uffizi, Aurelio Gotti, commissioned to Ettore Franchi the restoration of the painting, in order to present it to the city of Venice. Thus Florence, together with Italy, meant to pay a tribute to Venice and to compensate the great loss of Titian's masterpiece.