

ELISABETTA RIZZIOLI, *Domenico Udine Nani disegnatore*, in «Studi trentini di scienze storiche. Sezione seconda» (ISSN: 0392-0704), 87 (2008), pp. 169-193.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

## Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



## Domenico Udine Nani disegnatore

ELISABETTA G. RIZZIOLI

Quanto all'attività di disegnatore di Domenico Udine Nani (Rovereto 1784 - Firenze 1850), va detto anzitutto che una decina di suoi disegni - di nudo, d'invenzione, a penna e inchiostro o acquerellati -, distribuiti lungo l'*iter* concorsuale accademico, non sono oggi più rintracciabili. Antecedente, contemporaneo e di qualche anno successivo al suo *curriculum* accademico si delinea infatti un parallelo itinerario di studio e di approfondimento, una ricerca formale fondata sulla copia e sul rispetto dei canoni (utile in occasione di altri lavori, a guisa di repertorio mentale - all'epoca ampiamente condiviso - cui fare riferimento, e non trascurabile integrazione delle sue entrate negli anni giovanili), consistente nel «copiar Quadri» a confronto con le più note scuole rappresentate alla Reale Galleria di Firenze<sup>1</sup> e in particolare con l'opera raffaellesca allora più oggetto di repliche conservata nei Reali Palazzi<sup>2</sup>, inteso a consolidare riflessioni, abilità, contenuti e stilemi di cui rimane evidente incidenza nella sua pittura.

La produzione di una quarantina di copie - fra esse due disegni<sup>3</sup> - tratte dai

<sup>1</sup> Cfr. *Galleria Imperiale di Firenze incisa a contorni sotto la direzione del Sig. Pietro Benvenuti e illustrata dai Sigg. Zannoni, Montalvi e Bargigli*, Molini, Landi e Comp., Firenze 1811; *Galerie Impériale et Royale de Florence. Nouvelle édition ornée des planches de la Vénus de Médicis, de celle de Canova et de l'Apollon*, Landi, Firenze 1816<sup>2</sup>; *Guida per osservare con metodo le rarità e bellezze della Città di Firenze*, Molini e C.°, Firenze 1817<sup>10</sup>; *Reale Galleria di Firenze illustrata*, ser. I, vol. I, Molini e Comp., Firenze 1817; vol. II, 1824; ser. III, vol. I, 1817; vol. III, 1821; *Galerie Impériale et Royale de Florence. Dernière édition ornée de planches*, Ricci, Firenze 1833; *Nuovo Catalogo dell'I. e R. Galleria di Firenze*, Soliani, Firenze 1851; *Catalogo della R. Galleria di Firenze*, Tipografia Cooperativa, Firenze 1881.

<sup>2</sup> Cfr. *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, cat. a cura di M. Mosco, Centro Di, Firenze 1982, pp. 53; 55, fig. 2; 56; 57; 59, nota 27; 61; 75; 84; 85, nota 30; 94; 95; 96; 97; 99, nota 42; 100, note 51, 54, 56, 61, 71, 76; 111; 114-115, n. 79 (Sala di Marte; ora n. 151, Sala di Saturno).

<sup>3</sup> «8 ottobre 1803 / Stimatis°. Sig. Cav°. / Io sottoscritto prego V. S. Ill.ª a voler / concedermi la grazia di poter dise- / gnare il quadro rappresentante / Sant [sic] Sebastiano della Scuola / Bolognese. Lo spero dalla di lei / bontà. / Devm. Servo. / Domenico Udine di Rovereto. / Firenze. 8 Ottobre 1803 -» / «Accordasi = T. Puccini Dirett.: / Si copia in disegno ed è stato copiato» (ASGF/1802-1803. Fil.ª XXXI. Direttore Puccini Ab: Tommaso, n. 46); «15 gennaio 1818 / Firenze li 15 Gennaio 1818. / Eccellenza. / Io Domenico Udine prego Vostra Eccellenza / a volermi accordare la grazia di poter / fare un disegno del San Giovanni di / Raffaello, Quadro che esiste nella Tribuna / di questa Imp.; e Reale Galleria.» / «a di 17. Ge 1818. / Accor.ª per un mese / Gio: degli Alessandri» (ASGF/1818. Filz.ª XLII. Direttore Alessandri S. E. Giovanni, n. 59); «11

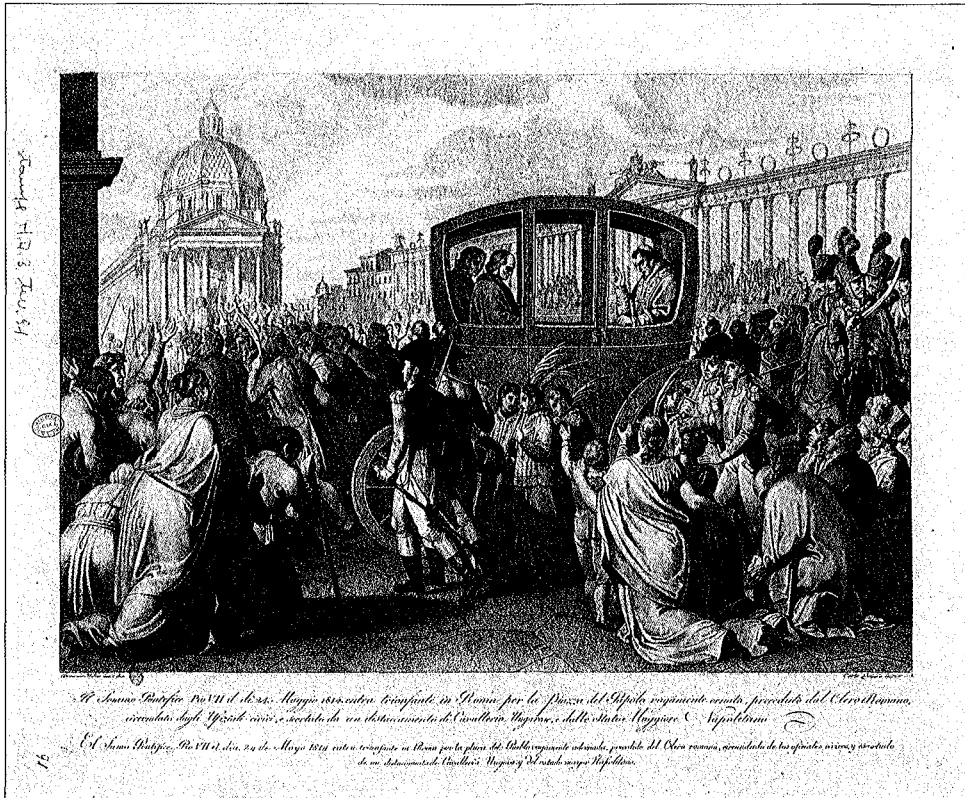
grandi maestri delle scuole bolognese, francese, toscana e soprattutto veneziana (ritratti, studi di figura, bozzetti, soggetti mutuati da episodi mitologici, storici o letterari, scenari naturali) è emersa dal rilevante materiale documentario conservato presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, consistente nelle richieste avanzate per poter copiare le opere conservate nelle gallerie di pertinenza granducale e nelle corrispettive licenze concesse, traccia privilegiata non solo dei percorsi seguiti dalla pratica formativa accademica del primo Ottocento ma anche della connessione di quest'ultima con i sistemi di mercato, di committenza e collezionismo<sup>4</sup>. Lo studio complessivo di tale documentazione pone in primo luogo il problema del rapporto fra teoria e pratica della formazione artistica; le richieste di Udine - analogamente a quelle di altri artisti - per accedere a copiare i dipinti conservati nelle gallerie granducali sembrano in più casi coincidere nella definizione di un linguaggio comune, da apprendere progressivamente attraverso il riferimento alle stesse essenziali fonti figurative, prassi della copia quotidianamente condizionata dai problemi connessi all'accessibilità o meno dell'opera da riprodurre e al rigore imposto dalla normativa, sempre più attenta a tutelare i dipinti dagli eventuali danni che potevano essere arrecati dai copisti - era infatti vietato servirsi di veli, carte lucidate e trasparenti per meglio prendere i contorni del disegno -, elementi questi che consentono di misurare la sfasatura fra teoria e prassi e talora determinanti per comprendere sia le scelte degli artisti sia gli orientamenti del mercato; e fra gli aspetti legati alla prassi risultavano particolarmente utili la facilità del soggetto come della qualità cromatica del dipinto da riprodurre; è poi acquisizione ottocentesca la questione della salvaguardia del valore di unicità dell'opera d'arte che il proliferare del mercato delle copie e delle riproduzioni in genere rischiava di mettere in discussione e che porta fra l'altro al divieto di copiare nella stessa dimensione degli originali i dipinti delle gallerie<sup>5</sup>. Tale testimonianza contribuisce

---

*febbraio 1818 / Firenze li 11 Febbrajo 1818. / Eccellenza. / Io Domenico Udine prego che mi sia / accordato di poter impiegare il Sig. / Niccola Marzocchi per preparare il / Campo al disegno, che stò facendo / del S. Giovanni di Raffaello.» / «A di 12. Febr: 1818: / Concedesi, fermo stante / Gio: degli Alessandri» (ASG-Fi/1818. Filz.<sup>a</sup> XLII. Direttore Alessandri S. E. Giovanni, n. 59).*

<sup>4</sup> E. RIZZIOLI, *Domenico Udine Nani 1784-1850*, Osiride, Rovereto 2003, app. I.

<sup>5</sup> Su tutto ciò si veda il saggio di Carla Mazzarelli dedicato alle copie più o meno fedeli e agli originali da tutelare, alla nascita del dibattito sulla necessità di una normativa in materia di riproduzione di opere d'arte apparso sul n. 90 della rivista romana quadrimestrale edita da Carocci dedicato a *Promuovere le arti. Intermediari, pubblico e mercato a Roma fra XVIII e XIX secolo*, a cura di Susanne Adina Meyer e Serenella Rolfi Özvald: C. MAZZARELLI, «Più vale una bella copia che un mediocre originale». *Teoria, prassi e mercato della copia a Roma fra Sette e Ottocento*, in «Ricerche di Storia dell'arte» 2006, n. 90, pp. 23-31, spec. p. 25; sul valore della copia come oggetto di gusto espressa dal conte roveretano Adamo Chiusole nel suo *Dell'Arte Pittorica* cfr. A. CHIUSOLE, *Dell'Arte Pittorica Libri VIII. Coll'aggiunta di componimenti diversi del Conte Adamo Chiusole di Roveredo*, Caroboli e Pompeati, Venezia 1768, p. 77; ID., *De' Precetti della Pittura Libri IV. In versi. Si aggiungono in prosa I. Lo studio della Poesia, e della Storia adatta a' Pittori, e ridotto all'uso pratico de' medesimi. II. Varie tavole di Simboli pittoreschi. III. Una di notizie istoriche intorno alle tre Belle Arti. IV. Una de' più insigni Pittori, Scultori, ed Architetti antichi, e moderni &c. &c. Opera composta dal Cavaliere Adamo Chiusole Roveretano P. Arcade dedicata all'insigne Accademia de' Pittori di S. Luca di Roma*, Turra, Vicenza 1781; I. SEGA, *Ambrogio Rosmini e Adamo Chiusole*



■ 1. *Il Sommo Pontefice Pio VII entra trionfante in Roma*, incisione ad acquaforte a granito di Carlo Lasinio su disegno di Domenico Udine. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Gabinetto delle Stampe (Stampe N.A.3, 91)

altresì a restituire il tessuto di una cultura accademica che fa delle copie di formazione eseguite dai giovani pittori un tramite strategico di diffusione di modelli stilistici ed iconografici, fra istanze di figurazione e sapere scientifico.

*tra società e collezioni d'arte nella Rovereto del Settecento, in Rovereto città barocca città dei lumi*, a cura di E. Castelnuovo, Temi, Trento 1999, pp. 305-315; sul particolare risalto dato da Lanzi alle copie eccellenti che compare nella voce copie degli accurati *Indici di alcune cose notabili* del sesto volume della *Storia Pittorica* cfr. L. LANZI, *Storia Pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso la fine del XVIII secolo*, Remondini, Bassano 1809<sup>3</sup>, r.fot. a cura di M. Capucci, III, Sansoni, Firenze 1974, p. 456; C. GAUNA, *La Storia pittorica di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei nel Settecento*, Olschki, Firenze 2003 («Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Fondo di studi Parini-Chirio. Arti», 1); M. ROSI, *Le fila del tempo. Il sistema storico di Luigi Lanzi*, Olschki, Firenze 2006 («Fondazione Carlo Marchi. Quaderni», 31). Attorno infine al dibattito romantico sul disvalore della copia che si inserisce nel più ampio contesto della crisi delle Accademie cfr. *Scritti d'arte del primo Ottocento*, a cura di F. Mazzocca, Ricciardi, Milano-Napoli 1998 («La Letteratura Italiana. Storia e testi», 73).

Celebra la prima restaurazione del potere temporale pontificio un'acquaforte a granito del calcografo trevigiano Carlo Lasinio eseguita su disegno di Udine - non rintracciato - raffigurante *Pio VII [che] entra trionfante in Roma* - foglio, rifilato lungo i 4 lati, di mm 363 x 458 c.; matrice di mm 340 x 430 c.; riquadro di mm 267 x 389 -, esemplare conservato al Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Stampe N.A.3, 91) (fig. 1) celebrante l'ingresso trionfale in Roma di papa Pio VII proveniente da Savona, avvenuto, dopo la caduta dell'impero napoleonico, il 24 maggio del 1814. L'impaginazione elaborata e assai dinamica della scena, ambientata nella romana Piazza del Popolo, ripresa da nord e ornata di apparati decorativi allestiti in occasione della festa pubblica organizzata per l'avvenimento, si mostra doviziosa di riferimenti ambientali precisi e di particolari di costume, affollata di borghesi e popolani e di militari napoletani e ungheresi che partecipano con vivace animazione. I personaggi, variamente scaglionati nella definizione dei singoli gruppi scenograficamente disposti, orchestrati in un'impostazione pittoresca, si distinguono per una meditata connotazione descrittiva, palesando una discreta ricerca realistica nell'attenta finezza dei modellati, negli sguardi tesi, devoti e scrutatori che mettono in risalto le espressioni naturali profonde ed intense, evidenziandosi una sensibilità per la resa dei particolari del costume. Fulcro visivo della scena è naturalmente l'ingresso, a bordo di un'elegante carrozza, di papa Chiaramonti, che, scortato da due prelati - in uno dei quali è chiaramente riconoscibile il cardinale Ercole Consalvi, segretario di stato -, leva benedicente la mano destra. Nell'opera, *unicum* nella produzione nota del Nostro per la gremita organizzazione del dilatato impianto compositivo, si ritrovano fisionomie e posture che connotano vari suoi lavori.

L'esemplare è conservato assieme ad un altro celebrante la seconda restaurazione del potere temporale pontificio, un'acquaforte a granito del calcografo basanese Antonio Verico su disegno del Nostro (Stampe N.A.3, 94) (fig. 2), raffigurante *Pio VII alla Basilica Vaticana* - foglio, rifilato lungo i 4 lati, di mm 374 x 454 c.; matrice di mm 438 x 476 c.; riquadro di mm 264 x 383 - e che dà conto del definitivo ritorno a Roma, il 7 giugno del 1815, del pontefice, il quale, dopo la fine dell'avventurosa impresa di Gioacchino Murat - che, poco dopo l'ingresso trionfale del 24 maggio 1814 lo aveva costretto ad allontanarsi nuovamente e a trovare rifugio a Genova -, poteva riappropriarsi dei suoi territori, restituitigli dal congresso di Vienna. Il taglio ravvicinato dell'immagine conferisce all'impianto spaziale una dimensione più raccolta ed intimistica del fatto storico documentato - solo un brevissimo tratto del colonnato berniniano appare sullo sfondo -, e parallelamente viene meno - nel confronto con l'opera precedente - la retorica gestuale dei personaggi a favore di una mimica espressiva e naturale; risaltano qualità pittorico-luministiche e forza di penetrazione psicologica. Papa Chiaramonti - reso in un'interpretazione sorprendentemente anticonvenzionale del personaggio, del quale viene messa in risalto la mansuetudine di carattere che traspare dallo sguardo -, investito dal forte fascio di luce proveniente da sinistra, è ritratto mentre, a mani giunte, avanza lentamente e si approssima ad incontrare le prime cariche ecclesiastiche,



■ 2. Sua Santità Pio VII alla Basilica Vaticana, incisione ad acquaforte a granito di Antonio Verico su disegno di Domenico Udine. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Gabinetto delle Stampe (Stampe N.A.3, 94)

trepidanti in sua attesa. La scena è ravvivata dalla presenza di una piccola folla di astanti sullo sfondo, che osservano incuriositi e in religioso silenzio l'occasione cerimoniale, così come dal pittoresco gruppo familiare in primo piano sulla destra, con la madre che addita alla bambina il pontefice e l'uomo inginocchiato col cilindro appoggiato al suolo.

Le due raffigurazioni sono entrambe afferenti ad una raccolta di incisioni con episodi della vita di Pio VII composta da 16 tavole sciolte (Stampe N.A.3, 79-94) disegnate ed incise da vari artisti (tra i calcografi figurano i nomi di Antonio Verico, Carlo Lasinio, Lasinio figlio [Giovanni] Paolo], Teresa Cosci sotto la direzione di Angelo Emilio Lapi, Giuseppe Calendi, Giovanni Balestra, Giacomo Zancan), che illustrano eventi della vita del pontefice compresi tra il 22 giugno 1800 e il 7 giugno 1815<sup>6</sup>.

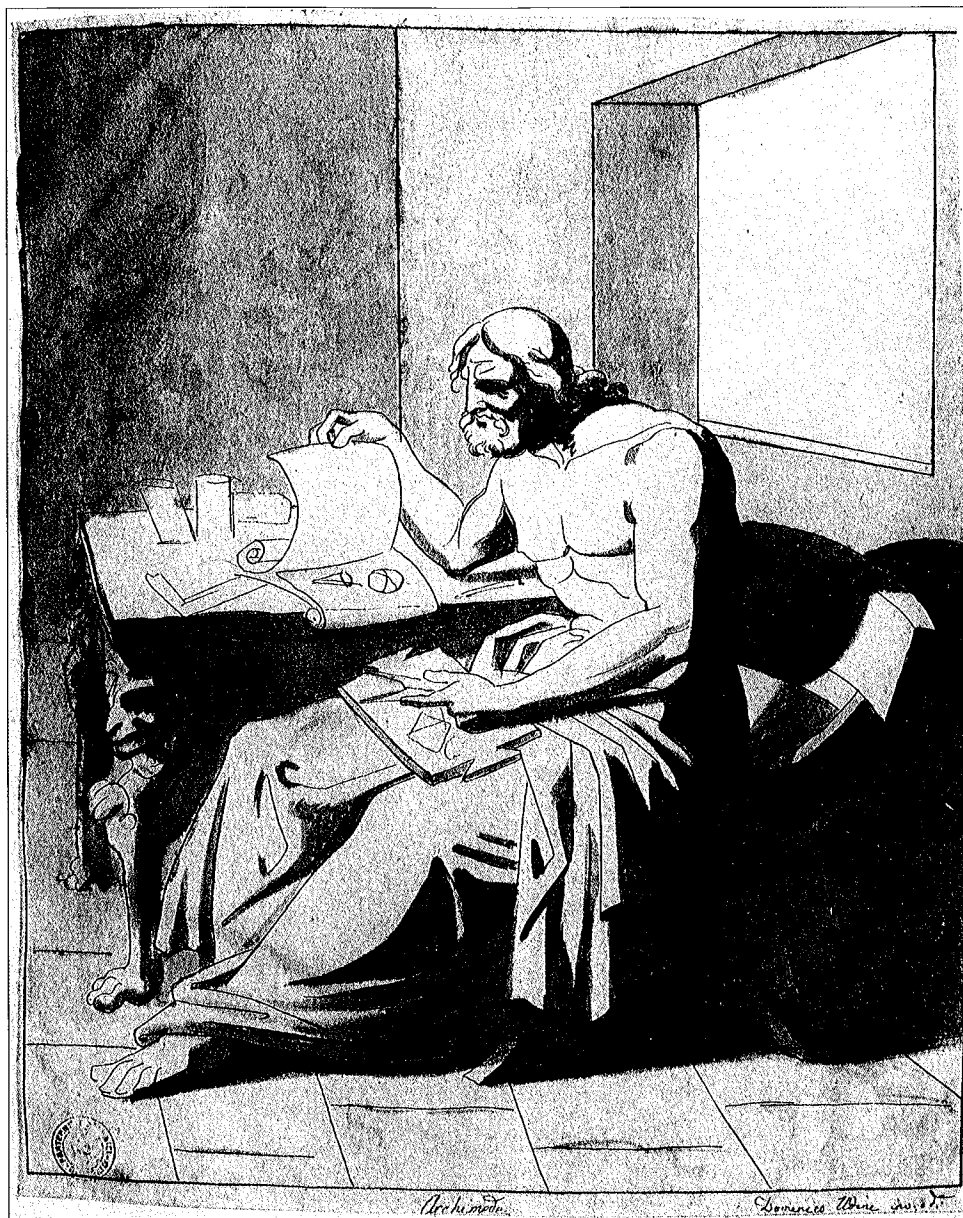
<sup>6</sup> E. RIZZIOLI, *Domenico Udine Nani 1784-1850. Aggiunte al catalogo delle opere*, Osiride, Rovereto 2004, pp. 3-12.

Due disegni connessi alla tela del 1815 con l'*Uccisione di Archimede* testimoniano il rapporto di Udine con l'aretino Ranieri Bartolini (1794-1856), all'epoca studente di scultura all'Accademia di Belle Arti di Firenze, noto per la sua collezione conservata presso la Fraternita dei Laici di Arezzo (foglio in taccuino, inv. 2425/III; foglio sciolto, inv. 874).

Il primo di essi (fig. 3) è di un disegno a penna e inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia su carta bianca vergata con filigrana - foglio di mm 334 x 279 c.; riquadro di mm 301 x 251 c. -, rilegato in taccuino, incollato su un supporto in carta bianca più spessa a *passee-partout* e afferente verosimilmente al nucleo originario della collezione dello scultore aretino -, ritraente in un interno Archimede nel pieno vigore delle sue forze, mentre consulta un rotolo ove appaiono un cono ed una sfera, poggiato, con altri rotoli e una squadra, sul piano di un tavolo con gambe a protomi grifomorfe; le ginocchia sorreggono una tavola scrittoria che reca altre figure geometriche, mentre la mano sinistra regge un compasso; il segno grafico è netto, finito e incisivo, e l'ombreggiatura acquerellata grigia e seppia, portata a destra, definisce sapientemente, in modo pausato e piano, i volumi, dando alla figura un rilievo scultoreo, tanto da rendere proponibile - tenendo conto del panneggio, della posente muscolatura e della posizione del braccio e della mano sinistri - una derivazione dal *Mosè* di Michelangelo nella basilica romana di San Pietro in Vincoli. L'accentuata geometrizzazione delle forme, il predominio della linea che recupera interamente le sue potenzialità espressive e restituisce al contorno le capacità ideali e descrittive, memori in genere di esempi davidiani e assertori di un classicismo in senso mengisiano, non sembrano tuttavia rimanere - considerati certi innaturali andamenti neomanieristi - indifferenti al filone meno ortodosso del gusto neoclassico, presentando l'attitudine udiniana ad una rivisitazione fuori dagli schemi dell'antichità classica unita al recupero della tradizione cinquecentesca e seicentesca e in particolare del manierismo toscoromano. In relazione a quest'autonomia di linguaggio si noti la sorprendente affinità con il *Riconoscimento di Ulisse*, un disegno a carboncino, pennello, biacca su carta filigranata di color bruno chiaro, acquerellato a colori e contornato, eseguito da Felice Giani intorno al 1816 e oggi custodito alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 6726)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Si tratta di un foglio di mm 395 x 495 recante le seguenti iscrizioni: «MMCLXVIII / DCC» (nell'angolo superiore sinistro del verso, a matita); «7» (al centro del verso, a matita); «17» (su un foglietto in precedenza incollato nell'angolo superiore destro, a penna). Il disegno entrato nella Pinacoteca bolognese nel 1977 assieme a numerose altre opere di Giani acquisite dalla collezione di Giuseppe Raimondi, recupera il mito di Ulisse - che fra l'ultimo decennio del Settecento e il primo dell'Ottocento, rientra nel vasto movimento di valorizzazione del primitivo - con il quale l'artista ha già avuto occasione di misurarsi fra il 1802 e il 1805 quando realizza, per il soffitto della camera nuziale di Palazzo Milzetti a Faenza, alcuni dipinti imperniati sull'*Odissea* riguardanti segnatamente il ritorno ad Itaca, addicentesi alla destinazione d'uso dell'ambiente e meditazione sulla figura di Ulisse come archetipo dell'eroe-esule legato alla patria e alla famiglia, ritrovate dopo lunga assenza e immense difficoltà, piuttosto che su Ulisse desideroso di ampliare le proprie conoscenze. L'andamento della composizione si spiega con le frequentazioni romane di Giani nei primi anni Ottanta del Settecento, quando il pittore piemontese rimaneva - fra le molteplici tendenze intorno a cui andava orientandosi e perfezionandosi la sua formazione - affascinato dall'auto-





■ 3. *Archimede*, disegno a penna e inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia su carta bianca vergata con filigrana. Arezzo, Fraternita dei Laici, Collezione Bartolini (foglio in taccuino, inv. 2425/III)

Benché diverga in molti dettagli - primo fra tutti l'aspetto fisico di Archimede e il trattamento del suo corpo e della sua veste -, il disegno corrisponde sostanzialmente alla metà destra del quadro raffigurante l'*Uccisione di Archimede*. Si deve a questo proposito tener conto del fatto che è documentata la presenza dello studente di scultura Ranieri Bartolini presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze a partire dal settembre 1811<sup>8</sup> e fino all'agosto 1820<sup>9</sup>: quest'ultimo aveva dunque come compagno di studi Domenico Udine nel momento in cui questo concepiva la sua opera più nota<sup>10</sup>. Si può dunque supporre che il foglio oggi di proprietà della Fraternita dei Laici sia uno di quegli studi e bozzetti che egli andava raccogliendo fra

---

nomia di linguaggio e dall'estro fantastico di Giuseppe Cades (Roma 1750-1799) il quale, estensore stravagante e virtuoso e quindi anche marginale di modelli batoniani, così come partecipe di un rubenismo rivisitato in chiave razionalistica e illuministica, si muoveva con disinvoltura ed inventiva nei confronti sia della tradizione e della storicità sia delle dottrine pittoriche contemporanee; cfr. R. BATTISTINI, in *Figure. Disegni dal Cinquecento all'Ottocento nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, cat. a cura di M. Faietti, A. Zacchi, Electa, Milano 1998, pp. 346-347, n. 127 e fig. a p. 232; G. L. MELLINI, *Taccuino sette-ottocentesco. Addenda per Giuseppe Cades*, in «Labyrinthos» 6/12 (1987), pp. 3-19; M. T. CARACCIOLLO, *Per Giuseppe Cades*, in «Arte Illustrata» 6/52 (1973), pp. 2-14. Su Felice Giani (San Sebastiano Curone 1758 - Roma 1823) cfr. ANONIMO, in TB XIII, pp. 583-584, s.v.; M. COCCIA, *Giani Felice*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, II, Electa, Milano 1990, pp. 733-734; S. ACQUAVIVA, M. VITALI, *Felice Giani. Un maestro nella civiltà figurativa*, Lega, Faenza 1979; *Felice Giani pittore. S. Sebastiano Curone 1758 - Roma 1823*, a cura di P. Leddi, E. Basiglio, Amministrazione Comunale di S. Sebastiano Curone - Archivio Pittor Giani, San Sebastiano Curone 1997; A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, 2 voll., Electa, Milano 1999; *Palazzo Milzetti. Guida alla visita*, Edit Faenza, Faenza 2000; *Vedute di Felice Giani in una lettura di Ennio Golfieri*, Edit Faenza, Faenza 2002; *Felice Giani, dipinti e disegni da collezioni private*, cat. a cura di M. Vitali, Edit Faenza, Faenza 2004; *Le stanze del Conte. Tempere di Felice Giani da Palazzo Gaddi*, cat. a cura di L. Prati, U. Tramonti, Edisai, Ferrara 2004; A. CANEVARI, in *L'Artista e il suo atelier. I disegni dell'acquisizione Osio all'Istituto Nazionale per la Grafica*, cat. a cura di G. Fusconi, A. Canevari, Palombi, Roma 2006, pp. 164-165, n. 77; S. PAPETTI, *Ragione e sentimento: aspetti dell'arte nelle Marche fra Neoclassicismo e Purismo*, in *Il tempo del bello. Leopardi e il Neoclassicismo fra le Marche e Roma*, cat. a cura di C. Costanzi, M. Massa, S. Pasquetti, Marsilio, Venezia 1998, pp. 4-17; *Id.*, *ivi*, p. 76, n. 4, p. 77, n. 5, pp. 78-79, n. 6, p. 80, n. 7; M. T. CARACCIOLLO, in *Il Settecento a Roma*, cat. a cura di A. Lo Bianco, A. Negro, Silvana, Cinisello Balsamo 2005, pp. 219-220, nn. 109-110; p. 221, n. 113; M. E. TITTONI, *ivi*, pp. 220-221, nn. 111-112; *Ottocento Ritrovato. Pittura in Romagna*, cat. a cura di A. Fabbri, C. Spadoni, Essegi, Ravenna 1989, n.n.; A. OTTANI CAVINA, *Una favola per semidei. Felice Giani a Palazzo Laderchi*, in *Ravenna Festival 2005. Il deserto cresce... Viaggio tra simbolismo e utopia*, Fondazione Ravenna Manifestazioni, Ravenna 2005, pp. I-XIX; A. MARZETTI, *L'inizio dell'età neoclassica a Faenza*, *ivi*, pp. XXII-XXIII; A. IMOLESI POZZI, *Felice Giani: appunti di un percorso visivo in Romagna*, *ivi*, pp. 113-116; A. OTTANI CAVINA, *Faenza, fragilità di un sogno. La pittura da Felice Giani a Tommaso Minardi*, in *L'età neoclassica a Faenza. 1780-1820*, cat. a cura di A. Ottani Cavina, F. Bertoni, A. M. Matteucci et alii, Alfa, Bologna 1979 («L'Arte del Settecento in Emilia e in Romagna»), pp. LI-LXIV; EAD., *ivi*, pp. 3-80, nn. 1-175.

<sup>8</sup> E. AGNOLUCCI, *Per la storia del collezionismo ottocentesco: la cultura figurativa di Ranieri Bartolini*, in E. AGNOLUCCI, I. DROANDI, *La Collezione Bartolini di Arezzo. Storia e documenti*, Olschki, Firenze 1990 («Biblioteca Storica Toscana», ser. II, 22), p. 60, nota 31.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 64, nota 48.

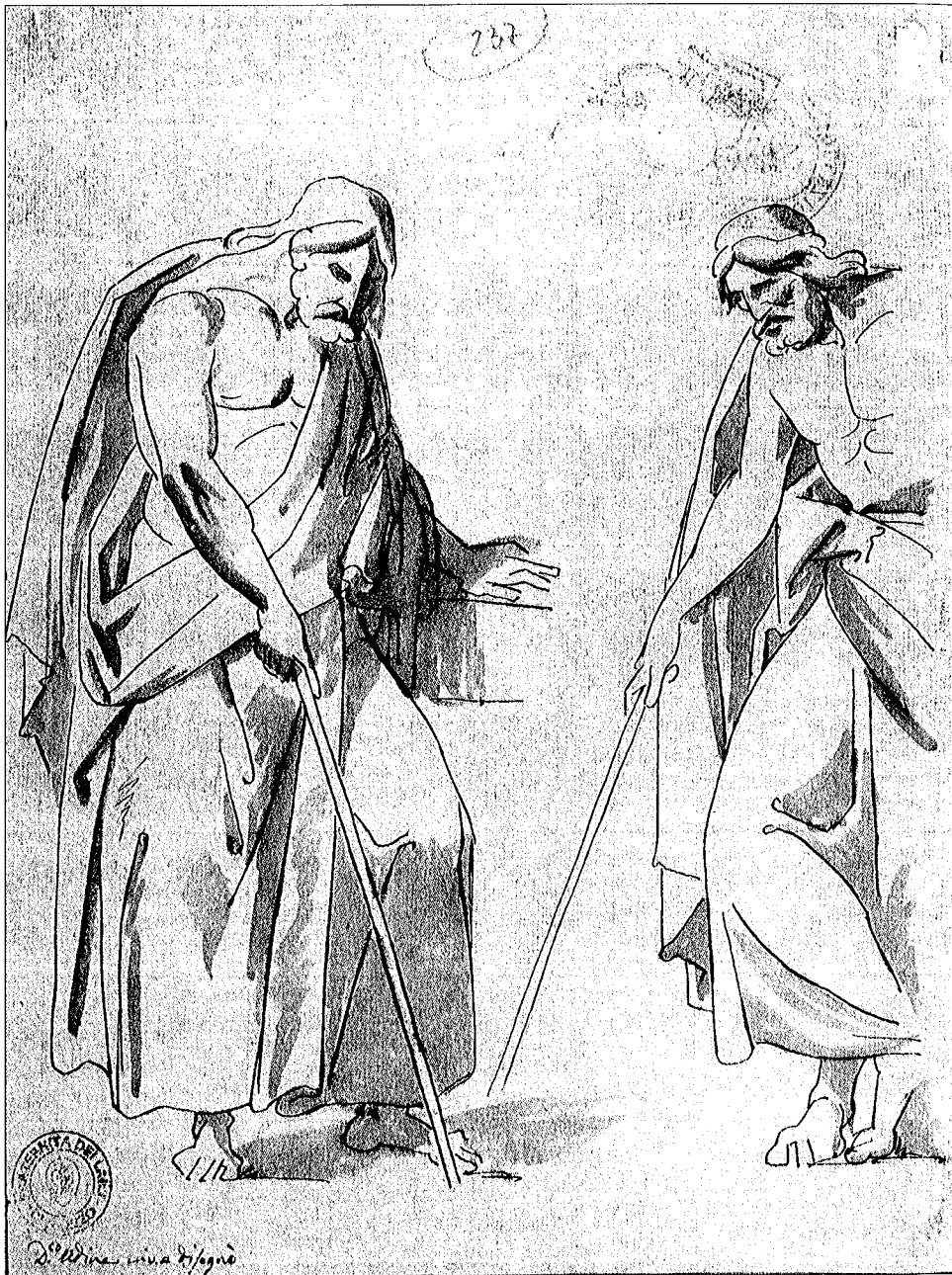
<sup>10</sup> È particolarmente interessante rilevare che nell'estate del 1814 Udine e Bartolini lavorano contemporaneamente alla creazione dell'apparato scenografico da allestirsi in piazza San Marco per celebrare la restaurazione granducale.

amici e colleghi<sup>11</sup>, e che sia stato eseguito in preparazione del quadro datato 1815, o meglio che quest'ultimo sia nato da una successiva riflessione dell'artista roveretano sul testo di Plutarco.

Il secondo disegno (fig. 4), *Due studi di figura pannelciata (Archimede)*, a penna e inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia su carta bianca vergata sottile (foglio sciolto) - foglio di mm 227 x 172 c. -, riprende in esterno da due diversi punti di vista lo stesso personaggio, il quale, stringendo nella mano destra un bastone, sembra intento, più che a sorreggersi, a tracciare con esso una scritta o una figura sul terreno ai suoi piedi o piuttosto un diagramma sulla sabbia. Ciò può richiamare il passo in cui Tito Livio descrive gli ultimi istanti di vita di Archimede: «egli, pur in una così grande perturbazione delle cose quale poteva suscitare, in mezzo alle scorrerie dei soldati dediti al saccheggio, il terrore di una città catturata, era tutto preso da alcune figure geometriche che aveva tracciato sulla sabbia: lo uccise un soldato che ignorava la sua identità»<sup>12</sup>, e indurre a riconoscere anche in questa

<sup>11</sup> «Si può immaginare che [Bartolini] frequentasse il gruppo dei pittori di Palazzo Pitti sostenuti dal Granduca, e che, in particolare, conoscesse Gaspero Martellini (1785-1857), Giuseppe Bezuoli (1784-1855), Niccola Monti (1780-1864) e Francesco Nenci (1782-1850). Avrà avuto la fortuna di contattare anche Luigi Sabatelli (1772-1850), il pittore che col senno della maturità vorrà definire 'l'egregio impareggiabile' per la maniera 'facile e franca' di rendere le ombreggiature. L'ipotesi di questi contatti è legittimata dall'esistenza nella raccolta della Fraternita di molti studi e bozzetti rinviabili al giro dei pittori sunnominati. Sebbene, spesso, le attribuzioni, segnate sul recto dei fogli, non destino dubbi, raramente, si incontrano firme autografe. Il che fa pensare, in più di un'occasione, a materiale di scambio, schizzi ed esercitazioni, che Bartolini poteva ricevere dai taccuini degli amici e che, subito, aveva la premura di catalogare, segnando, anzitutto, il nome dell'autore. Dei numerosi disegni, che varrebbe la pena di elencare, si citano due studi di Gaspero Martellini per il telone del teatro fiorentino della Pergola, un pensiero di Luigi Sabatelli, intorno al tema boccaccesco della peste a Firenze del 1348, una invenzione di Francesco Nenci, raffigurante *Giove nutrito dalle ninfe*. Altri fogli portano studi di figure, come dimostrano due disegni di Niccola Monti, o sono prove accademiche, come testimoniano una *Figura in atto di trainare*, eseguita dal Bezuoli e corretta dal Benvenuti, ed un nudo di Gaspero Martellini. Dei nomi che servono ad un'indagine sulla cultura accademica sviluppatasi nel primo trentennio del XIX secolo, almeno altri tre meritano di essere ricordati, supponendo che rientrassero nelle conoscenze fiorentine del Bartolini: Giuseppe Colzi de' Cavalcanti (notizie 1803-1838), Luigi Tagliani (notizie 1819-1822) e Domenico Udine (1784-1850)» (E. AGNOLUCCI, *Per la storia del collezionismo*, cit., pp. 64-65). Importa segnalare che Giuseppe Colzi è stato compagno di studi del Nostro - partecipando insieme a lui a tre concorsi - e suo collega nella decorazione di Palazzo Borghese.

<sup>12</sup> TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla fondazione XXV*, 31 (trad. di G. D. Mazzocato). Si confrontino anche, per una testimonianza simile su Archimede, PLUTARCO, *Marcello* 17: «Spesso, quando i servitori lo trascinarono a viva forza nel bagno per lavarlo ed ungerlo, egli disegnava sulla cenere della stufa alcune figure geometriche» (trad. di C. Carena), e, per l'uso che viene attribuito a sapienti dell'antichità di tracciare disegni geometrici sulla terra o sulla sabbia, CALLIMACO, *Giambi I*, fr. 191, 56-59: «E l'Arcade, con l'auspicio dell'uccello picchio, trovò / nel <tempio> del Didimeo il vecchio [*idest* Talete] che raschiava / la terra con un bastoncino, e disegnava la figura / scoperta da Euforbo il Frigio» (trad. di G. Colli, in *La sapienza greca*, II, Adelphi, Milano 1978, p. 143). Cfr. inoltre L. RUSSO, *Archimede e la rivoluzione scientifica*, in *Eureka! Il genio degli antichi*, cat. a cura di E. Lo Sardo, Electa Napoli, Napoli 2005, pp. 216-222 (spec. figg. alle pagine 218 e 221); P. POMEY, A. TCHERNIA, *Archimede e la Syrakosia*, *ivi*, pp. 228-232 (spec. p. 229); P. L. DE CASTRIS, in *La ragione e il metodo. Immagini della scienza nell'arte italiana dal XVI al XIX secolo*, cat. a cura di M. Bona Castellotti, E. Gamba, F. Mazzocca, Electa, Milano 1999, pp. 132-133.



■ 4. *Due studi di figura panneggiata (Archimede)*, disegno a penna e inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia su carta bianca vergata sottile. Arezzo, Fraternita dei Laici, Collezione Bartolini (foglio sciolto, inv. 874)

immagine un ritratto del grande scienziato siracusano, forse un'idea poi abbandonata per l'*Uccisione di Archimede*.

Al principio dell'estate del 1816, come un'inedita testimonianza riferisce, Udine soggiorna brevemente a Venezia, «dove gli stava a cuore di visitare i capi d'opera dell'arte sua»<sup>13</sup>, viaggio forse motivato anche dall'esigenza di controllare come i suoi disegni per il volume secondo della *Storia della Scultura* di Leopoldo Cicognara fossero stati tradotti in incisioni. È del 29 marzo del 1817 un'inedita missiva conservata nell'Autografoteca Bastogi della Biblioteca Labronica nella quale Cicognara pronuncia il nome del Nostro quale tramite presso il libraio fiorentino Silvestro Piatti<sup>14</sup>.

Per l'edizione della *Storia della Scultura* di Leopoldo Cicognara, stampata a Ve-

<sup>13</sup> In una delle due biografie del Ferdinando si legge: «Pervenuto in quella capitale, visitò con sommo studio le produzioni di Tiziano, del Tintoretto, di Paolo Veronese, di Cinaroli [*sic*], di Canova, e tanti altri, facendo gran tesoro di copie di pitture, statue, bassi rilievi ed architetture. Pieno così di nuovi lumi e di nuovi metodi, ritornò in Toscana, ove si pose con nuovo entusiasmo a migliorare la sua maniera di dipingere, dando nuovo splendore, ed elevatezza a suoi quadri. E mostrò egli col fatto il 23 giugno 1816, il profitto, che aveva ritratto dallo studio della Scuola Veneta»: P. DENIFLE, *Nachrichten von den berühmten tirolischen bildenden Künstlern*, TLMFB/Ms. Dip. 1104, *Del Pittore Dom[enico] Udine*, 781. In merito all'eventuale attività di copista di opere delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, alla scrivente non era stato a suo tempo (agosto 2001) concesso di compiere specifiche ricerche presso l'archivio storico della locale Accademia di Belle Arti, in quanto in corso di inventariazione, né le è stato consentito sino all'estate del 2007 nonostante la conclusione dell'inventariazione suddetta. Essendo stato riaperto alla consultazione l'archivio nel gennaio del 2008, la medesima ha ripreso la ricerca. Tuttavia la ricognizione sinora compiuta sugli *Atti d'Ufficio* dell'Imperiale e Reale Accademia di Belle Arti in Venezia dimostra che le filze contenenti le richieste per l'esecuzione di copie di opere presenti nelle Gallerie dell'Accademia sono state autonomamente organizzate solo a partire dall'anno 1830; cfr. AABAVE/*Atti dell'Accademia, Direzione*, Busta 39, 16. *Assensi per copie di quadri accademici a pittori esteri, 1833-1836*. Sulle origini e prime vicende dell'Accademia veneziana si rimanda a E. BASSI, *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Le Monnier, Firenze 1941; *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1950*, cat. a cura di E. Bassi, Accademia di Belle Arti di Venezia, Venezia 1950.

<sup>14</sup> Così si legge nell'inserito: «Venezia / Cicognara 1817 / 8 Marzo»; «Sig.<sup>ra</sup> / Ho ricevuto li Volumi della continuazione del Gandellini. / Quando mi avrà spedito il resto del Sismondi, unito alla / mancanza del 1.<sup>o</sup> Vol - E mi avrà trovati due esemplari / uno del Morghen, l'altro del Benvenuti, così freschi che / non vi sia nulla a ridire, sul ché può consultare / avanti di provederli o il Benvenuti stesso, o l'Udine, / o il Nenci, o qualvogliasi altro dell'arte, ella si compiacerà / di darmi conto, che io la soddisferò, tenendo un / piccolo resto di fondi in mano del C.<sup>o</sup> Alessandri a / tale oggetto --- Sono sempre della solita / stima / Venezia li 29. Marzo - / Suo affezionatissimo S[ervito]re / L - Cicognara / Leopoldo, e non Lorenzo» - Lettera di Leopoldo Cicognara (Venezia 29.3.[1817]) a Silvestro Piatti Libraro in Vac[c]hereccia / Firenze (BLLi/*Autografoteca Bastogi*, Cass. 28 Ins. 1698) -. Va detto tuttavia che nei documenti dell'Archivio preunitario del Comune fiorentino la presenza della libreria - tipografia Piatti in via Vacchereccia a Firenze è attestata solo a partire dagli anni 1842-1847 e che sulla base del Censimento francese degli anni 1809-1811 la famiglia Piatti non compare a Firenze. Si tratta del *Dizionario delle stampe* del Gori Gandellini, ovvero delle *Notizie storiche degli intagliatori di Giovanni Gori Gandellini Sanese. Seconda edizione arricchita di notizie interessanti la Vita dell'Autore col proseguimento dell'opera fino ai nostri giorni. Corredato di una Dissertazione su l'origine, progressi, e varie maniere dell'arte d'incidere*, in dieci volumi apparsi a Siena presso Porri negli anni 1808-1812 (sul frontespizio dei voll. IV-X: *Notizie [...] raccolte da varj scrittori ed aggiunte dal padre maestro Luigi De Angelis*); sulla prima edizione del 1771 in tre volumi si veda M. DE GREGORIO, in *Il Poeta e il Tempo. La Biblioteca Laurenziana per Vittorio Alfieri*, cat. a cura di C. Domenici, P. Luciani, R. Turchi, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze 2003, pp. 88-89, n. 53.

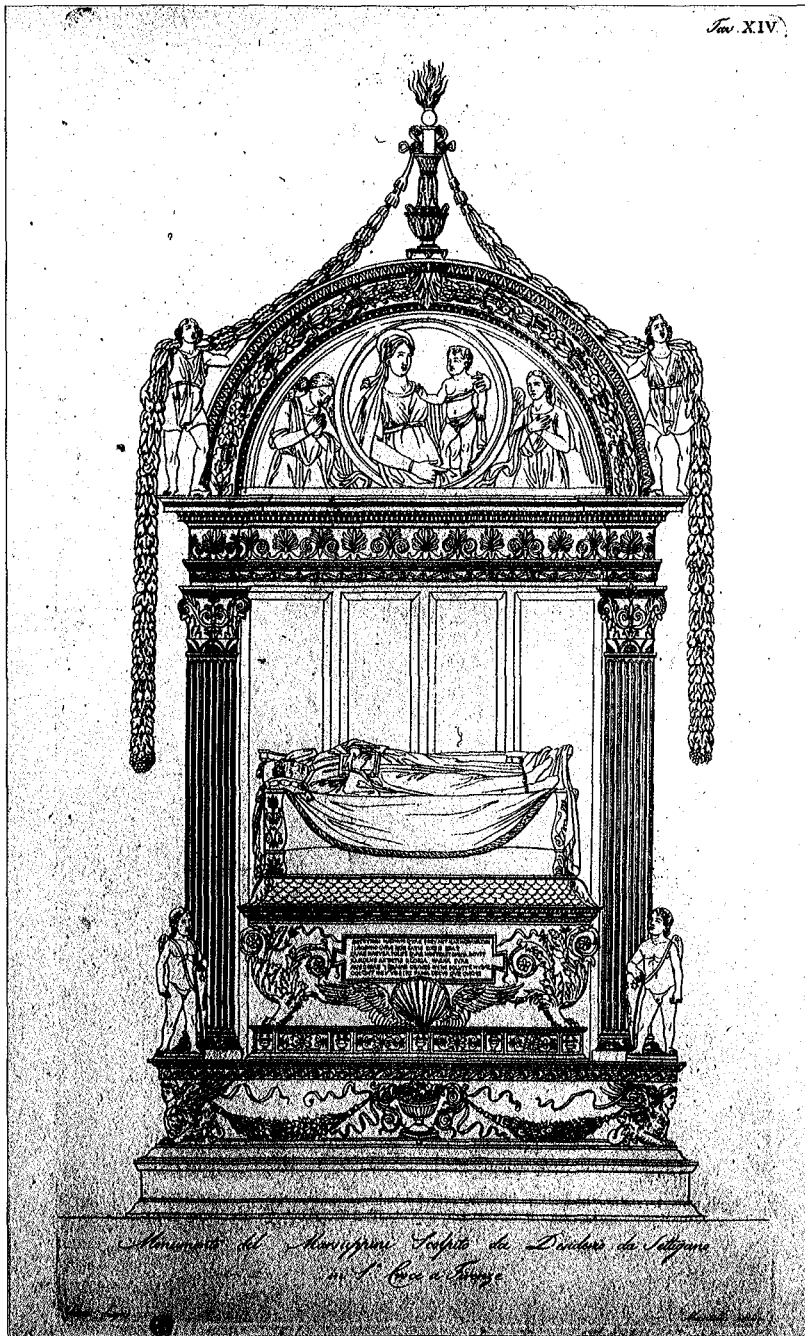
nezia dalla tipografia di Giuseppe Picotti fra il 1813 e il 1818 in 500 esemplari di tre volumi, ciascuno (rilegato in pelle, la cui coperta misura mm 425 x 300) corredato di tavole - il I col titolo *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone del conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt* (con 43 tavole), il II e il III col titolo *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo XIX. Per servire di continuazione alle opere di Winckelmann [sic] e di d'Agincourt* (rispettivamente con 90 e 48 tavole) -, il Nostro fornisce (per il primo volume, uscito nel 1813, e per il secondo nel 1816) i disegni a tratto preparatori per almeno 25 tavole (contenenti talora più parti figurate; nelle tavole 20 e 26 del volume secondo anche di mano di altro disegnatore, Francesco Nenci e Francesco Hayez), recanti nell'impronta in basso a sinistra, subito sotto la parte figurata, la firma «*Udine dis.*» o «*Udine disegnò*», incisi a contorno da vari calcografi di traduzione ([Giuseppe] Dala, [Giovanni Girolamo] Cipelli, [Antonio] Bernatti, [Benedetto] Musitelli, [Giovanni Antonio] Baruffaldi, [Luigi] Martens, [Ferdinando] Dalla Valle, [Dionisio] Moretti, [Ignazio] Dolcetti, [Giuseppe] Terrazzoni, [Giambattista] Torcellan) - foglio di mm 415 x 285 c.; matrice di mm 324 x 213 c. (si consideri ad esempio la fig. 5)<sup>15</sup> -. Non comparando su ogni tavola il nome del disegnatore (e dell'incisore), sono probabilmente di Udine anche le due effigi nella sezione superiore della tavola 57 raffigurante quattro «*Statue del Buonarroti.*» - una delle due in quella inferiore è invece delineata da Hayez -<sup>16</sup>.

Tutte queste tavole (XXXII [1813]; IV, V, XIII, XIV, XV, XX, XXI, XXIV, XXVI, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, LVI, LVIII, LIX, LXI, LXV, LXVIII, LXIX, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII [1816]) riproducono, relativamente al libro terzo del volume primo alcune statue di Andrea Pisano, e in ordine ai libri quarto e quinto del volume secondo, vari monumenti architettonici, gruppi statuari, bassorilievi, medaglie e monete per la massima parte toscani dell'«epoca prima», dell'«epoca seconda» e dell'«epoca terza», dai Pisano a Buonarroti<sup>17</sup>. Le immagini

<sup>15</sup> Una scheda critica su un esemplare dell'acquaforte di Benedetto Musitelli su disegno di Domenico Udine afferente alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata ed Incisioni di Milano (CSMi/Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» PV. m. 44 - 19) - foglio sciolto di mm 450 x 318; matrice di mm 339 x 188 - raffigurante l'intero monumento funebre di Carlo Marsuppini (Genova 1398 - Firenze 1453) - successore nel 1444 di Leonardo Bruni alla direzione della cancelleria fiorentina - situato nella chiesa di Santa Croce a Firenze e scolpito con ricercata eleganza nel 1455 da Desiderio da Settignano, è stata pubblicata dalla scrivente nella monografia *Domenico Udine* Nani, cit., cat. 59 e riferita impropriamente ad una raccolta, non identificata, del genere di quella contenente 47 incisioni a contorno curata da Pietro Benvenuti e dall'architetto fiorentino Luigi Cambray Digny; cfr. *Monumenti Sepolcrali della Toscana Disegnati da Vincenzo Gozzini, Incisi da Giovan Paolo Lasinio. Sotto la direzione dei Signori Cav. P. Benvenuti, e L. de Cambray Digny. Con Illustrazioni*, Gonnelli, Firenze 1819, T[av]. III e pp. 9-10; T[av]. II e pp. 7-8.

<sup>16</sup> BAV/Cod. Vat. lat. 13748, 50 r., n. 334, matita su carta, in *Enciclopedia e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*, a cura di D. Caracciolo, F. Conte, A. M. Monaco, Congedo, Galatina 2008 («Saggi e testi» diretta da L. Galante, 39), fig. 31

<sup>17</sup> Cfr. [L. CICOGNARA], *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo XIX. Per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, I, Picotti, Venezia 1813, tav. XXXII; [Id.], *Sto-*



■ 5. *Monumento del Marsuppini*, incisione ad acquaforte a puro contorno di Benedetto Musitelli su disegno di Domenico Udine. In: Leopoldo Cicognara, *Storia della Scultura* [...], II, Picotti, Venezia 1816, tav. XIV

ni di ciascuna tavola - trasposizione emblematica degli enunciati storico-artistici del

*ria della Scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo XIX. Per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, II, Picotti, Venezia 1816, tavv. IV, V, XIII, XIV, XV, XX, XXI, XXIV, XXVI, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, LVI, LVIII, LIX, LXI, LXV, LXVIII, LXIX, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII. Nella seconda edizione della *Storia della Scultura*, riveduta e ampliata dall'autore, uscita in 7 volumi presso i fratelli Giachetti di Prato fra il 1823 e il 1824, più un ottavo, del 1823, contenente solo tavole; il quinto pubblicato nel 1824 e nel 1825 (L. CICOGNARA, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, 7 voll., Giachetti, Prato 1823-1824<sup>2</sup>), ricompaiono i 25 disegni di Udine - non è su tutte le tavole indicato il nome del disegnatore (e dell'incisore) -, nell'atlante che raccoglie insieme le tavole di corredo; cfr. *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt. Tavole 185*, Giachetti, Prato 1823<sup>2</sup>, tavv. XXXII (1813), IV, V, XIII, XIV, XV, XX, XXI, XXIV, XXVI, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, LVI, LVIII, LIX, LXI, LXV, LXVIII, LXIX, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII (1816). I disegni non sono presenti nella raccolta iconografica dei fondi storici della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (che conserva le fonti del manoscritto della *Storia*) e neppure nella collezione di disegni e stampe dei Musei Civici di Arte Antica in Palazzo Bonacossi, né esiste alcuna documentazione manoscritta nella collezione di autografi, come risulta dalle ricerche condotte dalla scrivente per il tramite di Stefania Ricci, Elena Bonatti e Carlo Lanzoni; di essi non si fa infine menzione nel catalogo dei documenti ovvero nel regesto-repertorio dell'Archivio Giglioli, consegnato all'Istituto di Studi Rinascimentali della stessa città, composto da fondi provenienti da diverse famiglie legate a quella di Giglioli e che contiene documenti riguardanti quasi sei secoli di storia prevalentemente ferrarese, una sezione del quale conserva, nel fondo dedicato alla famiglia Cicognara per gli anni 1752-1851, significative tracce della figura del grande intellettuale ferrarese, dal 1808 al 1826 presidente della veneziana Accademia di Belle Arti - oltre ad uno stralcio dell'archivio privato di Carolina, nipote di Leopoldo, vi sono conservate le carte dei fratelli Enrico e Rinaldo per i quali Carolina fu, per un certo periodo, amministratrice -. Cfr. G. ANTONELLI, *Indice dei Manoscritti della Civica Biblioteca di Ferrara del canonico Giuseppe Antonelli*, Taddei, Ferrara 1884; L. PAGNONI, *Guida ai fondi storici della Biblioteca Ariostea*, Comune di Ferrara, Ferrara 1996; *L'Archivio di Casa Giglioli*, a cura di A. Ghinato, Istituto di Studi Rinascimentali, Ferrara 2001, pp. 266-271 - sezione Cicognara repertorio-regesto (1752-1851) -; E. Russo, *La raccolta di stampe dei Musei Civici d'Arte Antica di Ferrara presso il Museo di Schifanoia*, in *L'Arti per Via. Percorsi nella Catalogazione delle Opere Grafiche*, a cura di G. Benassati, Compositori, Bologna 2000, pp. 216-224. Essi non compaiono nella Biblioteca Labronica «F. D. Guerrazzi» di Livorno la cui autografoteca possiede di Leopoldo Cicognara varie missive (BLLi/Autografoteca Bastogi, Cass. 28 Inss. 1678, 1679, 1685, 1694-1709; Cass. 64 Ins. 31), e nemmeno nel Fondo Piancastelli della Biblioteca Comunale «A. Saffi» di Forlì (le stampe sono in corso di catalogazione e gran parte dei fondi grafici non sono ancora stati inventariati, ma la ricognizione sul materiale iconografico effettuata dalla scrivente da Antonella Imolesi sulle stampe e i disegni del fondo così come sull'intero posseduto dalla Biblioteca Classica non hanno sortito circa i disegni del Nostro - o per differenti incisioni tirate da altri autori - esito alcuno); per una descrizione complessiva delle raccolte di grafica della biblioteca forlivese cfr. A. IMOLESI POZZI, *Stampe in Romagna. La collezione della Biblioteca Saffi*, in *L'Arti per Via*, cit., pp. 245-256; EAD., *Il fondo Piancastelli alla Biblioteca «A. Saffi» di Forlì. Stampe e disegni*, in «Grafica d'arte. Rivista di storia dell'incisione antica e moderna e storia del disegno» 10/39 (1999), pp. 6-9; EAD., *Le raccolte Piancastelli nella Biblioteca Comunale di Forlì*, in «Carta pesta. Libri e/o idee» 3/8 (2002), pp. 14-15. Dei disegni non vi è traccia neppure presso l'Autografoteca Campori della Biblioteca Estense Universitaria di Modena e l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze - in quello dell'Accademia delle Arti del Disegno sono conservati soltanto i verbali della prima classe relativi a quegli anni, ovvero le minute registrate delle riunioni degli accademici chiamati ad esprimersi su nomine o per il bando dei concorsi a premio -. Sono infatti, come recentemente appreso dalla scrivente, conservati a Roma presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV/Cod. Vat. lat. 13748); cfr. CH. [M.] GRAFINGER, *Die Erwerbung der Büchersammlung des Grafen Leopoldo Cicognara durch die Biblioteca Apostolica Vaticana*, in «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae. Studi e Testi» 4/338 (1990), pp. 41-77, spec. pp. 45-46, note 21-22; EAD., *Beiträge zur Ge-*



Ferrarese, analisi dettagliata dell'originale attentamente meditata e scientificamente fedele, riproduzione documentaria e strumentale caratterizzata dalla concorde intonazione proporzionata delle diverse parti figurate - confermano il valore della riproduzione come oggetto di gusto, dimostrazione esemplificativa eclatante e riassuntiva destinata - per divertire con l'imitazione e per istruire in modo più efficace e più appropriato della parola - agli addetti ai lavori - artisti, storici e teorici dell'arte - e fonte particolarmente preziosa per comprendere la cultura della *stampa di tra-*

---

*schichte der Biblioteca Vaticana*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1997 («Studi e Testi», 373), pp. 13, nota 61, 17-18, n. 4; 27-28, n. 19 (*Einige Bemerkungen zur Geschichte der Biblioteca Vaticana*). Potendo verosimilmente supporre che la commissione al Nostro dei disegni delle tavole per la *Storia* di Cicognara si sia originata in ambito accademico e per intercessione di Pietro Benvenuti, amico ed assiduo corrispondente del Ferrarese - cfr. BCaFe/*Catalogo Autografi Cittadella, Benvenuti Pietro. Arezzo. pittore*, n. 347: Lettera di Pietro Benvenuti (Firenze 17.1.1813) a Leopoldo Cicognara a Ferrara, e i molti documenti di Cicognara, scritti vari, appunti e lettere raccolti in volumi miscellanei; BCfo/*Raccolte Piancastelli, Sezione Autografi del secolo XIX*, Busta 51. *Carteggio Leopoldo Cicognara* -, va detto che dall'esame del materiale relativo a corrispondenze ed atti della segreteria dell'Accademia di Belle Arti risulta solo che Cicognara già nel settembre del 1812 compariva fra gli «*Accademici Professori eletti nell'Adunanza de 27. Sett. 1812.*» quale accademico onorario («*Sig. Caval: Cicognara Professore all'Accad: Imp: di Venezia*»): AABAFi/*Filza P[ri]ma di Documenti, Lettere, e Carte diverse del Presidente Cav: Giovanni degli Alessandri, e dei Direttori delle tre Divisioni dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dal 1. Luglio 1811. Epoca della nuova organizzazione dell'Accademia Suddetta a tutto l'Anno 1812, Concorso Triennale del 1812*, n. 70; AABAFi/*Atti della Regia Accademia delle Belle Arti di Firenze dal 1. Luglio 1807 al 16 Settembre 1827*, pp. 101-115, spec. p. 111, ove Cicognara, «*Presidente della R.ª accademia di Belle arti di Venezia*» compare fra i membri «*nell'Adunanza pel Solenne Concorso Triennale*» che premiava il Nostro per il disegno acquerellato «*La Partenza d'attilio [sic] Regolo per Cartagine [...]*» con una medaglia d'oro con l'effigie di Michelangelo del valore di quindici zecchini (*ivi*, p. 105); e che - come registrato nel *Repertorio Alfabetico degli Affari dell'Accademia* (AABAFi/I. e R. *Accademia delle BB. AA. Catalogo degli Affari esistenti nelle Filze dell'Archivio dall'Anno 1611. al 1850. inclusive, s.v. Cicognara*) -, in una missiva datata 12 settembre 1840 Lucia Foscari, vedova di Leopoldo Cicognara dal marzo 1834, rivolgendosi all'allora segretario dell'Accademia di Belle Arti, Giovan Battista Nicolini, si informava se l'istituzione avesse ricevuto «*la Medaglia per me fatta coniare in memoria del defunto mio Marito Leopoldo Cicognara. / Ove non l'abbia avuta la rimetterò a Lei, pregando la bontà sua perché voglia presentarla all'inclita Accad.ª domani, ove sento che vi sia seduta generale*»: AABAFi/*Filza 29. A. dal N. 1. al N. 65. di Documenti, Lettere e Carte diverse dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze dell'Anno 1840. Presidente Illmo: Sig. Cav: Commend Antonio Ramirez di Montalvo*, n. 70. Non è inopportuno da ultimo ricordare circa la scelta del Nostro, possibile tramite - in alternativa o in aggiunta a Benvenuti - fra il conoscitore ferrarese e Antonio Rosmini, il piacentino Pietro Giordani (1774-1848), consulente letterario di Cicognara per la grande *Storia* - una storia della scultura (e non degli scultori) per la quale cercò con i propri mezzi anche stilistici di dare pieno riconoscimento al nuovo Olimpo dello scultore, e, consapevole dei propri limiti interpretativi del figurativo, esorta l'esperto conoscitore a scrivere una storia della plastica, la più antica delle arti, seguendone poi il travaglio dalla progettazione dell'opera sino alla diffusione, risultando i suoi interventi, ampiamente attestati da un denso carteggio, prudenti e fattivi in un rapporto di collaborazione totale - cfr. G. MONSAGRATI, *Giordani Pietro*, in DBI LV, pp. 219-226; BCfo/*Raccolte Piancastelli, Sezione Autografi del secolo XIX*, Busta 90; circa la corrispondenza Cicognara-Giordani, carteggio molto corposo conservato anch'esso nella sezione *Autografi del secolo XIX* del Fondo Piancastelli della Biblioteca Comunale «A. Saffi» di Forlì, essa consta di 226 autografi e 59 documenti di Giordani a vari destinatari e di 58 autografi e 6 documenti di Cicognara indirizzati a vari destinatari. Anche l'Autografoteca Bastogi della Biblioteca Labronica «F. D. Guerrazzi» di Livorno possiede di Giordani vari autografi e documenti (BLLi/*Autografoteca Bastogi*, Cass. 55 Inss. 875, 876, 883, 889; Cass. 56 Inss. 1055-1068).

*duzione* nella sua funzione - già riconosciuta dal Vasari ed esaltata dalla cultura illuministica per la perfetta adesione ai concetti di progresso tecnico e di utilità pratica - di conoscenza e di divulgazione delle opere d'arte e degli stili dei grandi maestri, il cui valore è direttamente proporzionale alla correttezza della resa, alla sua aderenza al prototipo e all'abilità del copista nel nascondersi, nel non far emergere la propria personalità su quella dell'autore dell'originale. Imparare a copiare alla perfezione anche le sculture conservate nelle gallerie e nelle chiese della capitale toscana rappresenta dunque un ulteriore percorso formativo per il Nostro, divenuto in grado di rispondere alle richieste di una committenza pienamente partecipe della cultura classicista ed interessata a chiedere ai giovani artisti opere *a imitazione di o copia di*, stampe che intendono imitare i disegni<sup>18</sup>. L'incisione con disegno a tratto, richiesta dagli stessi artisti e studiosi come forma più adatta alla lettura e all'interpretazione critica degli originali, e dunque la più valida scientificamente per lo studio e la divulgazione delle opere d'arte nelle raccolte iconografiche ed archeologiche, rimane pertanto assimilabile alle classificazioni botaniche ed alle illustrazioni naturalistiche, ove tale tipo di disegno veniva sistematicamente impiegato.

Per l'edizione delle *Tragedie* di Vittorio Alfieri uscita presso il fiorentino Leonardo Ciardetti negli anni 1820-1821 in sei volumi, Udine fornisce due disegni che illustrano una scena dell'*Ottavia* e una della *Merope*, trascritti rispettivamente dagli incisori di traduzione Innocenzo Migliavacca ed Antonio Verico; i disegni di mano del Nostro sono stati legati nell'esemplare di dedica cilindrato per il granduca Ferdinando III (1769-1824), conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze nel Settore Manoscritti e Rari (Palat. 2.8.2.19, str. 985, vol. III)<sup>19</sup>.

Circa l'*Ottavia* si tratta di un disegno preparatorio a penna e inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia, un foglio contornato a penna, rifilato lungo i quattro lati, di mm 157 x 118 (riquadro di mm 154 x 114) (fig. 6), incollato su un supporto in carta rigida e compatta color ocra e rilegato nel terzo volume, affiancato dalla traduzione calcografica a bulino e puntasecca - foglio, rifilato lungo i 4 lati, di mm 242 x 160; matrice non rilevabile; riquadro di mm 151 x 113 - eseguita dal calcografo piacentino Innocenzo Migliavacca (fig. 7). Essa presuppone l'omonima tragedia pseudosenechiana e gli *Annali* di Tacito. Moglie di Nerone, da lui ripudia-

---

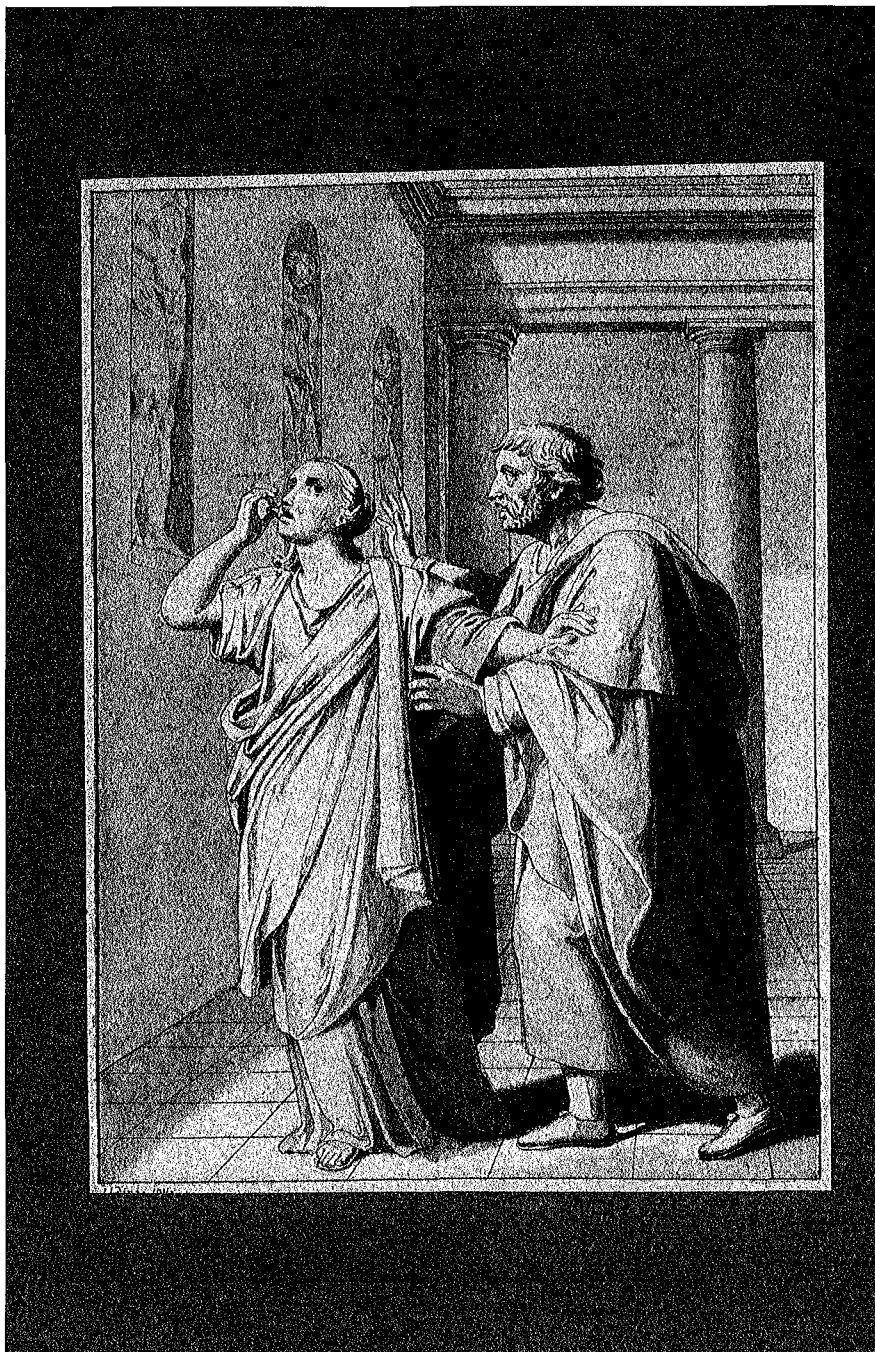
<sup>18</sup> P. BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*, I. *Materiali e problemi*, a cura di G. Previtali, II. *L'artista e il pubblico*, Einaudi, Torino 1979, pp. 5-82; E. BOREA, *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento*, *ivi*, pp. 319-413; E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, *ivi*, pp. 417-484; F. MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana*, III. *Situazioni momenti indagini*, a cura di F. Zeri, II. *Grafica e immagine*, II. *Illustrazione Fotografia*, Einaudi, Torino 1981, pp. 323-419; S. MASSARI, F. NEGRI ARNOLDI, *Arte e scienza dell'incisione. Da Maso Finiguerra a Picasso*, Carocci, Roma 1998, pp. 163-166, 245-251, spec. 250-251 (*Stampa di traduzione: la polemica Longhi-Cicognara*).

<sup>19</sup> Cfr. L. MELOSI, in *Il Poeta e il Tempo. La Biblioteca Laurenziana per Vittorio Alfieri*, cat. a cura di C. Domenici, P. Luciani, R. Turchi, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze 2003, pp. 57, 58-59, n. 36; E. RIZZIOLI, *Domenico Udine Nani 1784-1850. Aggiunte*, *cit.*, pp. 13-21.

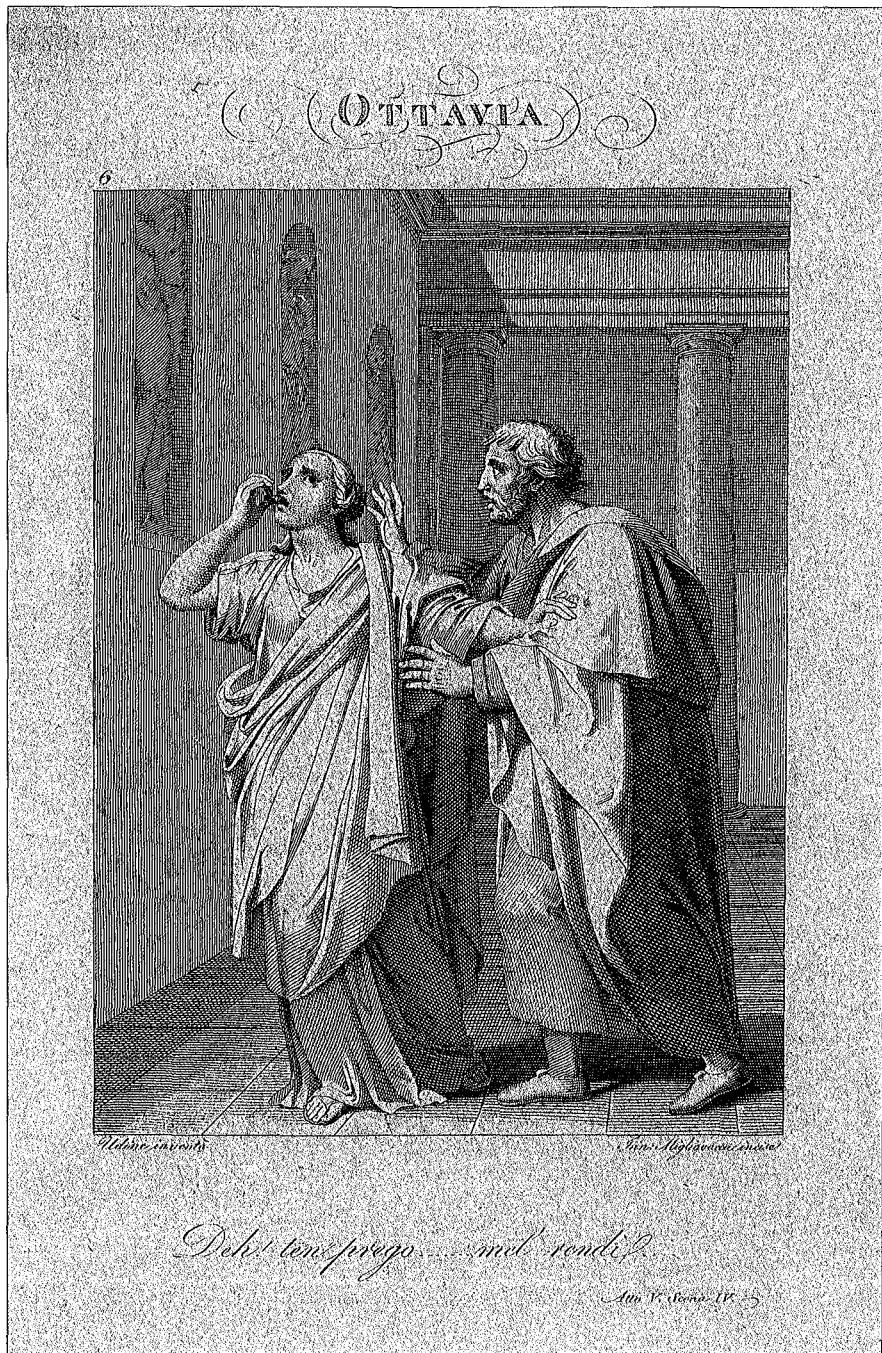
ta e bandita da Roma, viene richiamata per discoltarsi dalla falsa accusa di adulterio; oscure manovre di Poppea, seconda moglie dell'imperatore, e del ministro Tigellino portano alla condanna di Ottavia, che, consapevole dell'inutilità di lottare per difendere la propria dignità contro le calunnie della corte, si uccide con il veleno. La scena, ambientata nella reggia neroniana, si svolge entro uno spazio concentrato in primo piano, in un interno nel quale campeggiano l'eroina che si accinge ad ingoiare il veleno - con tutta l'energia emozionale concentrata nella puntualità di un atto che, in ossequio alle teorie estetiche winckelmanniane, rimane sospeso - e il filosofo Seneca, che, proteso verso di lei, tenta di dissuaderla dal folle atto, rivolgendole l'implorante monostico: «*Deh! ten prego ..., mel rendi ....*»<sup>20</sup>. L'impaginazione anticipa con ogni evidenza quella della seconda tempera parietale della Villa al Poggio Imperiale con *Achille che, mentre Ulisse e il suo compagno Arcade lo spiano, rivela loro la sua identità imbracciando un pesante scudo ed impugnando la spada che essi hanno donato a Licomede* (si noti il particolare del muro articolato da nicchie per statue), con una particolare contiguità agli austeri interni di matrice davidiana. La scelta di Udine quale illustratore di questa tragedia storica, che partecipa di un gusto narrativo melodrammatico il quale privilegia nelle sue varie declinazioni moralizzanti l'assunzione di modelli ideali e la raffigurazione di sentimenti eroici, va verosimilmente legata alla fortuna critica riscossa dalle sue prove accademiche di simile argomento.

Quanto alla *Merope*, si tratta di un disegno preparatorio a penna e inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia, un foglio contornato a penna, rifilato lungo i quattro lati, di mm 156 x 120 (riquadro di mm 153 x 117) (fig. 8), incollato su un supporto in carta rigida e compatta color ocra e rilegato nel terzo volume, affiancato dalla traduzione calcografica a bulino - foglio, rifilato lungo i 4 lati, di mm 242 x 160; matrice non rilevabile; riquadro di mm 152 x 117 - eseguita anch'essa da Antonio Verico (fig. 9). L'opera alfieriana riprende l'argomento dell'antieromana tragedia di Scipione Maffei, riguardante Merope, l'eroina dell'amore materno: già regina di Messene, ella ha visto uccidere dai soldati del tiranno Polifonte il marito Cresfonte e due dei suoi figli, mentre il terzo, Egisto, è stato messo in salvo e vive lontano da lei; si diffonde la voce che un giovane, giunto in città, sia l'uccisore di Egisto, ma quel giovane è invece proprio Egisto, il quale sopprimerà poi il tiranno, vendicando così la morte del padre. La scena teatrale, ambientata nella reggia

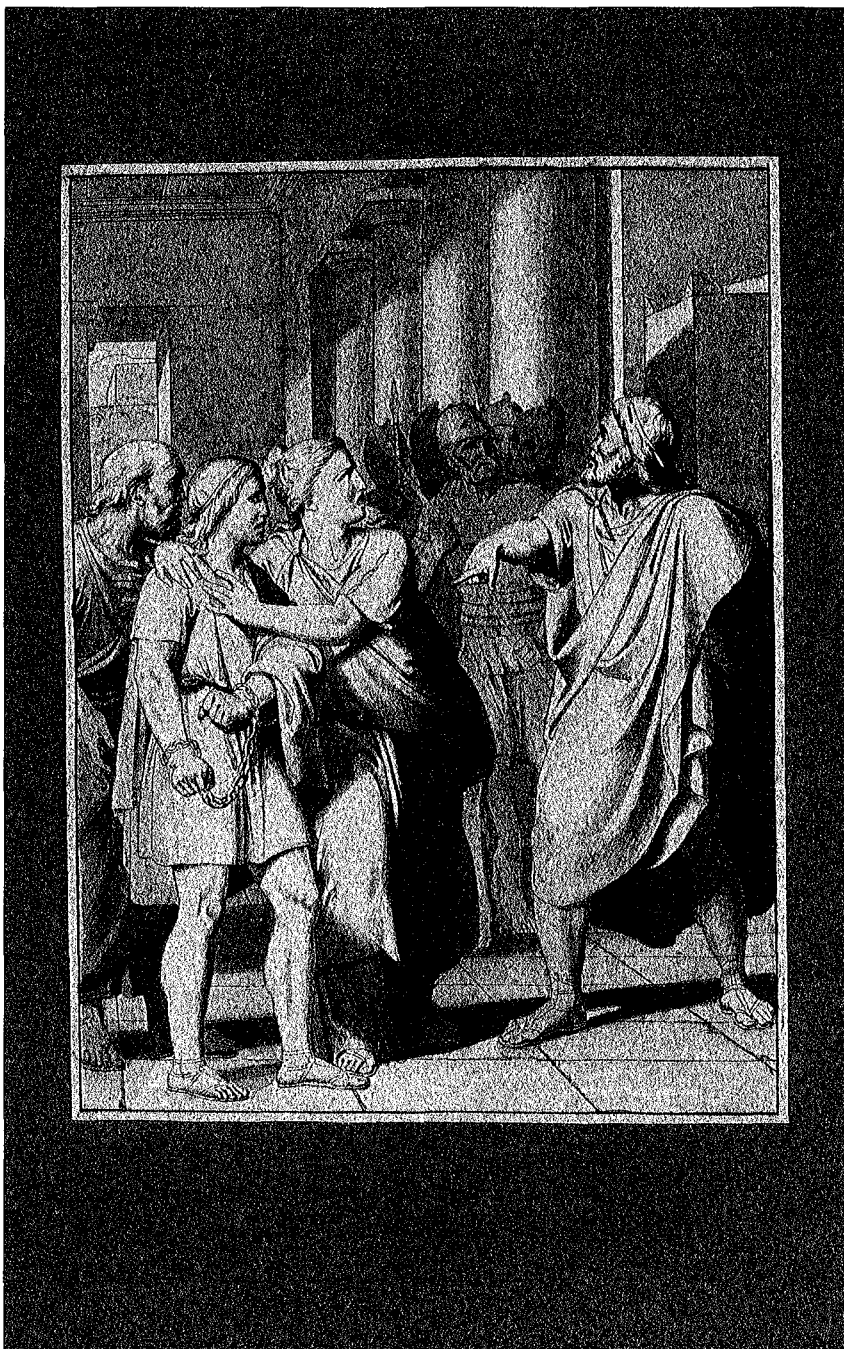
<sup>20</sup> *Copia scelta cilindrata per S. A. I. e R. Ferdinando III. Granduca di Toscana ec. ec. ec. Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, III, Ciardetti, Firenze, 1821, p. 86. Nel processo di rievocazione del mondo antico sviluppatosi in concomitanza con la nuova domanda di una stoica sobrietà di forma ed emozione, alimentata dal rafforzarsi di un pubblico borghese, l'*exemplum virtutis* privilegiato per dare volto all'idea della vecchiaia saggia si incarna nella figura del filosofo, coerente con il proprio pensiero sino al martirio; Seneca e Socrate godono di un rinnovato interesse che sconfinava talora - come nel caso di Denis Diderot - in una concreta e programmatica identificazione; cfr. R. ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, NIS, Roma 1984, p. 85; M. G. D'APUZZO, *I segni del tempo. Metamorfosi della vecchiaia nell'arte dell'Occidente*, Compositori, Bologna 2006 («Biblioteca di storia dell'arte»), pp. 261-272 (*La memoria dell'antico: l'exemplum virtutis del filosofo*).



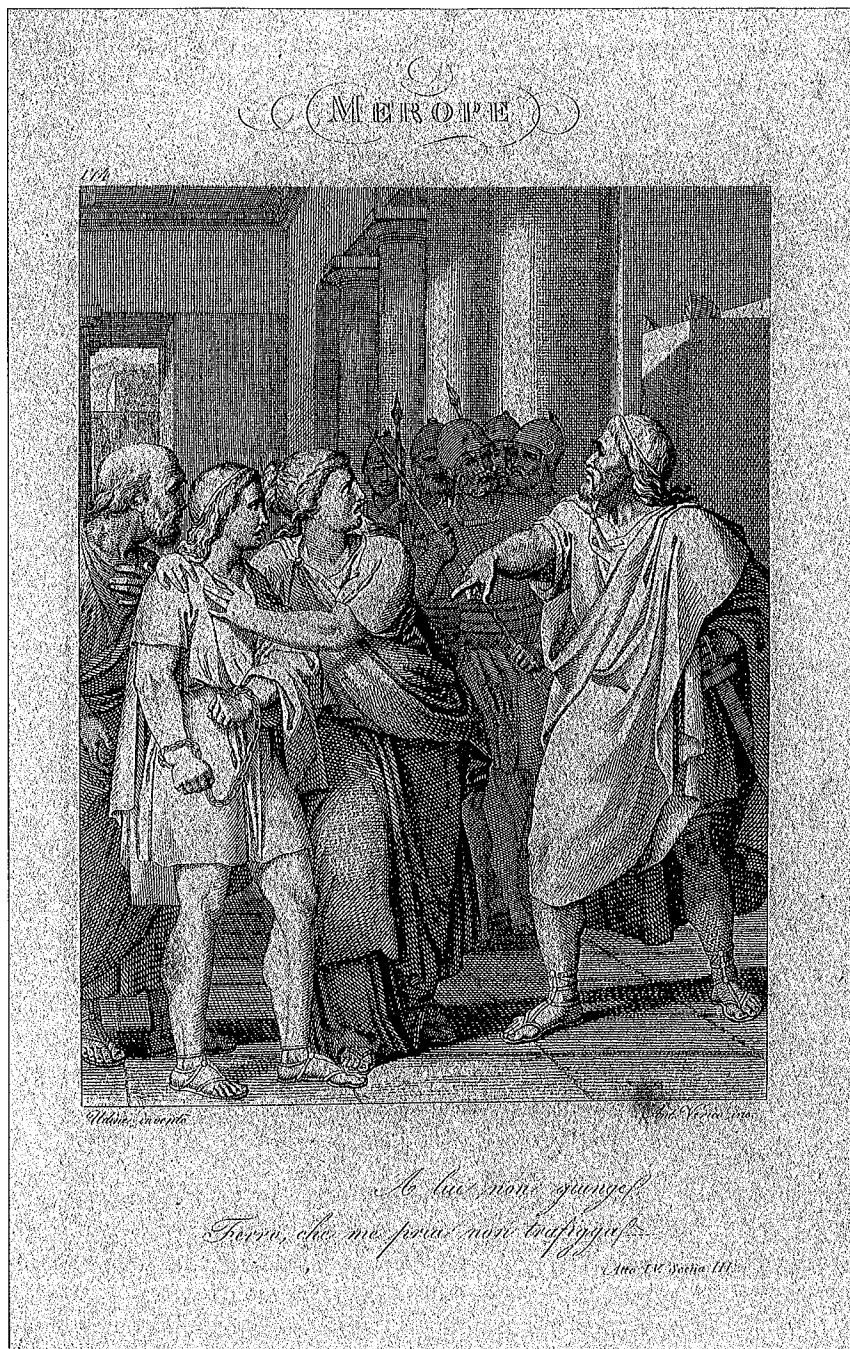
■ 6. *Ottavia*,  
disegno a penna e inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia.  
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Settore Manoscritti e Rari (Palat. 2.8.2.19, str. 985, vol. III)



7. *Ottavia*,  
incisione a bulino e puntasecca di Innocenzo Migliavacca su disegno di Domenico Udine.  
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Settore Manoscritti e Rari (Palat. 2.8.2.19, str. 985, vol. III)



■ 8. *Merope*,  
disegno a penna e inchiostro bruno acquerellato a bistro e seppia.  
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Settore Manoscritti e Rari (Palat. 2.8.2.19, str. 985, vol. III)



■ 9. *Merope*,  
incisione a bulino di Antonio Verico su disegno di Domenico Udine,  
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Settore Manoscritti e Rari (Palat. 2.8.2.19, str. 985, vol. III)



*Udine Nani del.*



*A. Bonini inc.*

**CARLO EMMANUELE SARDAGNA**

*Vescovo di Cremona*

*Agli Illmi. e Pmi. Padati Canonici della Catt. di detta C. Città.*

*In attestato di offiziosa venerazione  
Angelo Bonini L. L. L.*

■ 10. Ritratto di Carlo Emmanuele Sardagna, incisione ad acquaforte e bulino di Angelo Maria Damiano Bonini su disegno di Domenico Udine. Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» (RI. p. 160 - 176)

di Messene, si svolge entro uno spazio concentrato in primo piano, in un interno delimitato da colonne doriche (sulle quali si posa un'ombra poco verosimile), nel quale campeggiano, arretrati sulla destra, alcuni soldati e messeni come testimoni, e ritrae l'eroina che, cingendo le braccia al collo del giovane figlio ridotto in catene - presunto uccisore incriminato da Polifonte -, rivolge irata contro il tiranno il distico risoluto: «*A lui non giunge / Ferro, che me pria non trafigga .....*»<sup>21</sup>. Anche in

<sup>21</sup> Copia scelta cilindrata per S. A. I. e R. Ferdinando III. *Granduca di Toscana ec. ec. ec. Tragedie di Vittorio*



questo foglio, come nel precedente, l'impaginazione della scena richiama la seconda tempera parietale della Villa al Poggio Imperiale, mentre la definizione dei tratti fisiognomici di Merope risulta simile alla Teti della quarta, antistante la seconda, e ricorda la Venere di Palazzo Borghese. Un confronto è anche proponibile con il secondo grande riquadro dipinto sulla parete a sinistra entrando - *Ercole riconduce Alceste ad Admeto* - del ciclo delle *Storie di Ercole* di Pietro Benvenuti nella sala in Palazzo Pitti dedicata all'eroe, risalente agli anni 1817-1829.

Risale verosimilmente al 1831 un'incisione ad aquaforte e bulino eseguita dal calcografo cremonese Angelo [Maria Damiano] Bonini su disegno di Udine, anch'esso non rintracciato, raffigurante entro un ovale di mm 118 x 95 l'effigie a mezzo busto disposta frontalmente con un'inclinazione di tre quarti, a sinistra guardando di mons. *Carlo Emmanuele Sardagna*, conservata al Castello Sforzesco di Milano nella Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» - foglio di mm 250 x 203; matrice di mm 209 x 180 (RI. p. 160 - 176)<sup>22</sup> (fig. 10) -; il chierico, appartenente alla famiglia patrizia trentina Sardagna di Hohenstein, è protagonista, nei primi decenni dell'Ottocento, di un'importante carriera che lo vede nominato vescovo di Cremona dall'imperatore Francesco I con decreto del 12 marzo 1830, preconizzato nel concistoro del 28 febbraio 1831 e consacrato a Trento il successivo 10 aprile, facendo il suo ingresso il 12 maggio nella diocesi lombarda, ove rimane sino al 10 novembre del 1837<sup>23</sup>, per poi ritirarsi, con il titolo di arcivescovo di Cesarea in Cappadocia, prima a Somasca nel Bergamasco e in seguito, dall'aprile 1839, a Rovereto - ospite in Palazzo Todeschi della cugina Teresa Pizzini -, dove muore il 12 gennaio 1840<sup>24</sup>.

---

*Alfieri da Asti*, III, Ciardetti, Firenze, 1821, p. 244.

<sup>22</sup> E. RIZZIOLI, *Domenico Udine Nani 1784-1850*, cit., cat. 37.

<sup>23</sup> L'Archivio Storico Diocesano della curia vescovile cremonese conserva in 18 buste, ancora non inventariati, documenti e carteggi riguardanti la corrispondenza d'ufficio del vescovo originario di Trento - ASDCr/*Curia Vescovile, Corrispondenza Vescovi (Carlo Emmanuele Sardagna), 1831-1837* -.

<sup>24</sup> Il catalogo della mostra *Gli incanti dell'arte. Dieci anni di acquisizioni al Castello del Buonconsiglio*, a cura di L. Camerlengo, F. de Gramatica, Provincia Autonoma di Trento, Trento 2003, contiene, alle pagine 130-131, un contributo di Maria Ballin relativo ad un esemplare dell'incisione in oggetto (n. 77), ad uno del *Ritratto del conte Benedetto Giovanelli* su disegno di Angelo Maria Damiano Bonini e ad uno del *Ritratto del principe vescovo Francesco Saverio de Luschin* (nn. 78-79) pure su disegno dell'artista cremonese, tutti ora conservati presso il Castello del Buonconsiglio di Trento. Senza fondamento vi vengono suggerite per l'effigie del vescovo di Cremona la datazione al 1833 e la derivazione da un dipinto sconosciuto. Non è certamente ascrivibile al Nostro il *Ritratto di Carlo Emmanuele Sardagna* di autore ignoto conservato nella galleria dei ritratti del Palazzo Vescovile di Cremona e non ancora catalogato nell'inventario della diocesi; si tratta di un olio su tela - di cm 68,5 x 55,5 (con la cornice, di cm 81,5 x 68,5) - verosimilmente dipinto da un pittore locale, come era d'uso, subito dopo l'assunzione da parte del vescovo dell'incarico pastorale nella diocesi, il cui titolo - probabilmente tutto sovraddipinto subito dopo la sua rinuncia -, disposto al centro in quattro righe sopra il margine inferiore della tela, recita: «- XCVI. -» / «SARDAGNA DE HOHENSTEIN CAROLVS EMANVEL DOMO TRIDENTO / EPISCOPATVM SVMPSIT IV. ID. MAI. AN. MDCCCXXXI. / CONTRA OMNIVM VOTA ABDICAVIT III. ID. NOVEMBER. AN. MDCCCXXXVII». L'effigie a mezzo busto di Sardagna - in buono stato di conservazione (nell'intervento di manutenzione del 1992 è stata ripresa a rigatino principalmente su fronte, zucchetto e metà sinistra dello sfondo) -, disposta frontalmen-

Quanto ai lavori rimasti nell'abitazione dell'artista alla sua morte e destinati per legato ad Anna Udine vedova Cossali, sorella di Domenico e Giovan Battista<sup>25</sup>, il 28 settembre del 1850 Giovan Battista Udine, fratello di Domenico, richiede la licenza di esportazione dal Granducato di Toscana - ottenendolo il successivo 5 ottobre - per una trentina di tele, 5 opere in carta ed un involto con altre 80 opere in carta, queste ultime dello stesso formato, sommariamente connotate in un elenco articolato in 35 punti: «3. *San Domenico / In carta* Altezza Sol[di] 13. | Larghezza Sol[di] 7. [pari a mm 380 x 200 c.]»; «4. *Una Venere / id.* Altezza Sol[di] 13. | Larghezza Sol[di] 6. *Den[ari]* 2. [pari a mm 380 x 180 c.]»; «7. *Un'Assunta / In carta* Altezza Br[accia] 1. Larghezza Sol[di] 13. [pari a mm 580 x 380 c.]»; «9. *Altra Assunta / In carta* Altezza Br[accia] 1. Larghezza Sol[di] 10. [pari a mm 580 x 290 c.]»; «23. *Detta [Una testa da uomo] / In carta* Altezza Sol[di] 16. | Larghezza Sol[di] 12. [pari a mm 470 x 350 c.]»; «35. *Un involto contenente N.° 80 pezzi / diversi / In carta* Altezza Br[accia] 1. | Larghezza Sol[di] 12. / per ciascuno [pari a mm 580 x 350 c.]», disegni non ancora rinvenuti<sup>26</sup>.

---

te con una leggera inclinazione di tre quarti, a destra guardando, appare nella sua compostezza formale piuttosto attardata su moduli settecenteschi e caratterizzata da un'espressione compassata scevra della spontanea vivacità emanata dalla fisionomia dei personaggi raffigurati dal Nostro - sempre ravvivata dai *ricus* impressi bruni entro le rime palpebrali (presenti pure in quelli del ritratto) -, ciò che rende possibile anche escludere che il ritratto sia stato eseguito su suo disegno.

<sup>25</sup> «Item jure legati etc, lascio alla mia ben amata sorella Anna del fú Bartolommeo Udine Vedova di Antonio Cossali, la somma e quantità di Francesconi quattrocento moneta Toscana [il francescone, moneta d'argento, equivale a 10 paoli], piú con lo stesso titolo lascio in proprietà assoluta alla predetta mia sorella Anna Udine Ved: Cossali tutti i mobili, ori, argenti biancheria, quadri, utensili e generalmente tutto quello e quanto si troverà esistere al tempo di mia morte nella casa di ultima mia abitazione, esclusi peraltro tutti i fogli di crediti, a detta mia sorella meco convivente da molti anni. Item jure legati etc, lascio Erede dell'uso ed usufrutto dell'intero mio patrimonio, per di lei vita natural durante la stessa Anna Udine Ved: Cossali mia bene amata sorella perché così è la mia assoluta volontà e non altrimenti» (ASM-CR/6609, *Testamento Nuncupativo*, n. 372/1909, pp. [5-6]).

<sup>26</sup> ASGFi/1850. *Filza LXXIV, Parte 2ª, Direttore Bourbon dei Msi: Del Monte Comm nd: Luca*, n. 70; cfr. E. RIZZIOLI, *Domenico Udine Nani 1784-1850*, cit., app. II.

## *Sigle e abbreviazioni*

AABAFi	Archivio dell'Accademia di Belle Arti - Firenze
AABAVe	Archivio dell'Accademia di Belle Arti - Venezia
ASDCr	Archivio Storico Diocesano - Cremona
ASGFi	Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine - Firenze
ASMCR	Archivio Storico del Museo Civico - Rovereto
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana - Roma
BCAFe	Biblioteca Comunale Ariostea - Ferrara
BCFo	Biblioteca Comunale «A. Saffi» - Forlì
BEUM	Biblioteca Estense Universitaria, Autografoteca Campori - Modena
BLLi	Biblioteca Labronica «F. D. Guerrazzi», Autografoteca Bastogi - Livorno
BNCFi	Biblioteca Nazionale Centrale - Firenze
BT	«[Kaiserlich Königlich privilegirter] Bothe [von und] für Tirol und Vorarlberg», s.n., Innsbruck 1815 ss.
CSMi	Castello Sforzesco Civica Raccolta «Achille Bertarelli» - Milano
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , in corso, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960 ss.
TB	U. THIEME, F. BECKER, <i>Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart</i> , I-IV, Engelmann, Leipzig 1907-1910; V-XXXVII, Seemann, Leipzig 1911-1950 (dal XVI a cura di H. Vollmer)
TLMFB	Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek - Innsbruck

