



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Tesi di dottorato in Storia dell'Arte (XXIX° ciclo)
Dipartimento di Storia dell'arte e spettacolo

GIOVANNI DOMENICO CAMPIGLIA (1691-1775)
“BRAVO PITTORE E PERFETTISSIMO DISEGNATORE”

Tutor:
Dottoressa Novella Barbolani di Montauto

Dottoranda:
Valentina Rubechini

a.a. 2015-2016

A PG, grazie

RINGRAZIAMENTI

Innanzitutto desidero ringraziare la dottoressa Novella Barbolani di Montauto per aver seguito questa ricerca, avermi spronato, incoraggiato e dato fiducia.

Ringrazio inoltre i seguenti istituti che mi hanno accolto e permesso di studiare al loro interno: Archivio dell’Arciconfraternita di Santa Maria Odigitria; Archivio Generale Arcivescovile di Bologna; Archivio di Stato di Firenze; Archivio di Stato di Lucca; Archivio di Stato di Pistoia; Archivio di Stato di Roma; Archivio Storico Capitolino di Roma; Archivio Storico del Vicariato di Lucca; Archivio Storico del Vicariato di Roma; Biblioteca Angelica Vaticana, Biblioteca dell’Accademia dei Lincei e Corsiniana; Biblioteca Hertziana di Roma, Biblioteca Marucelliana di Firenze; Biblioteca Moreniana di Firenze; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; Biblioteca Riccardiana di Firenze; Biblioteca Statale di Lucca; Biblioteca degli Uffizi; Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi; Eton College Library; Kunsthistorisches Institut di Firenze; Istituto Centrale per la Grafica, Prints and Drawings study room al British Museum.

Ringrazio inoltre il dottor Cristiano Giometti per l’incoraggiamento che non mi ha mai fatto mancare in questi anni e per i preziosi suggerimenti. Un pensiero grato anche a Marta e Alice, con cui negli anni ho condiviso memorabili momenti di studio e visite, successi e fallimenti.

Infine ringrazio i miei genitori per avermi sempre permesso di fare libere scelte e in queste scelte avermi sostenuto incondizionatamente.

Indice

Introduzione	p. I
Capitolo I Biografia.....	p. 1
Capitolo II Campiglia pittore.....	p. 24
Capitolo III Gli allievi (veri o presunti).....	p. 36
Capitolo IV Committenti e granturisti britannici.....	p. 48
Capitolo V Richard Topham.....	p. 63
Capitolo VI L'impresa editoriale del <i>Museum Florentinum</i> (1731-1762).....	p. 101
Capitolo VII Il <i>Museo Capitolino</i> (1741-1782).....	p. 132
Capitolo VIII Altri disegni attribuiti a Campiglia.....	p. 146
Schema dei volumi di Eton	p. 156
Regesto	p. 158
Appendice documentaria	p. 169
Immagini	
I. Immagini capitoli I-V.....	p. 193
II. Immagini Eton College Library.....	p. 201
III. Immagini <i>Museum Florentinum</i>	p. 246
IV. Immagini <i>Museo Capitolino</i>	p. 273
V. Immagini Altri disegni.....	p. 282
Bibliografia	p. 293

Avvertenza

Le immagini sono in fondo al testo (indicate con “Fig.”), ad eccezione di alcune incisioni e dei confronti tra taluni disegni e le sculture di cui sono copia, che sono stati inseriti nei capitoli per facilitare la lettura e che sono indicati con il riferimento in corsivo (*Fig*). L’indicazione “Tav.” si riferisce esclusivamente alle tavole delle incisioni delle edizioni a stampa di cui si tratta, mai alle immagini proposte.

Introduzione

La tesi intende delineare le vicende biografiche e artistiche del lucchese Giovanni Domenico Campiglia, artista noto per aver preso parte alle maggiori imprese editoriali del Settecento a Firenze e Roma, ma di cui manca uno studio monografico.

Il lavoro è articolato in otto capitoli, corredati da appendice documentaria e immagini, che partono con la ricostruzione della biografia. Immediatamente è emerso che tutti gli studi precedenti sull'artista hanno assunto come punto di riferimento la biografia scritta dall'abate Orazio Marrini (1725-1790), fonte coeva all'artista; tuttavia, ci si è resi conto ben presto che tale biografia riporta fatti fino ad ora non suffragati o verificati da rinvenimenti archivistici, dato che gli studi su Campiglia non avevano affrontato indagini approfondite in tal senso.

Grazie a nuove ricerche sono pertanto emersi particolari inediti della vita dell'artista che hanno permesso di correggere innanzitutto la data di nascita, anticipandola di un anno rispetto a quella tradizionalmente adottata sulla scorta di Marrini. Inoltre il rinvenimento di alcune lettere ignote alla bibliografia su Campiglia e lo studio dei registri parrocchiali, con particolare riferimento agli Stati delle Anime, hanno consentito di precisare altre date del nebuloso periodo giovanile del disegnatore.

L'analisi della corrispondenza tra personaggi a lui contemporanei, come monsignor Giovanni Gaetano Bottari, Anton Francesco Gori, Francesco de' Ficoroni e Braccio Maria Compagni ha inoltre portato in luce altri aspetti delle sue attività, legate al commercio di reperti antichi tra Firenze e Roma.

Il capitolo dedicato alla pittura fa il punto sullo stato delle conoscenze sull'attività di Campiglia in questo campo, che probabilmente non fu al centro dei suoi interessi molto a lungo, ma su cui si aspettano ancora rinvenimenti che possano gettare una luce anche in questa direzione. In tal senso di un certo interesse risulta un quadro a lui attribuito passato pochi anni fa sul mercato antiquario di cui si dà conto, pur con le dovute cautele.

Ardua da dipanare è la questione degli allievi dell'artista, su cui le fonti quasi tacciono; se è vero che sappiamo chi furono i suoi collaboratori occasionali nel corso delle imprese editoriali da lui dirette, poco o niente conosciamo invece degli artisti che dovettero transitare dalla sua bottega come allievi. L'incrocio delle informazioni

desunte da varie fonti consente adesso di aprire uno squarcio sulla bottega dell'artista e al tempo stesso di confutare alcuni nomi riportati dalla critica moderna come allievi di Campiglia.

Il capitolo relativo ai granturisti con cui l'artista fu in contatto nel corso della sua lunga carriera ci mostra un Campiglia perfettamente inserito nell'ambiente internazionale che caratterizzava la città papale nel crescendo continuo di viaggiatori provenienti dal resto d'Europa.

La ricerca si è poi indirizzata sullo studio dell'attività grafica di Campiglia, attività in cui riusciva ad esprimersi al meglio, come riconosciuto anche dai contemporanei. I nuclei più consistenti di disegni, a ciascuno dei quali è dedicato un capitolo, sono adesso alla Eton College Library, al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi ed un terzo all'Istituto Centrale per la Grafica.

I primi ad essere realizzati furono i disegni per il facoltoso committente inglese Richard Topham che alla sua morte lasciò in eredità alla biblioteca del College di Eton i volumi con i disegni da lui commissionati a vari artisti, tra cui, con oltre seicento fogli, Campiglia. I disegni di quest'ultimo per Topham costituiscono anche le prime testimonianze, se si eccettuano pochi altri fogli di diversa fattura, dell'attività del lucchese. Attraverso lo studio dei disegni di Eton è possibile riconoscere diversi tipi di approccio stilistico dell'artista all'antico, che in seguito lasceranno il posto ad una più rigorosa riproduzione dell'antichità, come ben esemplifica, in particolare, il *Museo Capitolino*. I disegni per Topham inoltre spesso costituiscono una testimonianza grafica della consistenza di determinate collezioni (soprattutto romane e fiorentine) che nel corso del tempo sono andate perdute, smembrate e vendute.

I disegni degli Uffizi servivano da modello agli incisori incaricati delle tavole del *Museum Florentinum* (1731-1762), impresa editoriale promossa da Anton Francesco Gori e volta a mostrare i pezzi di maggior pregio della collezione medicea, e non solo, di scultura, numismatica e glittica degli Uffizi. Si tratta di più di mille fogli, quasi tutti attribuiti a Campiglia, sebbene in alcuni casi sia lecito dubitare dell'autografia.

Stesso scopo avevano i disegni adesso conservati all'Istituto Centrale per la Grafica, erano cioè i disegni di riferimento per gli incisori che lavorarono alla pubblicazione

del *Museo Capitolino* (1741-1782), impresa editoriale che si pone come un vero e proprio catalogo del neonato Museo sul Campidoglio e il cui fautore fu monsignor Bottari.

I disegni sono stilisticamente diversi tra loro e ciò è dovuto *in primis* all'evoluzione e alla maturazione artistica dell'artista, ma anche alla diversa destinazione di tali fogli. Se i nuclei romano e fiorentino possono essere accostati in virtù del comune utilizzo dei disegni per l'edizione a stampa, quello di Eton aveva tutt'altro scopo ed era per un committente, Richard Topham, che voleva farne un uso "privato".

C'è infine un ultimo capitolo che prende in esame altri piccoli nuclei di fogli attribuiti a Campiglia, confermandone e confutandone l'attribuzione. Il criterio selettivo è stato l'originalità dei disegni rispetto alle numerose riproduzioni delle tavole delle imprese editoriali che si trovano sparse in diverse collezioni, pubbliche e private. In questo capitolo si è scelto in parte di privilegiare fogli che mostrassero un Campiglia inedito e diverso dal solito (per esempio con un piccolo gruppo di caricature), sebbene nella maggior parte dei casi la produzione riguardi sempre l'antico.

Nell'Appendice documentaria sono raccolti gran parte dei documenti citati nel testo e utili alla comprensione dello stesso, in parte trascritti in questa sede per la prima volta.

Capitolo I

Biografia

Giovanni Domenico Campiglia nacque a Lucca intorno al 13 agosto del 1691¹. Il rinvenimento della fede di battesimo presso l'Archivio Storico del Vicariato di Lucca permette di confutare la data 1692, normalmente adottata sia dalle fonti contemporanee all'artista, in particolare la biografia scritta dall'abate Orazio Marrini (1725-1790)², sia dagli studi successivi, basati sulle notizie fornite dall'abate³. La prima formazione dell'artista è piuttosto oscura, fino all'arrivo a Roma, documentato nel 1716 dalla sua partecipazione al Concorso Clementino di quell'anno, di cui vinse il premio con il disegno *Maestoso ritorno di un vittorioso capitano*. Il disegno è perduto ma resta la prova *ex tempore* raffigurante *L'ebbrezza di Noè* (Inv. A 281, fig. I.1, 250x310 mm)⁴. Per quello stesso concorso Campiglia era stato anche incaricato di disegnare e incidere, insieme a Sebastiano Conca, i fregi e le iniziali del bando, elemento che fa ipotizzare un artista in qualche modo già noto⁵.

Il periodo che va dalla nascita al 1716 ha pochi punti fermi: stando ancora all'abate Marrini, "in età puerile" l'artista fu mandato a Firenze presso la bottega di uno zio ebanista al servizio del gran principe Ferdinando de' Medici (1663-1713). Questo zio gli fece studiare i classici e, notata la predisposizione del nipote per l'arte, lo mise in bottega presso i pittori fiorentini Tommaso Redi (1665-1726), per lo studio

¹ Archivio Storico del Vicariato di Lucca, Parrocchia di San Giovanni, Registro dei Battesimi, 80, c. 60. Giovanni Domenico risulta battezzato il 13 agosto 1691 ed ebbe come padrino Gregorio Tegrini e come madrina "Maria Elisabetta moglie di Ghilardo Compagni".

² O. MARRINI, *Giovan Domenico Campiglia*, in *Serie di ritratti dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno a' medesimi*, Firenze 1764-1766, 4 voll., II.1, pp. 43-44. Si veda Appendice documentaria n. 1.

³ In particolare P.P. QUIETO, *Giovanni Domenico Campiglia, Mons. Bottari e la rappresentazione dell'Antico*, in "Labyrinthos", 3.1984, 5/6, pp. 3-36 (QUIETO 1984a); P.P. QUIETO, *Documenti per Giovanni Domenico Campiglia*, in *ivi*, pp. 162-188 (QUIETO 1984b); R. BALLERI, *Il Settecento e la cultura antiquaria tra Firenze e Roma: il Museum Florentinum*, in "Proporzioni", 2.2005, pp. 97-141, tutti con bibliografia precedente. La prima biografia moderna dell'artista si deve a S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Campiglia, Giovanni Domenico*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, Roma 1974, pp. 539-541. Successivamente una voce biografica dedicata all'artista è stata redatta da M. COCCIA, *Campiglia, Giovanni Domenico*, voce in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. BRIGANTI, Milano 1990, 2 voll., II, p. 647.

⁴ *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca*, a cura di A. CIPRIANI, E. VALERIANI, Roma 1988-1989, 3 voll., II, pp. 161, 164.

⁵ QUIETO 1984b, p. 163.

dell'anatomia, e Lorenzo del Moro (1677-1735), che gli insegnò la prospettiva⁶. In seguito il giovane Campiglia disegnò tutte le statue della Real Galleria e fu poi mandato dallo zio a perfezionarsi con Gian Gioseffo dal Sole (1654-1719) a Bologna, dove ebbe l'opportunità di studiare Guido Reni, i Carracci e la scuola bolognese in generale. Nella città felsinea l'artista soggiornava presso il palazzo del conte Paolo Zambeccari, a cui donò una *Fuga in Egitto*⁷. Tornato a seguito del soggiorno bolognese nella natia Lucca, Campiglia "seppe egregiamente condurre diversi quadri pel Cavaliere Cellesi, ed alquanti ritratti"⁸. Sulla scorta di queste

⁶ Su questi due artisti manca una monografia per cui si vedano diversi contributi. Per Tommaso Redi S. MELONI TRKULJA, *Redi, Tommaso*, voce in *La pittura in Italia. Il Settecento* 1990, II, p. 849; S. BELLESI, *Vicende storiche e artistiche sulla casa di Carlo Nardi a Firenze*, in "Antichità viva", 30.1991, 4-5, pp. 44-56, in particolare pp. 45-48; C. CANTAGALLI, R. VINCENTI, *La Pieve di Santa Maria Assunta a Bientina. Storia, arte, cultura*, Ospedaletto (Pi) 1993, pp. 71-73; C. MONBEIG GOGUEL, *Tommaso Redi, un dessinateur à l'époque du "Grand Tour"*, in "Antichità viva", 33.1994, 2-3, pp. 82-92; W. SIMEONI, *Presenze cortonesche nella Chiesa di San Pietro d'Alcantara all'Ambrogiana*, in "Antichità viva", 36.1997, 2-3, pp. 108-117, in particolare pp. 112-114; S. BELLESI, *Ottavio Dandini o l'epilogo di una dinastia di pittori fiorentini*, in "Paragone", 51.2000, 33/34, pp. 87-118, in particolare pp. 95, 111 e note 47-48; F. BERTI, *Il "Transito di San Giuseppe" nella pittura fiorentina della prima metà del Settecento*, in "Proporzioni", 2-3.2001-2002, pp. 164-184, in particolare pp. 169-171; R. SPINELLI, *Pittori fiorentini in terra aretina: alcune presenze*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Settecento*, a cura di L. FORNASARI, R. SPINELLI, Firenze 2007, pp. 91-116, in particolare pp. 96-98, 102; S. BELLESI, in *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*, a cura di C. SISI, R. SPINELLI, catalogo della mostra, Firenze 2009, pp. 170-171 (BELLESI 2009a); S. BELLESI, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*, Firenze 2009, 3 voll., I, p. 234 (BELLESI 2009b). Per Lorenzo del Moro si vedano G. LEONCINI, *Del Moro, Lorenzo*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 148-150; M. BECHERINI, *Villa del Barone*, in *Ville e dimore di famiglie fiorentine a Montemurlo*, a cura di M. VISONÀ, Firenze 1991, pp. 53-127, in particolare pp. 82-83; S. BELLESI, *La pittura a Prato in età medicea*, in *Il Settecento a Prato*, a cura di R. FANTAPPIÈ, Milano-Ginevra 1999, pp. 56-122, in particolare pp. 83-98; V. GALLAI, *Gli affreschi di Lorenzo del Moro e Rinaldo Botti nel salone delle Feste*, in *Palazzo Incontri*, a cura di E. BARLETTI, Firenze 2007, pp. 101-121; F. FARNETI, S. BERTOCCI, *L'Architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica fra Sei e Settecento*, Firenze 2002, pp. 103-116; BELLESI 2009b, pp. 130-131.

⁷ L'inventario della collezione Zambeccari fu redatto nel 1795 in occasione della morte del marchese Giacomo e non si menziona alcun dipinto, o disegno, di Campiglia e neppure alcuna opera avente per soggetto una *Fuga in Egitto*. L'inventario è stato pubblicato in *La collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Indagine per la realizzazione di un catalogo storico e critico delle raccolte statali bolognesi*, a cura di A. EMILIANI, Bologna 1973, pp. 81-191. Tuttavia la famiglia Zambeccari aveva tre rami e un conte Paolo Patrizio Zambeccari (1670-1756) vissuto ai tempi di Campiglia faceva parte del ramo "senatoriale" della famiglia, ossia quel ramo che dal Cinquecento al Settecento ebbe costantemente un suo membro sedente nel Senato cittadino e della cui collezione non si hanno notizie. Sui diversi rami della famiglia Zambeccari si veda G.P. CAMMAROTA, *La Galleria Zambeccari. Una collezione per la città, in Le antiche stanze. Palazzo Pepoli Campogrande e la quadreria Zambeccari*, a cura di J. BENTINI, Bologna 2000, pp. 17-21. Per le attività degli Zambeccari a Roma si veda M.C. COLA, *Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, Roma 2012, in particolare pp. 39-46, 79-86. L'archivio di famiglia, giunto per via testamentaria ai Padri Salesiani del Sacro Cuore di Bologna, è andato distrutto durante i bombardamenti del 1943, cosa che rende difficile l'indagine sui rapporti che poterono legare gli Zambeccari a Campiglia.

⁸ MARRINI 1764-1766, II.1, p. 43.

informazioni la critica moderna ha ritenuto di poter datare al 1700 circa l'arrivo a Firenze del giovane Giovanni Domenico, facendo oscillare tra i primissimi anni dieci del secolo e il 1712-15 il suo soggiorno bolognese⁹. Purtroppo il nome di Campiglia non compare in nessuno degli Stati delle Anime di San Barbaziano, parrocchia in cui risiedeva il conte Paolo Zambeccari, per gli anni citati, né prima del 1710¹⁰. Per quanto riguarda le opere menzionate dall'abate, nessuna è attualmente rintracciabile. Altri biografi coevi e successivi non forniscono ulteriori spunti per la ricostruzione dell'attività giovanile dell'artista, sebbene in alcuni casi siano fonti, più o meno preziose, di informazioni per il periodo successivo. Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742), ad esempio, che conosceva bene l'ambiente degli artisti fiorentini suoi contemporanei, precisa alcune date che scandirono gli spostamenti di Campiglia tra Firenze e Roma, confermate indirettamente anche da altre fonti che poi vedremo¹¹. Presso la Biblioteca degli Uffizi si conservano due lettere, una di Giacomo Sardini (1751-1811) e l'altra di Innocenzo Ansaldo (1734-1816), in cui i mittenti forniscono brevi informazioni relative a Campiglia¹². Entrambe le lettere sono indirizzate all'abate Luigi Lanzi (1732-1810), rispettivamente nel 1795 e nel 1794, probabilmente in risposta a informazioni richieste per compilare la *Storia pittorica dell'Italia*¹³. Quella di Sardini conferma la scarsa attività pittorica

⁹ G. SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, 3 voll., I, p. 42 colloca il soggiorno bolognese al 1712-1715. Lo studioso, tuttavia, fa risalire l'arrivo di Campiglia a Firenze al 1710, data che difficilmente si accorda con l'indicazione dell'"età puerile" fornita da Marrini. Rita Balleri lo data addirittura al 1715 circa (BALLERI 2005, p. 108).

¹⁰ Archivio Generale Arcivescovile di Bologna, San Barbaziano, Stati d'Anime, 1698-1713, 1715-1721. Manca il registro relativo al 1714.

¹¹ F.M.N. GABBURRI, *Vite de' pittori*, 1730-1740, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), Ms. Pal. E.B.9.5, 4 voll., III, c. 192r. I volumi delle *Vite* sono disponibili in formato digitale su: <http://www.memofonte.it/autori/francesco-maria-niccol-gabburri-1676-1742.html>. Si veda Appendice documentaria n. 2.

¹² Biblioteca degli Uffizi (BU), Ms. 39, 1, c. 51v; *Ivi*, 2, c. 105r. Per un profilo di questi due personaggi si vedano E. PELLEGRINI, *Il "gusto" della "critica": Tommaso Francesco Bernardi e Giacomo Sardini*, in *Le dimore di Lucca. L'arte di abitare i palazzi di una capitale dal Medioevo allo Stato Unitario*, a cura di E. DANIELE, Città di Castello (Pg) 2007, pp. 263-268; E. PELLEGRINI, *Settecento di carta. L'epistolario di Innocenzo Ansaldo*, Pisa 2008, in particolare pp. 73-108. La lettera di Ansaldo è pubblicata in *Ivi*, pp. 284-292, ma per quanto riguarda Campiglia non riveste grande importanza: "[...] Giovanni Domenico Campiglia non manca di merito. Di esso ella avrà veduto in Firenze la tavola di San Nicola di Bari in San Giovannino, già de' padri gesuiti. Fioriva in questo secolo: ma io ne tralascio altri d'un merito presso a poco uguale [...]"

¹³ Le lettere trattano di diversi artisti lucchesi, informando il destinatario delle loro attività. In realtà anche la biografia di Lanzi è di scarsa rilevanza (si veda nel capitolo dedicato alla pittura). Sulla figura di Luigi Lanzi si vedano *Luigi Lanzi 1810-2010. Archeologo e storico dell'arte*, a cura di M.E. MICHELI, G. PERINI, A. SANTUCCI, Camerano (An) 2012, con bibliografia precedente e, sulla *Storia*

dell'artista: "Se dipinse furono piccolissime cose, giacché non era la sua vera professione". Si tratta quasi di un *leitmotiv* nelle biografie dedicate all'artista e, da quanto emerso fino a questo momento, confermato anche dalle quasi inesistenti o irrintracciabili evidenze documentarie e archivistiche in tal senso. Ciò che l'abate Lanzi recepisce e include nella breve biografia dedicata a Campiglia è che l'artista fu uno dei principali disegnatori del suo tempo e che a Firenze dipinse qualche tavola¹⁴. In seguito Giovanni Gori Gandellini (1700-1769), nelle *Notizie storiche degli intagliatori*, sottolinea la maggior fama di Campiglia come disegnatore che come pittore¹⁵, confermata anche da Francesco Inghirami (1772-1846) nell'Ottocento, che dedica qualche riga a Campiglia, sorvolando completamente sulla pittura e in generale senza aggiungere molto a quanto già detto dagli altri¹⁶. Infine Filippo De Boni (1816-1870) riporta la notizia in questi termini: "Dipinse molto in entrambe [Firenze e Bologna], e anche a Roma, ma fu più celebre pel disegno"¹⁷. Come abbiamo già avuto modo di dire, a noi di questi molti dipinti non è giunto quasi niente.

Una lettera ignota agli studi sull'artista e conservata presso la Biblioteca Moreniana di Firenze, ci consente di stabilire con certezza la presenza dell'artista a Firenze nel 1708. Il mittente è il cardinale Orazio Filippo Spada (1659-1724) arcivescovo di Lucca, da dove il 25 gennaio 1708 scrive ad un Giovanni Domenico Campigli ringraziandolo per un quadro che gli ha mandato, complimentandosi con lui per i progressi compiuti attraverso lo studio e incoraggiandolo a proseguire su quella strada¹⁸. Che si tratti proprio di Campiglia pare indubbio dalle numerose corrispondenze tra la biografia di quest'ultimo e del Giovanni Domenico Campigli

pittorica in particolare, C. GAUNA, *La "Storia pittorica" di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei nel Settecento*, Firenze 2003.

¹⁴ L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1795-1796, 3 voll., I, p. 267. L'opera è consultabile anche on line sul sito della Fondazione Memofonte http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt1795.pdf. Il testo relativo a Campiglia è trascritto in Appendice documentaria n. 3.

¹⁵ F. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori in rame*, Siena 1771, ed. Siena 1808, 3 voll., I, p. 172. Si veda Appendice documentaria n. 4.

¹⁶ F. INGHIRAMI, *Storia della Toscana. Compilata ed in sette epoche distribuita*, Fiesole (Fi) 1841-1845, 17 voll., XII, p. 154. Si veda Appendice documentaria n. 5.

¹⁷ F. DE BONI, *Biografia degli artisti ovvero dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musici di ogni nazione che fiorirono da' tempi più remoti sino á nostri giorni*, Venezia 1852, p. 176. Si veda la biografia trascritta in Appendice documentaria n. 6.

¹⁸ Biblioteca Moreniana di Firenze (BMoF), Autografi Frullani, 1760. Si veda Appendice documentaria n. 7.

della lettera. Quello che è ancora più interessante è che sul *verso* dell'ultimo foglio, in un angolo, una mano settecentesca ha scritto: "Lettera del Signor Cardinale Spada arcivescovo di Lucca. Il quadro era una mezza figura rappresentante S. Luigi Re di Francia". Che rapporti intercorressero tra Campiglia e l'arcivescovo di Lucca è difficile dirlo, sebbene il prelado si rivolga all'artista con un "carissimo Giovanni Domenico" che lascia intendere un certo affetto. Sembra indubbio che l'arcivescovo fosse in qualche modo coinvolto nell'educazione del giovane, altrimenti non si spiegherebbe l'invio di un saggio di pittura da parte dell'artista diciassettenne per dimostrare le proprie abilità. In particolare questa appare essere la prima prova di un certo rilievo prodotta da Campiglia, poiché nella lettera si legge: "ho ricevuto con mia particolare soddisfazione il quadro di pittura che mi avete inviato per primo saggio delle vostre applicazioni".

Un'altra lettera inedita scritta dal fratello dell'artista Antonio Campiglia a Giovanni Battista Tonelli, incisore lucchese di cui poco si conosce, conservata presso la Biblioteca Statale di Lucca¹⁹, fornisce alcuni interessanti dettagli, sebbene non chiarisca in maniera definitiva le date degli spostamenti di Giovanni Domenico²⁰. La lettera è datata al 10 aprile 1762 ed è scritta da Roma, dove ormai da anni i due fratelli Campiglia risiedevano. Antonio scrive a Tonelli di sapere con certezza che a Lucca il fratello non aveva studiato con nessuno e che molto presto, intorno ai sei anni, si era trasferito a Firenze con uno zio di "nazione francese"²¹; se questo fosse

¹⁹ La lettera è scritta su una colonna e si apre con: "Amico carissimo, in risposta di graditissima vostra infra 29 marzo scaduto, vi dirò in prima cosa, che mi dispiace infinitamente di non poter render servito il signore che bramerebbe le notizie riguardanti la vita del mio fratello Giovanni Domenico Campiglia". A fianco di questo passaggio, sulla colonna libera è stato specificato: "Il nobile signore Tommaso de' Bernardi ad ispirazione del quale il Tonelli aveva scritto Lettera".

²⁰ Biblioteca Statale di Lucca (BSLu), Ms. 1651, cc. 89r, 89v, 90v. La lettera si trova all'interno di un volume che si compone di 112 carte e raccoglie notizie di vario genere su artisti lucchesi. Oltre alla lettera, alla voce Campiglia si trova anche una biografia dell'artista copiata da quella di Marrini da cui non si discosta in niente. I fogli sono di diverse dimensioni e provenienze, sembra più una raccolta preliminare di informazioni in ordine sparso, ancora non disposte in maniera organica e senza seguire l'ordine alfabetico del nome degli artisti. La lettera di Antonio Campiglia è probabilmente incompleta poiché si conclude semplicemente per il raggiungimento del margine inferiore del foglio, ma mancano completamente i saluti. Inoltre si tratta probabilmente di una copia, essendo in parte scritta sugli stessi fogli a protocollo della vita di Marrini; le due tipologie di fogli sono di grana e dimensioni diverse e la grafia tra la lettera e la biografia sembra la stessa. La lettera è interamente trascritta in Appendice documentaria n. 8.

²¹ L'identità dello zio francese potrebbe essere svelata dallo Stato delle Anime di San Lorenzo in Damaso del 1725, quando, tra gli inquilini della casa doveva vivere Campiglia, compaiono anche "Riccardo Brun Francese ebanista anni 65 e M.a Campiglia lucchese moglie anni 60" (Archivio Storico del Vicariato di Roma (ASVR), San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1725, c. 43v). Ricordiamo come Marrini affermi che lo zio faceva l'ebanista per il gran principe Ferdinando dei

vero significherebbe che Giovanni Domenico arrivò a Firenze prima del 1700, probabilmente intorno al 1697. Purtroppo Antonio dichiara di non sapere con chi avesse studiato il fratello a Bologna e non menziona affatto un ritorno a Lucca dopo il soggiorno felsineo. La notizia di Marrini riguardante i quadri dipinti per il cavalier Cellesi è confutata ancora dalle parole di Antonio che, riguardo alla patria del fratello artista, scrive: “In Lucca, so che non v’è niente, perché dalli Signori lucchesi non è stato mai considerato, a riserva dell’Illustrissimo Signor Bartolomeo Talenti, quale avendo avuto qualche carità per il medesimo si prese l’ardire di mandargli piccole cose per le quali fù generosamente dal magnanimo signore riconosciuto”²². La mancanza di opere nella città natia trova conferma nello studio dei documenti archivistici relativi alla famiglia Cellesi che, peraltro, si trovano all’Archivio di Stato di Pistoia, essendo la famiglia originaria e residente in quella città²³. Purtroppo per il momento non trovano conferma nemmeno i rapporti che Giovanni Domenico ebbe con il signor Bartolomeo Talenti, non essendo stato possibile rintracciare alcuna prova documentaria in tal senso. Tuttavia, all’Archivio di Stato di Lucca è conservata una lettera scritta dallo stesso artista ad un mittente ignoto, ma che lascia immaginare che tra i corrispondenti vi fosse una precedente conoscenza²⁴. La lettera, datata da

Medici e un Riccardo Bruni risulta effettivamente alle dipendenze del Medici, per cui realizzò, tra l’altro, la porta dell’alcova (Si veda R. SPINELLI, *Ferdinando di Cosimo III de’ Medici, Gran Principe di Toscana*, in *Il Gran Principe Ferdinando de’ Medici (1663-1713). Collezionista e mecenate*, a cura di R. SPINELLI, catalogo della mostra, Firenze 2013, pp. 38, 43).

²² BSLu, Ms. 1651, cc. c. 89v. Sulla famiglia Talenti si veda il contributo di P. BETTI, *Decorazioni pittoriche del Settecento nelle dimore di Lucca: il Palazzo Sardi e il Palazzo Talenti*, in *Le dimore di Lucca 2007*, pp. 138-146, in particolare pp. 141-142. Nel suo saggio la studiosa traccia un breve profilo di Bartolomeo Antonio Talenti, i cui estremi cronologici (1710-1779), tuttavia, escludono che si tratti del Bartolomeo in rapporti con Campiglia, se i due fossero stati in contatto negli anni lucchesi dell’artista. Non è invece escluso che sia lui se Campiglia e Talenti si conobbero più avanti nel tempo, quando ormai l’artista era in via di affermazione. Il profilo tracciato dalla Betti delinea Talenti come un amante delle arti e un mecenate per gli artisti, che ben si adatterebbe al ruolo assegnatogli da Antonio Campiglia.

²³ Presso l’Archivio di Stato di Pistoia (ASPt) sono stati consultati i seguenti documenti: Cellesi Magia, 73, *Conti e contratti*; Cellesi Magia, 74, *Contratti e scritture diverse*; Cellesi Magia, 90, *Scritture attinenti all’eredità di Sebastiano Cellesi*; Cellesi Magia, 94, *Bilanci e conteggi di amministrazione Cellesi*; Cellesi Magia, 106, *Case Cellesi, notizie e parentele*; Cellesi Magia, 108, *Miscellanea*; Cellesi Magia, 242, *Debitori e Creditori*; Cellesi Magia, 243, *Debitori e Creditori*; Cellesi, 9, 1, cc. 2r-3v, *Nota sugli effetti che possedeva il fu Pier Francesco Cellesi*. Nessuno di questi ha chiarito la natura dei rapporti tra i Cellesi e Campiglia. Sulla famiglia Cellesi si veda C. BECARELLI, P. BENASSAI, *Palazzo Amati Cellesi (già Amati)*, in *Settecento illustre. Architettura e cultura artistica a Pistoia nel secolo XVIII*, a cura di L. GAI, G.C. ROMBY, Siena 2009, pp. 212-239.

²⁴ Archivio di Stato di Lucca (ASLu), Sardini, 83, 5. Già P.P. QUIETO, *Gli autoritratti di Giovanni Domenico Campiglia*, in “Rassegna dell’Accademia Nazionale di San Luca”, 4.1983, p. 3 segnalava questa lettera, ma solo come confronto per la firma apposta sotto il disegno della prova *ex tempore* dell’Accademia di San Luca. Per la lettera si veda Appendice documentaria n. 9.

Roma il 28 novembre 1745, si trova nel fondo Sardini, ma la mancata indicazione del destinatario impedisce di comprendere se si tratti di un membro della famiglia Sardini stessa o se non sia una lettera finita tra le carte di tale famiglia per altre vie. Campiglia scrive per ringraziare il destinatario dell'invio di un Gesù Bambino e di una borsa contenente quaranta scudi come ricompensa per una "bagatella" che l'artista aveva mandato in precedenza. In generale dal testo traspare una certa assiduità tra mittente e destinatario ("In verità conosco di non meritare una tal riconoscenza tanto più che ero ancora in debito fin dalla volta passata, e volevo impartire corrispondere, ma in vano estato questo mio desiderio perché mià prevenuto ancora questa volta"²⁵). La missiva si conclude con la richiesta dell'artista di avere la possibilità di contraccambiare i favori ricevuti. Sfortunatamente questa è l'unica lettera sopravvissuta di quella che appare essere stata una corrispondenza di una certa frequenza. Non essendo presente nessuna opera attribuibile a Campiglia nell'inventario della famiglia Sardini, si può ipotizzare che i rapporti tra l'artista e il destinatario fossero di natura leggermente diversa, forse, data la posizione favorevole a Roma, centro del mercato artistico italiano ed europeo, Campiglia lavorava come agente per la famiglia Sardini. Come vedremo in seguito, questo genere di attività collaterale non era nuova per l'artista ed è documentata anche nelle lettere che scriveva all'erudito Anton Francesco Gori (1691-1757) per procurargli antichità etrusche²⁶.

La lettera del fondo Sardini è interessante soprattutto perché è una delle poche testimonianze dirette di Giovanni Domenico, la cui corrispondenza è andata in gran parte perduta, se si eccettua quella con Gori, che tratta però prevalentemente di lavoro e, salvo qualche eccezione, raramente lascia trapelare qualche nuovo dettaglio sulla sua vita.

Tornando adesso al giovane Campiglia, che abbiamo lasciato tra Firenze e Bologna entro la metà degli anni dieci del Settecento, possiamo fissare un'altra data nella sua biografia. In questo caso ci viene in soccorso il collezionista inglese Richard Topham (1671-1730) che, sul retro di un disegno di Campiglia raffigurante una *Flora* della Galleria degli Uffizi (adesso nel Giardino di Boboli), scrive: "Fece il Campiglia dalla

²⁵ ASLu, Sardini, 83, 5.

²⁶ Per la figura di Anton Francesco Gori e la bibliografia relativa si veda il capitolo VI.

Galleria di S.A.R. 1710” (Windsor, Eton College Library, Bm 13, 12, fig. II.84)²⁷. Si tratta della prima opera nota dell’artista, che in seguito si sarebbe specializzato proprio nei disegni dall’antico, e in questa prima prova usa una tecnica insolita per lui, di cui non si sarebbe servito in seguito: insieme alla prediletta matita nera, il giovane artista utilizza tinte di inchiostro marrone. Oltre ad essere il primo disegno conosciuto dell’artista, questo foglio rappresenta anche l’inizio di un fruttuoso rapporto con Topham, dato che nel corso degli anni Campiglia eseguirà per il collezionista inglese oltre seicento disegni dall’antico di collezioni fiorentine e romane. Inoltre Marrini ricorda come il giovane artista, sotto la guida di Redi, avesse disegnato tutte le sculture della Galleria. Il foglio di Eton potrebbe dunque rappresentare una pallida e molto parziale testimonianza della giovanile attività del disegnatore come copista, tanto più se consideriamo che il volume in cui è inserito raccoglie disegni di molti allievi di Tommaso Redi, come riconosciuto da Louisa Connor Bulman²⁸.

Purtroppo a questo punto si fermano le notizie e le informazioni sul periodo giovanile di Campiglia, che, come anticipato, riappare a Roma nel 1716 per partecipare al concorso dell’Accademia di San Luca e fornire i disegni, insieme a Sebastiano Conca, per i capitoli e i finalini dei libri dei concorsi dell’Accademia²⁹. Da questo momento i movimenti dell’artista sono abbastanza documentati, sebbene si tratti spesso di notizie ricavate dalle parole di personaggi con cui era in relazione, piuttosto che da lui stesso, e dall’incrocio di emergenze documentarie di vario genere.

Fin dall’inizio del suo soggiorno romano, Campiglia dovette entrare in contatto con i circoli del *Grand Tour* e indirizzare molto presto la sua carriera artistica sulla via del disegno, che poi lo avrebbe consacrato come uno dei più importati e famosi copisti del suo tempo. Fu infatti coinvolto nell’opera editoriale del *De Etruria Regali* di Thomas Dempster (1579-1625) che, grazie all’interesse del giovane Thomas Coke,

²⁷ Su Richard Topham, la sua voluminosa collezione di disegni dall’antico e la bibliografia ad esso relativa si veda il capitolo V.

²⁸ L. CONNOR BULMAN, *The Florentine draughtsmen in Richard Topham’s paper museum*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, Classe di Lettere e Filosofia, 7.2002, pp. 343-357.

²⁹ QUIETO 1984b, p. 163.

più tardi conte di Leicester (1697-1759), fu infine pubblicato nel 1726³⁰. A Campiglia fu chiesto di disegnare alcuni reperti etruschi della collezione del cardinale Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728), ma i disegni poi non furono tradotti in incisione al momento della stampa (Figg. I.17-23)³¹. La conoscenza col giovane Coke, tuttavia, era probabilmente precedente se, come ipotizzato da Bruno Gialluca e Suzanne Reynolds, il pagamento di 50 corone e otto paoli, ad un “signor Comlia in further payment for a Pictur that he is makeing for my master”, è riferibile a Campiglia. Il pagamento non ha una data precisa, ma è annotato nel libro dei conti tenuto dal segretario di Coke nel corso dell’ultimo soggiorno romano del suo viaggio in Italia (1713-1717), ed è quindi riferibile al periodo che va dall’8 gennaio al 5 aprile 1717³². Se davvero il pagamento si riferisse a Campiglia, si tratterebbe del primo caso documentato di commissione di un dipinto, sebbene attualmente perduto. In questi primi anni di attività probabilmente l’artista si cimentava con la pittura, tanto che nel 1719 il canonico di San Pietro monsignor Ludovico Sergardi (1660-1726), gli affidò la copia della pala del Cigoli raffigurante un *San Pietro risana lo storpio* di uno degli altari di San Pietro, che si stava deteriorando³³. Un paio di anni più tardi, tra il 1721 e il 1722 Campiglia eseguì anche la copia di *Anania e Saffira* del Pomarancio e nel 1725-1726, infine, copiò il *Martirio di San Sebastiano* del Domenichino³⁴. Quest’ultimo dipinto e la copia dal Cigoli si trovano adesso nella chiesa di San Domenico a Urbino (Figg. I.2-3), la pala copiata dal Pomarancio è invece perduta³⁵.

³⁰ Sulla genesi e pubblicazione dell’edizione settecentesca del *De Etruria Regali* si vedano B. GIALLUCA, S. REYNOLDS, *Il manoscritto Holkham Hall Ms. 809 e la genesi del "De Etruria Regali". Novità e conferme*, in “Symbolae antiquariae”, 2.2009, pp. 9-60; B. GIALLUCA *La pubblicazione del De Etruria Regali*, in *Seduzione Etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, a cura di P. BRUSCHETTI, B. GIALLUCA, P. GIULIERINI, S. REYNOLDS, J. SWADDLING, catalogo della mostra (Cortona), Milano 2014, pp. 319-330; B. GIALLUCA, in *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell’archeologia in Toscana*, a cura di B. ARBEID, S. BRUNI, M. IOZZO, catalogo della mostra (Firenze), Pisa 2016, pp. 88-89, cat. 2.

³¹ GIALLUCA, REYNOLDS 2009, p. 40; GIALLUCA 2014, p. 321. Sulla collezione del cardinale Gualtieri si veda E. FILERI, *La collezione del Cardinale Filippo Antonio Gualtieri. “principe amantissimo delle scienze e d’ogni sorte d’erudizione”*, in “Storia dell’arte”, 102.2002, pp. 31-44. Per un’analisi dei disegni si rimanda al capitolo IV.

³² GIALLUCA 2014, p. 321, nota 4.

³³ QUIETO 1984b, p. 163; M.B. GUERRIERI BORSOI, *Dalla fabbrica di San Pietro alla chiesa di San Domenico a Urbino: copie di originali vaticani riutilizzate per volontà del Cardinal Annibale Albani*, in “Antichità viva”, 28.1989, 1, pp. 32-40.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Sulle pale di Campiglia adesso a Urbino si vedano i contributi di GUERRIERI BORSOI 1989, pp. 33-34; M.B. GUERRIERI BORSOI, *I quadri romani nella chiesa di San Domenico a Urbino*, in *Papa Albani*

L'attività artistica degli anni venti documentata dalle fonti non si spinge molto oltre; a quanto già detto si devono aggiungere tre disegni che compaiono nell'inventario del già citato Gabburri, datato al 1722 e raffiguranti: *Venere e Vulcano*, *Natività della Vergine*, *Nudo accademico*³⁶. L'estensore dell'inventario afferma che il foglio di soggetto mitologico fu fatto espressamente per la sua collezione nel 1722, mentre non menziona alcuna data per gli altri due³⁷. Purtroppo tutti e tre sono attualmente irrintracciabili.

Nel corso dei primissimi anni romani, probabilmente già nel 1717, Campiglia dovette sposare la prima moglie Paola dal Pozzo. Quietò collocava la data del matrimonio intorno al 1720³⁸, ma va anticipata di qualche anno, poiché nel 1718 Campiglia e la moglie Paola sono registrati nella parrocchia dei Santi Celso e Giuliano³⁹. Quello stesso anno nacque la prima figlia della coppia⁴⁰ e, a partire dal 1719 e fino al 1728, l'artista risulta residente nella parrocchia di San Lorenzo in Damaso⁴¹. Purtroppo non è stato possibile rintracciare la fede di matrimonio, né la residenza di Campiglia tra il 1716 e il 1717. Nel corso degli anni venti l'artista e la moglie videro la nascita di quattro figli: Anna Maria Matilde⁴², Maria Sofonisba Gertrude⁴³, Riccardo Giuseppe Sigismondo⁴⁴ e Maria Livia Eleonora⁴⁵. A questi vanno aggiunti la primogenita

e le arti a Urbino e Roma 1700-1721, a cura di G. CUCCO, Venezia 2001, pp. 127-132, in particolare p. 130.

³⁶ L'inventario è stato parzialmente pubblicato, nella parte relativa ai disegni, in G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, ecc. dal sec. XV al sec. XIX*, Modena 1870, pp. 536, 585-586.

³⁷ Per quanto riguarda il disegno di *Venere e Vulcano* Quietò ritiene di poter considerare le parole di Gabburri come la prova della presenza di Campiglia a Firenze in quell'anno (QUIETÒ 1984b, pp. 163-164).

³⁸ QUIETÒ 1984b, p. 163.

³⁹ ASVR, Santi Celso e Damiano, Stati d'Anime, 1718, c. 26v. Inoltre in un documento notarile dell'Archivio di Stato di Roma (ASR) si fa riferimento ad un atto rogato da un notaio Parmegiani il 23 giugno 1717 relativo alla dote di Paola dal Pozzo (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 447, c. 327v. Il documento in questione è del 26 giugno 1776 e tratta della spartizione dell'eredità di Giovanni Domenico, morto l'anno precedente).

⁴⁰ La bambina fu battezzata l'8 aprile 1718 con il nome Maria Silvia Rosana (ASVR, Santi Celso e Giuliano, Libro dei Battesimi, 1715-1726, c. 34r.).

⁴¹ ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1719-1728. Per gli anni giubilari, lo spoglio degli artisti è riportato in *Artisti e artigiani a Roma dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, a cura di E. DEBENEDETTI, in "Studi sul Settecento romano", 2.2005, 3.2013.

⁴² La bambina risulta battezzata il 17 aprile 1720 (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Battesimi, 1714-1727, c. 138v) e sarebbe morta il 23 novembre 1722 (si veda nota 47).

⁴³ Battezzata il 27 gennaio 1723 (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Battesimi, 1714-1727, c. 206r).

⁴⁴ Battezzato il 25 marzo 1724 (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Battesimi, 1714-1727, c. 246r).

Silvia, nata nel 1718 e Mario, di cui si registra la morte il 4 agosto 1722, dichiarandolo di tre anni⁴⁶. Anche Matilde e Sigismondo (come erano indicati negli Stati d'Anime) morirono presto⁴⁷. La moglie Paola avrebbe seguito i figli nella tomba nel 1727⁴⁸. La possibilità di precisare la data di morte del figlio Sigismondo è utile a datare una lettera che Campiglia scrisse al collega fiorentino Giuseppe Menabuoni (1708-1745), omettendo la data. La lettera si trova tra le carte Gori della Biblioteca Marucelliana di Firenze e in essa Giovanni Domenico parla principalmente di lavoro, lasciando peraltro intendere una sua attività commerciale, poiché scrive a Menabuoni di essere disposto a vendere una gemma a Gori (l'artista avrebbe inviato un sigillo per mostrarla)⁴⁹. Conclude dicendo di dover andare a Castel Gandolfo a raggiungere la famiglia che si era trasferita lì in cerca di aria buona per Sigismondo, che tuttavia stava ancora male. La lettera si data dunque entro il 4 febbraio 1726, quando appunto il bambino morì, ed è interessante intanto perché a questo punto diventa la prima lettera nota dell'artista, ma anche perché rivela una già esistente assiduità con Anton Francesco Gori, con cui di lì a pochi anni avrebbe lavorato per il *Museum Florentinum*, come vedremo in seguito. Le parole di Campiglia lasciano intendere una certa familiarità ed una conoscenza che non doveva essere troppo recente, se l'artista può affermare “sempre son pronto a far negozio con il Sig. Dottore [Gori]”⁵⁰.

Dalle lettere che Campiglia scrive a Gori si evince che l'antiquario fiorentino si serviva dell'artista non solo per illustrare il *Museum Florentinum* ma anche come agente a Roma per reperire oggetti e disegni di antichità, specialmente etrusche, a cui Gori si interessava in maniera particolare. Anche nel carteggio intercorso tra Gori e

⁴⁵ Battezzata il 21 aprile 1725 (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Battesimi, 1714-1727, c. 285v).

⁴⁶ ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Morti, 1706-1750, c. 112r. Era citato negli Stati delle Anime del 1720 e del 1721 (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1720, c. 29v; ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1721, c. 31v).

⁴⁷ Matilde il 23 novembre 1722 (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Morti, 1706-1750, c. 114v) e Sigismondo il 4 febbraio 1726 (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Morti, 1706-1750, c. 143v). Per le lettere di Campiglia a Menabuoni e Gori si veda Appendice documentaria nn. 10-35.

⁴⁸ ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Morti, 1706-1750, c. 157r.

⁴⁹ Biblioteca Marucelliana di Firenze (BMF), Ms. BVII, 7, cc. 49r-50v. L'epistolario Gori è adesso interamente consultabile anche on line al sito <http://www.maru.firenze.sbn.it/gori/a.f.gori.htm>. Per un'antologia delle lettere si veda *L'epistolario di Anton Francesco Gori. Saggi critici, antologia delle lettere e indice dei mittenti*, a cura di C. DE BENEDICTIS, M.G. MARZI, Firenze 2004, con bibliografia precedente. La lettera è trascritta anche in Appendice documentaria n. 10.

⁵⁰ BMF, Ms. BVII, 7, c. 49r.

monsignor Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), conservato nei volumi della Biblioteca Corsiniana⁵¹ e in quelli della Marucelliana⁵², emerge l'utilizzo dell'abilità disegnativa di Campiglia, laddove il primo varie volte chiede al corrispondente di far disegnare determinati oggetti all'arista. Purtroppo al momento i disegni non sono stati rintracciati, privandoci della possibilità di approfondire il grado di conoscenza di Campiglia della civiltà etrusca e l'interpretazione che poté darne, se si eccettuano i fogli per il *De Etruria Regali*, di difficile valutazione⁵³. Ancora in una lettera del marchese Alessandro Gregorio Capponi (1683-1746), il cui ruolo in questo ambiente vedremo meglio in seguito, a Gori, il mittente racconta di aver ottenuto per l'artista il permesso di disegnare una patera etrusca di proprietà di Padre Contucci, custode del Museo Kircheriano, e che Campiglia sarebbe andato nei giorni successivi a eseguire la copia per poi inviarla a Firenze⁵⁴.

Per gli ultimi anni del terzo decennio del secolo non conosciamo i lavori di Campiglia, né abbiamo notizia di commissioni, ma è probabilmente in questo periodo che si colloca la prolifica attività disegnativa per il suo più importante committente inglese, Richard Topham. Ad eccezione del primo disegno già citato, infatti, nessuno dei successivi reca una datazione, ma a segnare un termine *ante quem* è la data di morte del committente, avvenuta nel 1730. Entro quell'anno dunque, Campiglia doveva aver realizzato tutti gli oltre seicento disegni presenti nella collezione di Eton. Questa raccolta, oltre a costituire un primario interesse per lo studio dei disegni dall'antico e la loro ricezione in Gran Bretagna, ai fini dello studio dell'attività di Campiglia è particolarmente significativa perché ci mostra l'artista precedentemente ai lavori per il *Museum Florentinum* e per il *Museo Capitolino*, due delle sue maggiori imprese, illustrate nei prossimi capitoli. In particolare si possono identificare alcune sculture che poi l'artista avrebbe riprodotto in seguito anche per le due menzionate imprese editoriali e l'esistenza di fogli con il medesimo soggetto realizzati in due momenti diversi della carriera di Campiglia offre uno spiraglio importante per la comprensione dello sviluppo stilistico del disegnatore. In altri casi

⁵¹ Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana (BANLC), Mss. Cors, 44 D 34; 44 E 5; 44 E 18; 44 E 25.

⁵² BMF, Ms. BVII, 5.

⁵³ I disegni saranno esaminati nel capitolo IV.

⁵⁴ BMF, Ms. BVII, 7, c. 142r. Sulla raccolta di disegni di vasi etruschi da parte di Gori si veda M.E. MASCI, *Documenti per la storia del collezionismo di vasi antichi nel XVIII secolo. Lettere ad Anton Francesco Gori (Firenze, 1691-1757)*, Napoli 2003.

l'autografia di alcuni disegni a lui attribuiti suscita perplessità poiché i fogli, pur considerando la distanza cronologica dell'esecuzione, appaiono troppo differenti stilisticamente per poterne accettare l'attribuzione senza dubbi, come vedremo meglio in seguito.

Come anticipato, nel 1727 la moglie dell'artista Paola dal Pozzo morì; nel 1728 Campiglia risulta ancora residente a San Lorenzo in Damaso, ma dall'anno successivo il suo nome scompare dai registri parrocchiali. Nel 1729, infatti, l'artista si trovava a Firenze, dove, nel maggio di quell'anno, venne eletto Accademico presso l'Accademia del Disegno fiorentina⁵⁵. Dal 1729 al 1734 l'artista pagò regolarmente la tassa di iscrizione, elemento che coincide con la permanenza fiorentina ipotizzata, prima della partenza definitiva per Roma nel 1735⁵⁶. Prima di partire dalla città papale nel 1729, tuttavia, l'artista dovette sposare la seconda moglie Francesca Ciccardi, poiché nel settembre del 1733 i due risultano già sposati da una lettera di Braccio Maria Compagni (conservata alla Biblioteca Corsiniana), che si trovava suo malgrado a dover raccomandare il suocero dell'artista a monsignor Bottari per compiacere il disegnatore⁵⁷.

Il motivo della partenza di Campiglia da Roma nel 1729 fu l'incarico di disegnare le tavole per il *Museum Florentinum*, come scrive Gabburri nella biografia dell'artista, attribuendogli quasi tutto il lavoro di disegnatore⁵⁸. La pubblicazione del *Museum*, articolato in dieci volumi, vide impegnati i principali esponenti dell'*élite* fiorentina del tempo, con lo scopo di riprodurre in incisione le più importanti sculture delle collezioni fiorentine. I primi due tomi dell'opera, dedicati alla glittica, uscirono tra il 1731 e il 1732; il terzo, dedicato alla statuaria, vide la luce nel 1734. I primi volumi del *Museum* uscirono dunque mentre l'artista si trovava a Firenze e probabilmente lavorava principalmente a quello, sebbene verso la fine del soggiorno fiorentino avesse realizzato anche una pala d'altare per la cappella Arnaldi in San Giovannino

⁵⁵ Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Accademia del Disegno, 18, c. 17r. L'artista risulta eletto come pittore. L'elenco degli accademici del disegno è pubblicato in *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, a cura di L. ZANGHERI, Firenze 2000. In particolare Campiglia si trova a p. 62.

⁵⁶ ASFi, Accademia del Disegno, 132, c. 132r. Le tasse risultano pagate fino al 7 febbraio 1734.

⁵⁷ BANLC, Ms. Cors. 31 E 16, c. 247. La lettera è trascritta in M. CASADIO, *Museum Florentinum. Retrosceca editoriali nelle lettere di Braccio Maria Compagni e Anton Francesco Gori a monsignor Bottari*, tesi di dottorato discussa nel 2014 presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, pp. 98-99. Nei successivi stati delle anime, che vedremo in seguito, la moglie è sempre definita romana, quindi è improbabile che l'artista si fosse sposato dopo il 1729, quando ormai si trovava a Firenze.

⁵⁸ GABBURRI 1730-1740, III, c. 192r.

degli Scolopi, raffigurante un *San Nicola di Bari* (Fig. I.4)⁵⁹. L'attribuzione della pala a Campiglia si deve principalmente a Gabburri⁶⁰; il dipinto è successivamente menzionato da Giuseppe Richa nella sua opera sulle chiese fiorentine⁶¹. Tuttavia non è stato possibile rintracciare alcun documento che testimoniassero i rapporti intercorsi tra Campiglia e la famiglia Arnaldi, ma questo ci induce a credere che forse, nonostante le fonti tendano a sminuire questo aspetto, Campiglia fosse quantomeno conosciuto come pittore anche a Firenze, sebbene le sue opere dipinte giunte fino a noi si riducano a poche unità⁶². Più numerosi sono i suoi autoritratti, ancora oggi in parte conservati in collezioni private⁶³. Due ritratti non rinvenuti vennero presentati all'Esposizione della Santissima Annunziata del 1737 da Gabburri; uno dei due era a pastello⁶⁴ ed entrambi sono rintracciabili anche nell'inventario della collezione gabburriana adesso presso la Fondation Custodia a Parigi, risalente agli anni trenta del secolo⁶⁵. Jane Turner, in un recente contributo, ipotizza che un autoritratto a gessetto bianco e nero transitato sul mercato antiquario londinese nel 2012 sia uno di quelli appartenuti a Gabburri, quello a matita nera con lueggiate bianche dell'inventario parigino⁶⁶. In quest'ultimo compare anche la copia di un ritratto di Pieter Paul Rubens opera di Campiglia "a lapis nero lueggiato"⁶⁷, un ritratto della figlia Silvia⁶⁸ e infine un altro autoritratto⁶⁹. Purtroppo, come per gli altri, nemmeno di questi fogli c'è più traccia.

⁵⁹ Sulla cappella si veda S. RUDOLPH, *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma 1995, pp. 149-150.

⁶⁰ GABBURRI 1730-1740, III, c. 192r.

⁶¹ G. RICHA, *Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Firenze 1754-1762, ed. anast. Roma 1972, 10 voll., V, pp. 108-166, in particolare p. 147.

⁶² Antonio Campiglia, nella già più volte citata lettera, dice: "In Firenze so, che in una, o due chiese vi deve essere di sua invenzione uno, o due, quadri d'altare, come pure sò che, in Palazzi di vari signori di Firenze vi sono piccoli quadri pure di sua invenzione"

⁶³ Sugli autoritratti dell'artista, realizzati in varie versioni, si veda il capitolo seguente con bibliografia.

⁶⁴ F. BORRONI SALVADORI, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 18.1974, 1, pp. 1-166, in particolare p. 72 (BORRONI SALVADORI 1974a).

⁶⁵ La parte della collezione Gabburri relativa ai ritratti inventariati nei volumi della Fondation Custodia è stata pubblicata da A. DONATI, *Conoscere collezionando. I ritratti della collezione Gabburri*, Foligno (Pg) 2014. L'inventario si trova a pp. 77-105; gli autoritratti di Campiglia sono menzionati a pp. 85, 90.

⁶⁶ J. SHOAF TURNER, *Francesco Maria Niccolò Gabburri's "Portrait of Bartholomeus Spranger" in the Rijksmuseum*, in "Master drawings", 53.2015, 4, pp. 485-496, in particolare p. 489.

⁶⁷ DONATI 2014, p. 93.

⁶⁸ *Ivi*, p. 95.

⁶⁹ *Ivi*, p. 97.

Tornato a Roma probabilmente sul finire della primavera del 1735⁷⁰, nell'estate dello stesso anno l'artista si stava già mettendo all'opera per il *Museo Capitolino*, catalogo del neo costituito museo sul Campidoglio⁷¹, come documentato da una lettera del marchese Alessandro Gregorio Capponi del 25 luglio, in cui il mittente scrive che Campiglia si era recato da lui per iniziare il lavoro di copia delle teste degli imperatori⁷².

Pur lavorando al *Museo Capitolino* tuttavia, Campiglia continuava ad occuparsi anche dei disegni e delle correzioni delle tavole di prova per il *Museum Florentinum*, fatto testimoniato dalla corrispondenza dei protagonisti dell'impresa. Tra il 1740 e il 1742 uscirono i volumi quarto, quinto e sesto dell'opera fiorentina, in contemporanea al primo tomo del *Museo Capitolino*, dedicato agli uomini illustri, edito nel 1741. Parallelamente l'artista era impegnato anche ad eseguire disegni di antichità etrusche per Gori, come già accennato, di cui resta solo una testimonianza documentaria nelle lettere che Bottari scriveva all'erudito fiorentino nel corso del 1741⁷³.

Nel frattempo la fama di Campiglia si accresceva con le prestigiose nomine a Soprintendente della Calcografia Camerale nel 1738⁷⁴ e ad accademico di San Luca nel 1740⁷⁵. Per quest'occasione realizzò l'*Allegoria della Pittura* (Fig. I.5) come *pièce de réception*, tuttora *in loco* e a quell'anno circa si fa risalire anche l'*Autoritratto* (Fig. I.14), anch'esso ancora all'Accademia. Nel 1741 sarebbe anche stato nominato professore alla Scuola del Nudo⁷⁶.

⁷⁰ Nell'aprile di quell'anno Campiglia scriveva due lettere a Bottari ancora da Firenze, per chiedere l'intercessione del cardinale Corsini, di Bartolomeo e Filippo Corsini affinché la figlia Silvia potesse entrare in un convento di suo gradimento. Nella missiva Campiglia suggerisce al prelado di ricordare ai Corsini il ruolo svolto nella realizzazione del *Museum*, sebbene si renda conto di non aver diritto a niente, essendo stato pagato per quell'impresa. Nella seconda lettera l'artista si lamenta dell'eccessiva richiesta di denaro per la dote e chiede nuovamente che Bottari e il cardinale Corsini aggiustino le cose e facciano accettare quanto offerto (BANLC, Ms. Cors. 32, G.10, cc. 20-22, Appendice documentaria nn. 36-37). Si deve pensare che Campiglia ottenesse il favore, poiché nel testamento, stilato dall'artista decenni più tardi, la figlia risulta essere una suora nel monastero di Santa Chiara d'Assisi (Archivio Storico Capitolino di Roma (ASCR), protocollo 63, sez. XXI, pp. 994 ss).

⁷¹ Sul *Museo Capitolino* e la bibliografia ad esso relativa si rimanda al capitolo VII.

⁷² *Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746)*, a cura di M. FRANCESCHINI, V. VERNESI, Città di Castello (Pg) 2005, p. 60.

⁷³ BMF, Ms. BVIII, 5, cc. 250r, 260r. "[...] I vasi etruschi si disegnano attualmente dal Sig. Campiglia [...]"; "[...] I vasi etruschi, di cui le mandai il disegno sono del Sig. Abate Giulio Franchini, e il Sig. Campiglia che gli ha disegnati ne fa un presente a me e a Lei [...]".

⁷⁴ I documenti relativi a tale nomina sono pubblicati in QUIETO 1984b, pp. 171-174.

⁷⁵ Archivio Storico dell'Accademia di San Luca, 50, c. 28. La nomina risale al 3 gennaio 1740. Il documento è citato in QUIETO 1984a, p. 3, nota 1.

⁷⁶ QUIETO 1984b, p. 165.

Nel 1738 papa Clemente XII acquistò le quasi diecimila matrici dell'antica stamperia De' Rossi alla Pace, in attività fin dall'inizio del Seicento⁷⁷. Si trattava di un'operazione dai precisi risvolti politici, che mirava a mantenere un certo controllo sulla diffusione delle immagini della capitale pontificia e a preservare la memoria del suo glorioso passato. Perito di parte papale nell'acquisizione dei rami De' Rossi era stato Campiglia che, come detto, nello stesso 1738 fu nominato soprintendente e amministratore della Calcografia. Oltre al lavoro amministrativo si chiedeva all'artista anche un contributo artistico, confidando nella sua abilità di disegnatore dall'antico, di fare tutti i disegni che sarebbero occorsi alla Calcografia⁷⁸. In realtà fu solo con il successore di Clemente XII, Benedetto XIV (1675-1758), che la stamperia prese a funzionare come strumento dalle molteplici sfaccettature: se da un lato l'intento era sicuramente divulgativo, dall'altro questo aspetto non poteva essere disgiunto da quello celebrativo facilmente collegabile alle bellezze di Roma. Nonostante questo, già sul finire degli anni quaranta l'impresa cominciava a rivelarsi di scarso successo, con pochi rami nuovi acquistati e soprattutto pochi profitti. Lo stesso Campiglia non si dedicava al disegno come avrebbe dovuto, essendo già oberato dal lavoro di soprintendente e dalle commissioni esterne alla Calcografia a cui continuava ad attendere. C'erano inoltre problemi di natura burocratica che rallentavano l'attività della Calcografia Camerale dovuti alla dipendenza di questa dalla Tesoreria generale, in cui peraltro non lavoravano persone con le competenze necessarie alla gestione di una stamperia. Nel 1747 l'amministrazione della Calcografia fu disgiunta da quella della Tesoreria generale, cosicché la stamperia acquisì una completa autonomia amministrativa; anche Campiglia fu alleggerito del suo compito, perdendo la carica di soprintendente in favore del cardinale Silvio Valenti Gonzaga (1690-1756), pur rimanendo il direttore⁷⁹.

Per quanto riguarda l'attività vera e propria della Calcografia, è stato rilevato che Campiglia fin dall'inizio privilegiò soprattutto la ristampa di rami già posseduti dalla

⁷⁷ Sull'acquisizione della stamperia De' Rossi si veda G. SAPORI, S. AMADIO, *Campiglia e la Calcografia Camerale tra tradizione e rinnovamento*, in *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX secolo)*, a cura di G. SAPORI, S. AMADIO, Foligno (Pg) 2008, pp. 265-315, con bibliografia precedente. Per la storia della stamperia De Rossi si rimanda a *Indice delle stampe De' Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana*, a cura di A. GRELLI IUSCO, Roma 1996.

⁷⁸ QUIETO 1984b, p. 172.

⁷⁹ SAPORI, AMADIO 2008, p. 266. Sulla figura e sul mecenatismo del cardinale si veda *Ritratto di una collezione. Pannini e la galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di R. MORSELLI, R. VODRET ADAMO, catalogo della mostra (Mantova), Milano 2005.

stamperia De' Rossi, sicuramente per motivi economici, se si considera che per qualche anno l'intero ammontare delle somme destinate alle incisioni veniva assorbito dalla lavorazione di un'unica opera. È questo il caso della pubblicazione, tra il 1749 e il 1750, del volume belloriano delle *Pitture antiche delle Grotte di Roma, e del Sepolcro dei Nasonj* per cui Filippo Morghen (1730c.-1807), Antonio Pazzi (1706-?), Giuseppe Vasi (1710-1782), Sante Minelli (attivo nel XVIII secolo) e Giovanni Petroschi (attivo nel XVIII secolo) incisero nuovi soggetti⁸⁰. Nel 1755 fu la volta della stampa del *De Litteraria expeditione per Pontificiam* e della *Geografia dello Stato Ecclesiastico*, volumi che riportavano i risultati di una spedizione in Brasile dei padri gesuiti Giuseppe Boscovich (1711-1787) e Christopher Maire (1697-1767) volta ad accertare le coordinate di latitudine e longitudine per misurare il meridiano vicino all'equatore. Nel 1756 ci fu anche un tentativo di riprodurre le *Stanze* di Raffaello, ma dopo la quinta incisione il lavoro fu interrotto, probabilmente per la scarsa qualità dell'opera, affidata a Paolo Fidanza (1731-?). La più grande impresa della Calcografia fu senza dubbio la pubblicazione delle *Picturae Dominici Zampierii* che riprodusse per intero il ciclo pittorico dell'abbazia di San Nilo a Grottaferrata e impegnò Campiglia per un ventennio tra il 1742 e il 1762⁸¹. Per quanto riguarda la sua attività di responsabile della scelta degli incisori, Campiglia si dimostrò fedele alla cerchia con cui aveva collaborato, e continuava a collaborare, per il *Museum Florentinum*: Carlo Gregori e Antonio Pazzi. Non faceva parte del gruppo che gravitava intorno all'opera di Gori, ma era comunque passato da Firenze anche Francesco Bartolozzi (1727-1815), mentre risulta estraneo alle frequentazioni fiorentine Antonio Capellan (attivo nel XVIII secolo). Si tratta di artisti che poi sarebbero entrati anche nella cerchia di Bottari e che avrebbero tradotto in incisione i disegni del *Museo Capitolino*. Il disegnatore dei dipinti del Domenichino fu Nicola Vanni, di cui tuttora si hanno poche notizie⁸². Pur ricevendo critiche sotto il profilo qualitativo delle incisioni e del disegno di partenza, l'impresa promossa da Campiglia ebbe l'indubbio merito di aprire la strada alle riproduzioni in incisione dell'opera del Domenichino. Dopo questa prima pubblicazione, infatti, gli affreschi

⁸⁰ SAPORI, AMADIO 2008, p. 269.

⁸¹ Sull'argomento si veda S. AMADIO, *Le "Picturae Dominici Zampierii..." nell'attività della Calcografia Camerale di Giovan Domenico Campiglia*, in *Il mercato delle stampe a Roma 2008*, pp. 151-172.

⁸² *Ivi*, p. 154.

di Grottaferrata furono ripubblicati altre volte nel secolo successivo da altre stamperie, non solo italiane.

I disegni che Campiglia eseguì per la Calcografia, a dispetto di quanto stabilito dal Chirografo papale del 1738, probabilmente si riducono a quelli per una serie dei ritratti dei cardinali, un genere di pubblicazione che continuava ad essere edita ciclicamente⁸³.

Nel 1738 il disegnatore era entrato in contatto con il granturista britannico sir Charles Frederick (1709-1785), per cui le fonti, tra cui l'antiquario Francesco de' Ficoroni (1664-1747), dicono che avesse realizzato numerosi disegni dall'antico⁸⁴. Attualmente è rintracciabile un solo disegno appartenuto alla sua collezione e adesso al British Museum, raffigurante un autoritratto dell'artista (Inv. 1865,0114.820, fig. I.24)⁸⁵. Un'iscrizione sul *verso* del disegno data il foglio al 1738 e specifica che fu realizzato espressamente per il collezionista⁸⁶.

Tra i granturisti inglesi per cui Campiglia lavorò merita una menzione anche sir Roger Newdigate (1719-1806) che possedette diversi disegni di sculture del disegnatore lucchese⁸⁷. Ciò che è interessante riguardo a questo nucleo di disegni (passato più volte sul mercato antiquario⁸⁸) è la varietà dei soggetti raffigurati, che comprendono anche sculture moderne di Michelangelo (*Pietà e Mosè*), Gian Lorenzo Bernini (*Apollo e Dafne e Santa Cecilia*), Francesco Mochi (*Santa Veronica*), François Duquesnoy (*Santa Susanna e Sant'Andrea*), Lorenzetto (*Giona*), Stefano Maderno (*Santa Cecilia*). Anche per quanto riguarda i disegni dall'antico si riscontra un interesse per soggetti diversi rispetto a quelli tante volte disegnati da Campiglia, sebbene probabilmente meno originale e con un occhio rivolto più alla fama delle sculture che all'originalità del soggetto: *Discobolo, Fauno Barberini, Apollo del*

⁸³ SAPORI, AMADIO 2008, p. 269.

⁸⁴ Ficoroni, in una sua lettera a Gori del 9 agosto 1738, scrive che a breve il viaggiatore sarebbe giunto a Firenze con "non pochi disegni di rarità" realizzati da Campiglia (BMF, Ms. BVII, 11, c. 101r, Appendice documentaria n. 38). E ancora il 23 agosto dello stesso anno l'antiquario parla di una statua comica etrusca fatta copiare a Campiglia da Frederick (BMF, Ms. BVII, 11, c.105, Appendice documentaria n. 39). Sulla figura di Francesco Ficoroni si veda L. ASOR ROSA, *Ficoroni, Francesco de'*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVII, Roma 1997, pp. 395-396.

⁸⁵ Il catalogo del British Museum è consultabile on line al sito http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx

⁸⁶ Dei rapporti tra Campiglia e i granturisti britannici si parlerà più diffusamente nel capitolo IV.

⁸⁷ Per la bibliografia su questo personaggio si rimanda al capitolo IV.

⁸⁸ I disegni furono venduti il 6 luglio 1987 e ancora il 10 dicembre 1991, entrambe le volte a Londra da Christie's.

Belvedere, Ercole Farnese, Venere pudica, Sileno con Bacco fanciullo, Arianna dormiente del Vaticano, *Galata morente, Antinoo* (non è specificato quale), *Atalanta e Ippomene, Niobe con una figlia, Fauno e Pan*, più altre raffiguranti Menadi, Diana, Venere con vari attributi e in varie pose, e infine soggetti difficilmente riconoscibili in assenza del disegno. Quattro di questi, il *Galata morente, Fauno e Pan* e due fogli raffiguranti il sarcofago con le Menadi danzanti di collezione Borghese, furono acquistati dal British Museum, dove tuttora si trovano (Rispettivamente invv. 2013,5008.1, 2013,5008.2, 2011,5012.77, 2011,5012.78, figg. I.26-27).

Sir Roger Newdigate compì due viaggi in Italia: il primo tra il 1739 e il 1740 e una seconda volta tra il 1774 e il 1775. Dalle parole dello stesso viaggiatore, sappiamo che in occasione del suo primo soggiorno italiano, Campiglia fu suo maestro di disegno a Roma⁸⁹ e fu quasi certamente in quest'occasione che acquistò i disegni dell'artista lucchese, che peraltro, se confrontati con quelli del Museo Capitolino realizzati in quegli anni, trovano corrispondenze stilistiche, come vedremo in seguito. Anche il collezionista e mecenate inglese William Lock (1732-1810) acquistò alcuni disegni di Campiglia per la sua collezione. Attualmente sei di questi fogli sono alla Walker Art Gallery di Liverpool, ma non si sa se sia il nucleo completo o solo una parte dei disegni di Campiglia posseduti dal collezionista. Si tratta di fogli raffiguranti il *Laocoonte*, due vedute del *Gladiatore Borghese*, l'*Antinoo Albani* (Fig. I.25) e due busti maschili non identificati. Non sappiamo se Lock coincidesse anche con il committente o se avesse comprato disegni già sul mercato; in ogni caso fu in Italia a più riprese: inizialmente tra il 1751 e il 1752, probabilmente una seconda volta nel 1767 e infine nel 1774⁹⁰.

Contemporaneamente al lavoro di copista, Campiglia si dedicava sporadicamente alla pittura, in particolar modo agli autoritratti, realizzandone uno, variamente datato, anche per l'abate Pazzi, entrato agli Uffizi nel 1768⁹¹. Nel 1744 l'artista dipinse una

⁸⁹ Arbury Papers, Warwick Record Office, CR 136/A, cit. in *Old Master Drawings*, Christie's London, 10 dicembre 1991, p. 154.

⁹⁰ J. INGAMILLS, *A dictionary of British and Irish travellers in Italy. 1701-1800. Compiled from the Brinsley Ford Archive*, New Haven 1997, p. 608 (INGAMILLS 1997a).

⁹¹ Sulla vicenda collezionistica, sulla vendita della collezione Pazzi e sul suo conseguente passaggio agli Uffizi si veda S. MELONI TRKULJA, *La collezione Pazzi (autoritratti per gli Uffizi): un'operazione sospetta, un documento malevolo*, in "Paragone", 29.1978, 343, pp. 79-123. In generale sugli autoritratti degli Uffizi e la loro vicenda collezionistica si veda W. PRINZ, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, Berlin 1971, 4 voll. Sulla datazione del dipinto si veda il capitolo II.

Musa Polimnia che Niccolò Vagnucci⁹² presentò all'Accademia Etrusca di Cortona come antica pittura romana (Fig. I.6) . Il dipinto si trova tuttora all'Accademia e fino ad anni piuttosto recenti ha diviso la critica circa la sua autenticità romana, anche se attualmente è attribuito quasi unanimemente a Campiglia⁹³.

In un momento imprecisato prima del febbraio 1744 Campiglia dovette assentarsi da Roma, poiché l'8 febbraio Bottari scrive a Gori di aver avuto notizia dell'arrivo dell'artista nella capitale pontificia⁹⁴, confermato anche da Alessandro Gregorio Capponi il 15 febbraio⁹⁵. Dove fosse l'artista non è noto, quello che è certo è che la sua assenza non dovette essere lunga, poiché a partire dal 1739 fino alla morte risulta ininterrottamente registrato negli Stati delle Anime della parrocchia di Santo Stefano del Cacco⁹⁶.

Dell'attività artistica di Campiglia si perdono le tracce fino al 2 settembre 1747 quando, nei documenti Corsini relativi ai lavori per il rinnovo del palazzo alla Lungara, si trova un pagamento “per trasporto dei quadri di Ritratti della Libreria al Sig. Campiglia”⁹⁷. Si tratta dei lavori nella Biblioteca Corsini, come chiarito in un pagamento del 30 aprile 1748 a favore dell'artista per lavori nella “nuova Libreria”⁹⁸. Forse fornì i disegni o dipinse i busti di questi nuovi ambienti, decorati con un fregio alla base del soffitto raffigurante uomini illustri⁹⁹.

In questo periodo Campiglia effettuò anche il lavoro di supervisione delle prove di stampa per gli ultimi quattro volumi del *Museum Florentinum*, contenenti gli

⁹² Niccolò Vagnucci risulta aggregato ai soci fondatori nel 1727 e revisore dei conti tra il 7 maggio 1749 e il 2 giugno 1760 (T. DOMINI, *I soci dell'Accademia Etrusca di Cortona dalla fondazione ad oggi*, in “Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona”, 29.2001-2002, pp. 237-353, in particolare pp. 339, 352).

⁹³ Su questo argomento si veda M. DE VOS, *La Musa Polimnia di Cortona: una pittura pseudoantica commissionata da Marcello Venuti*, in *L'Accademia Etrusca*, a cura di P. BAROCCHI, D. GALLO, catalogo della mostra (Cortona), Milano 1985, pp. 69-71 e il capitolo II.

⁹⁴ BMF, Ms. BVIII, 5, c. 348r.

⁹⁵ BMF, Ms. BVII, 7, c. 150r.

⁹⁶ ASVR, Santo Stefano del Cacco, Stati d'Anime, 1737-43, 1744-48, 1749-52, 1753-56, 1757-1763, 1764-69. Mancano i registri relativi al decennio 1770-1780, ma nel 1775 Campiglia è registrato nel Libro dei Morti della medesima parrocchia (ASVR, Santo Stefano del Cacco, Libro dei Morti, 1749-1780, c. 79r).

⁹⁷ E. ANTEOMASO, “Ritratti di uomini illustri in lettere a somiglianza di quelli che ornano la Corsina”, in *I Corsini tra Firenze e Roma*, a cura di E. KIEVEN, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, atti del convegno, Milano 2013, p. 220.

⁹⁸ E. BORSELLINO, *Le decorazioni settecentesche di palazzo Corsini alla Lungara*, in *Ville e Palazzi. Illusione scenica e miti archeologici*, a cura di E. DEBENEDETTI, in “Studi sul Settecento romano”, 3.1987, p. 184; ANTEOMASO 2013, p. 221.

⁹⁹ Si veda il capitolo seguente.

autoritratti degli artisti, che poi sarebbero usciti tra il 1752 e il 1762¹⁰⁰. Alla realizzazione dei disegni aveva lavorato anche Giovanni Domenico Ferretti (1692-1768)¹⁰¹. Nel 1749 l'artista inoltre doveva aver compiuto un breve viaggio a Firenze stando ad una lettera di Francesco Maria Buondelmonti al cardinale Neri Corsini del 10 giugno 1749¹⁰².

Nel 1748 uscì anche il secondo volume del *Museo Capitolino*, dedicato alle teste di imperatori e di imperatrici e al 1750 circa si data il ritratto di monsignor Bottari, adesso conservato presso la Biblioteca Corsini¹⁰³.

Le fiorentine *Novelle Letterarie* del 1752 informano che la Società che gestiva l'impresa del Museo Fiorentino si vide costretta a richiamare Campiglia a Firenze per correggere le tavole con i ritratti dei pittori, rifare quelle venute male e finire i disegni non ancora terminati¹⁰⁴. Nei documenti di varia natura relativi all'artista non c'è traccia di questo soggiorno che probabilmente fu breve.

Il terzo tomo del *Museo Capitolino*, l'ultimo edito mentre Bottari e Campiglia erano ancora in vita, fu pubblicato nel 1755 e raffigura le statue. L'ultimo volume, inerente ai rilievi, sarebbe uscito nel 1782 a cura di monsignor Nicola Foggini (?-1810).

Nel corso degli anni cinquanta il disegnatore fu incaricato anche della scelta delle sculture antiche da cui trarre calchi in gesso per la riproduzione in porcellana da Carlo Ginori (1702-1757), per la sua manifattura di Doccia (Fi), collaborando in questo con il collega Filippo della Valle (1698-1768)¹⁰⁵. Ciò che emerge dalla corrispondenza dei protagonisti di quest'impresa è che Campiglia, nonostante la residenza definitiva a Roma, mantenne sempre legami saldi con Firenze, all'epoca vivace centro culturale, sebbene di matrice diversa rispetto all'Urbe.

¹⁰⁰ Nel 1749 gli fu assegnata la direzione dei disegni e degli intagli su rame e nel 1751 fu nominato responsabile degli ultimi volumi (BALLERI 2005, p. 107).

¹⁰¹ Su Giovanni Domenico Ferretti si veda F. BALDASSARI, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano 2002. Per i volumi del *Museum Florentinum* si veda il capitolo VI.

¹⁰² BALLERI 2005, p. 110, nota 101.

¹⁰³ Su quest'opera si veda A.M. PIRAS in *La collezione del principe. Da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini*, a cura di E. ANTETOMASO, G. MARIANI, catalogo della mostra, Roma 2004, pp. 388-389 e il capitolo II.

¹⁰⁴ *Novelle letterarie*, 1752, XIII, 49, col. 768, Firenze, 8 dicembre.

¹⁰⁵ La corrispondenza tra Carlo Ginori e Guido Bottari su questa particolare attività è stata studiata in BALLERI 2005, pp. 110, 118-119.

Nel 1772 morì la seconda moglie dell'artista Francesca Ciccardi¹⁰⁶ e nel 1773 Campiglia lasciò la direzione della Calcografia Camerale¹⁰⁷; quello stesso anno fece testamento, lasciando tutti i suoi beni alle figlie sopravvissute¹⁰⁸.

Il 4 settembre del 1775 Giovanni Domenico Campiglia è registrato nel Libro dei Morti della parrocchia di Santo Stefano del Cacco¹⁰⁹. Il giorno prima il suo testamento era stato aperto alla presenza della figlia Lucinda e del marito di questa Jacopo del Frate¹¹⁰; l'artista era morto il giorno stesso dell'apertura, come riporta un atto notarile del 14 dicembre 1775¹¹¹. Nel testamento aveva chiesto che delle esequie si occupasse la Compagnia della Madonna di Costantinopoli, avente sede presso la

¹⁰⁶ ASVR, Santo Stefano del Cacco, Libro dei Morti, 1749-1780, c. 73v.

¹⁰⁷ QUIETO 1984b, p. 167

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 174-176. Il testamento pubblicato dallo studioso, tuttavia, è una copia conservata presso l'Archivio Storico Capitolino di Roma (ASCR). Nella medesima sede Quietò ha pubblicato anche l'inventario dei beni dell'artista, anche in questo caso seguendo la copia dell'Archivio Storico Capitolino (QUIETO 1984b, pp. 176-188). Non è stato possibile rintracciare l'originale del testamento presso l'Archivio di Stato di Roma, mentre è conservata la minuta dell'inventario nel protocollo del notaio Celestino Palmieri (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 445, cc. 175-243). L'inventario stilato dal notaio non combacia esattamente con quello pubblicato da Quietò, sebbene anche la copia dell'Archivio Storico Capitolino, da lui consultata per la pubblicazione, sia più dettagliata di quanto trascritto. Il testamento originale non è stato trovato tra le minute del notaio perché fu Campiglia stesso a scriverlo, come confermato da un atto del 14 dicembre 1775, in occasione del quale si attesta che l'eredità di Cecilia Campiglia, figlia del pittore, doveva essere ridotta, in quanto si era sposata dopo la redazione del testamento e aveva ricevuto una dote maggiore di cinquecento scudi rispetto a quella delle sorelle. Stando a questo medesimo documento Campiglia stesso il 13 giugno 1775 aveva aggiunto un codicillo al testamento da lui fatto due anni prima che, si specifica, fu ricevuto chiuso e sigillato il 20 gennaio 1773. Sia il testamento che il codicillo furono aperti e letti il 3 settembre 1775 (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 445, c. 506r). Nessuno di questi due documenti è stato rintracciato, nonostante che nel giugno del 1775 Campiglia frequentasse spesso il notaio: il 6 giugno l'artista fece redigere ben due documenti, uno attestante i termini dell'accordo per la dote della figlia con il padre dello sposo e lo sposo stesso (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 444, cc. 231-236) e una procura in favore del genero Giuseppe del Frate, marito della figlia Lucinda, affinché vendesse per suo conto alcuni Luoghi di Monte (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 444, c. 259). Il 18 giugno Campiglia era nuovamente dal notaio per ratificare il saldo della dote di Cecilia (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 444, cc. 281-282). Tra queste due date si colloca il codicillo al testamento di cui non c'è traccia nei protocolli dell'Archivio di Stato, ma che invece si trova nei volumi delle copie degli atti dell'Archivio Storico Capitolino. Il codicillo fu redatto l'8 giugno 1775, immediatamente dopo la stipula dell'accordo per la dote (ASCR, protocollo 63, sez. XXI, cc. 966, 1048-1049, Appendice documentaria n. 40). Il matrimonio di Cecilia fu piuttosto sfortunato, se il 23 dicembre 1779 la donna si vide costretta a impegnarsi davanti al notaio a rifondere il denaro speso per il suo mantenimento dal cognato Giuseppe del Frate, marito della sorella Lucinda, a casa della quale si era trasferita a partire dal 5 giugno dello stesso anno (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 458, c. 300v). Dal medesimo atto si apprende che il marito aveva rapidamente dilapidato la dote e che Cecilia aveva chiesto e ottenuto un mandato che impedisse al consorte di scialacquare il poco rimasto, ma questi era fuggito da Roma la notte prima dell'esecuzione del mandato (c. 299v).

¹⁰⁹ ASVR, Santo Stefano del Cacco, Libro dei Morti, 1749-1780, c. 79r.

¹¹⁰ In taluni documenti Del Frate è chiamato Giuseppe. QUIETO 1984b, p. 174.

¹¹¹ ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 445, c. 506v.

chiesa della nazione siciliana Santa Maria Odigitria¹¹². Uno studio dei documenti d'archivio della confraternita non ha portato in luce alcuna evidenza che testimoniassero il rapporto tra Campiglia e la Compagnia, tanto più che solo i siciliani di nascita o di discendenza diretta vi erano ammessi¹¹³. Tuttavia, tra le carte del 1776 del notaio che si occupò dell'esecuzione del testamento c'è una nota di un pagamento effettuato in favore della Compagnia della Madonna di Costantinopoli per le spese sostenute per il funerale di Campiglia. La nota è sottoscritta e firmata come ricevuta da Paolo Antonio Bonditio (?) priore dell'arciconfraternita¹¹⁴.

¹¹² Sull'Arciconfraternita si veda G.M. CROCE, *L'Arciconfraternita di Santa Maria Odigitria dei Siciliani in Roma. Profilo storico (1593-1970)*, Roma 1994.

¹¹³ Sono stati consultati i seguenti documenti: Archivio dell'Arciconfraternita di Santa Maria Odigitria (AASMO), busta 6, 27, Verbali di Congregazioni, 1691;1722-1733; 28, Decreti 1 mag.1744-30 nov.1753; 29, Decreti 3 feb.1754-5 gen.1777; busta 11, 45, Libro dei fratelli, 1768-1860; busta 12, 46, Libro dei fratelli 1773-1857; busta 39, 127, Cappellanie, Legati pii, tabelle degli obblighi di Messe, post.1661-1923.

¹¹⁴ ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 446, c. 409.

Capitolo II

Campiglia pittore

Sono pochi i dipinti di Giovanni Domenico Campiglia di cui siamo a conoscenza e ancor meno sono oggi rintracciabili. Per lo più si tratta di opere che non esulano dall'accademismo ed è indubbio che l'artista desse il meglio di sé nell'attività grafica.

Le prime prove pittoriche giunte fino a noi sono le copie di due quadri di San Pietro in Vaticano adesso nella chiesa urbinata di San Domenico. Si tratta di *San Pietro risana lo storpio* del Cigoli e il *Martirio di San Sebastiano* del Domenichino¹ (Figg. I.2-3). La prima copia, dalla tela del Cigoli, gli fu affidata nel 1719, quando era canonico di San Pietro monsignor Ludovico Sergardi². Le opere incontrarono il gusto del committente, tanto che tra il 1721 e il 1722 Campiglia fu incaricato di eseguire anche le copie di *Anania e Saffira* del Pomarancio (attualmente perduta) e tra il 1725 e il 1726 il *Martirio di San Sebastiano*³. Maria Barbara Guerrieri Borsoi ha chiarito come queste copie fossero destinate a servire da cartoni per la riproduzione in mosaico dei dipinti originali e, grazie al ritrovamento di un chirografo di papa Benedetto XIII (1649-1730), ha potuto stabilire che le prime tele furono destinate alla chiesa di San Domenico a Urbino fin dal 1727⁴. Stante quindi che le tele non erano deputate ad ornare San Pietro, ma dovevano servire solo come guida per la riproduzione in mosaico, e che subito dopo si cercò una destinazione periferica per non lasciarle semplicemente nei "depositi", il lavoro di Campiglia acquista una nuova prospettiva. Le parole dell'abate Marrini, suo biografo, lasciano intendere che grazie a questo lavoro di copia, in cui peraltro non fu l'unico artista impegnato, Campiglia avrebbe acquisito una fama tale da essere richiesto a Roma da cardinali e nobili, in varie città d'Italia e in diverse corti europee per dipinti di sua invenzione⁵.

¹ Per le copie delle tele di San Pietro confluite a San Domenico a Urbino si veda GUERRIERI BORSOI 1989, pp. 32-40; per i documenti relativi a tali copie si veda QUIETO 1984b, p. 163.

² QUIETO 1984b, p. 163.

³ GUERRIERI BORSOI 1989, p. 34.

⁴ *Ivi*, pp. 32-33, 40.

⁵ "[...] Pervenuto egli pertanto ad un alto grado d'universale reputazione, non può bastantemente spiegarsi quante, e quali rispettabili opere dovè in ogni tempo condurre in Roma per Cardinali, per Principi, e per diversi insigni personaggi; né a noi è permesso di fare in qualche modo comprendere la bellezza, ed il numero delle moltissime tavole d'altare, de' pregiatissimi quadri d'ogni grandezza, e degli altri egregi lavori, che per le chiese di varie città dell'Italia, per alcune corti d'Europa e per

Non è la prima volta che il biografo si mostra non del tutto affidabile e anche in questo caso potrebbe aver esagerato la portata della notizia o averla leggermente alterata, confondendo gli indubbiamente numerosi disegni che Campiglia realizzò per committenti italiani e per viaggiatori stranieri con pale di cui non c'è alcuna altra notizia⁶.

Trattandosi di copie, le pale di Urbino mostrano una certa secchezza e un "indurimento dei chiaroscuri"⁷, ma avranno certamente dato modo a Campiglia di esercitarsi nella pittura attraverso il metodo che gli era più congeniale: la copia.

Dopo queste prime prove, dobbiamo attendere il 1735 prima di avere notizia di un altro dipinto dell'artista. Quell'anno, infatti, a detta di Francesco Maria Niccolò Gabburri, l'artista realizzò un'altra pala, raffigurante un *San Nicola di Bari* per l'altare della restaurata cappella Arnaldi in San Giovannino degli Scolopi a Firenze⁸ (Fig. I.4). Purtroppo in questo caso non è stato possibile rintracciare alcun documento che attesti la commissione della pala a Campiglia né che chiarisca la tipologia di legami che potevano unire i committenti all'artista. Gli Arnaldi erano una famiglia in ascesa, avevano ereditato la collezione Pallavicini da Roma, avevano acquistato un palazzo in via Martelli (adesso non più esistente) e deciso di rimodernare la cappella nella chiesa di famiglia⁹. Nonostante l'importante eredità non erano né ricchi né aristocratici e anzi, il possesso della prestigiosa collezione Pallavicini pose i nuovi proprietari nella difficile situazione di doversi nobilitare agli occhi della società. Il motivo della scelta di Campiglia come pittore della pala per la cappella di famiglia potrebbe inserirsi in questo contesto: nel medesimo 1735 si era conclusa la prima fase dei lavori per il *Museum Florentinum* e Campiglia era acclamato più che mai come disegnatore. È possibile che, cavalcando questo successo editoriale, gli Arnaldi abbiano deciso di affidare il dipinto ad un artista allora in voga, ma probabilmente non eccessivamente caro come pittore, non essendo

ornamento delle splendide abitazioni d'innumerabili illustri soggetti d'ogni nazione felicemente terminò [...]" (MARRINI 1764-1766, II.1, p. 44).

⁶ Il fratello di Campiglia, invece, era perfettamente consapevole della destinazione delle tele sebbene, probabilmente in buona fede, parlò addirittura di sei o sette dipinti realizzati da Giovanni Domenico (BSLu, Ms. 1651, c. 89v).

⁷ Quest'ultimo commento si riferisce in particolare alla copia dal Domenichino, essendo sopravvissuta solo in frammenti la pala del Cigoli e rendendo quindi arduo il confronto con la copia (GUERRIERI BORSOI 1989, p. 34).

⁸ GABBURRI, 1730-1740, III, c. 192r; sulla cappella Arnaldi si veda RUDOLPH 1995, pp. 149-150.

⁹ Per la storia dell'eredità Pallavicini e l'improvvisa salita alla ribalta della famiglia Arnaldi si veda RUDOLPH 1995, pp. 137-159.

specializzato in tale genere; non potendosi permettere grandi nomi, gli Arnaldi si rivolsero ad un artista comunque noto sia a Firenze sia a Roma. Da parte sua Campiglia avrebbe avuto l'occasione di dipingere per un luogo pubblico, in una chiesa situata nel pieno centro di Firenze, a pochi passi dal Duomo. Inoltre, Giovanni Domenico incontrava bene il gusto accademico che sembrava caratterizzare le scelte artistiche degli Arnaldi, come sottolineato anche da Stella Rudolph¹⁰. È anche possibile che sia stato Gabburri a raccomandare l'artista alla famiglia Arnaldi; sappiamo, infatti, che l'erudito fiorentino per la redazione della vita di Giovan Pietro Bellori si servì di un manoscritto entrato in possesso degli Arnaldi con l'eredità Pallavicini e che quindi frequentava la famiglia¹¹. E ricordiamo che fu subito pronto a registrare l'esecuzione della pala non appena fu posta sull'altare, a differenza di molti altri biografi. La composizione ha un impianto classicista di ascendenza bolognese, la luce non ha un carattere indagatore ma si posa calda sui personaggi, colti in atteggiamenti pausati e solenni. Il torso nudo di Cristo tradisce lo studio di Campiglia sull'antico, mentre la figura della Madonna dietro di lui sembra accusare una certa rigidità. Purtroppo la pala è posta in posizione sfavorevole per uno studio approfondito, in un angolo buio, e probabilmente avrebbe bisogno di una pulitura per riportare in luce eventuali brani di virtuosismo che sfuggono ad una visione superficiale.

In ogni caso pare che questa sia stata la sola opera che gli Arnaldi possedettero dell'artista lucchese, forse anche perché quest'ultimo nello stesso 1735 fece ritorno a Roma, dove si dedicò sempre meno alla pittura, assorbito com'era dagli impegni presso la Calcografia Camerale e per il *Museo Capitolino*.

Tuttavia l'artista fu costretto a uscire dall'esilio pittorico almeno nel 1740, quando l'Accademia di San Luca lo elesse tra i suoi membri e Campiglia realizzò un *Genio della pittura* come *pièce de réception*, tuttora conservato presso quell'istituzione (Fig. I.5)¹². Si tratta di un dipinto non lontano dall'accademismo classicista di cui è intrisa tutta l'opera pittorica dell'artista lucchese, che tuttavia qui dà buona prova

¹⁰ *Ivi*, p. 151.

¹¹ Sulla vicenda si veda M. NASTASI, *Francesco Maria Niccolò Gabburri: incisioni e scritti del "Cavaliere del Buon gusto"*, tesi di dottorato discussa nel 2011 presso l'Università degli Studi di Pisa, pp. 20-22, in particolare nota 45, con bibliografia precedente.

¹² Il quadro fu esposto e pubblicato tra i dipinti restaurati in occasione della mostra tenutasi all'Accademia di San Luca nel 1968. *Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche*, a cura di I. FALDI, catalogo della mostra, Roma 1968, pp. 22-23, tav. X.

delle sue abilità luministiche con i capelli della figura femminile che assumono bagliori dorati. O ancora il particolare della foglia della corona d'alloro che getta ombra sulla fronte o la maschera in primo piano, per la maggior parte nascosta alla luce, ad eccezione di uno spicchio. Si tratta di un artista maturo e sicuro dei propri mezzi, come si vede nel particolare della mano in scorcio, che non mostra incertezze nella resa. Ancora per l'Accademia, intorno al 1740, realizzò un *Autoritratto*, anch'esso tuttora conservato *in loco*, su cui torneremo più avanti (Fig. I.13).

Pochi anni dopo ci fu il caso della *Musa Polimnia* dell'Accademia Etrusca di Cortona: nel 1744 l'accademico Niccolò Vagnucci presentò all'adunanza un dipinto a olio su lavagna di piccole dimensioni (39x33,5 cm), raffigurante appunto la *Musa Polimnia*¹³, spacciandolo per antico (Fig. I.6)¹⁴. Curzio Tommasi, membro dell'Accademia, avvalorò l'attribuzione ad un pittore antico, raccontando che la tavoletta era stata trovata intorno al 1732 da una famiglia di contadini nel podere di Petignano (Pg), proprietà dei Tommasi. La famiglia di contadini l'aveva adibita a sportello per un'apertura vicino al camino, causando notevoli danni all'opera. Nel 1734 Giovanni Tommaso Tommasi, zio di Curzio, avrebbe comprato la tavoletta, riconoscendone l'alto valore e salvandola quindi da una sorte miserevole¹⁵. La tavola arrivò a Niccolò Vagnucci grazie alla moglie Teresa Tommasi, che l'aveva avuta dal palazzo di famiglia per arredare una stanza della sua nuova abitazione¹⁶. Tuttavia è lo stesso Curzio Tommasi ad affermare come lo zio Giovanni Tommaso avesse “piacere di dare ad intendere delle favolette; non vorrei che quanto diceva circa il ritrovamento sotto terra del presente quadro fosse una di dette favolette”¹⁷.

¹³ Inizialmente in realtà si parlava genericamente di Musa, solo in seguito, nel 1791, Curzio Venuti l'avrebbe identificata come Musa Polimnia (C. VENUTI, *Dissertazione Cortonese*, XI, 1791, p. 221 ss.).

¹⁴ P. BRUSCHETTI, La sapientissima musa di Callimaco. *La questione della Polimnia di Cortona*, in *Contraffazione dell'Arte, Arte della Contraffazione*, a cura di P. REFICE, atti degli incontri di studio, Ospedaletto (Pi) 2014, pp. 65-66.

¹⁵ U. PROCACCI, *Giudizi sfavorevoli, già espressi nel XVIII secolo, circa l'autenticità della “Musa Polimnia”*, in *Studi di antichità in onore di Guglielmo Maetzke*, a cura di M. G. MARZI COSTAGLI, L. TAMAGNO PERNA, Spoleto (Pg) 1984, 3 voll., III, pp. 649-650.

¹⁶ BRUSCHETTI 2014, p. 68.

¹⁷ Tale affermazione è parzialmente smentita in una nota del 1791, dove Curzio scagiona lo zio, ma non il contadino, per quella che gli pare una menzogna. In quest'occasione, comunque, avanza anche l'ipotesi che l'opera non sia antica. (PROCACCI 1984, pp. 650-651).

Sebbene fin da subito qualcuno avanzasse perplessità¹⁸, l'autenticità del dipinto non fu seriamente messa in dubbio fino ad anni piuttosto recenti, quando i sostenitori dell'ipotesi modernista hanno attribuito il quadro talvolta ad un anonimo pittore della cerchia di Raffaello e Giulio Romano, altre volte ad artisti settecenteschi, tra cui figura anche Campiglia¹⁹.

Tuttavia anche nel Novecento ci sono stati studiosi che hanno confermato l'antichità della Musa; tra questi si annovera Aletti, che nel 1954 affermava l'autenticità della tavoletta con argomentazioni di tipo tecnico²⁰.

Il primo ad ascrivere a Campiglia il dipinto di Cortona fu Faldi nel 1975, in base ad analogie di tratto e somiglianza fisionomica tra la *Musa* e l'*Allegoria della Pittura* dell'Accademia di San Luca²¹. Mariette de Vos nel saggio dedicato all'argomento ne *L'Accademia etrusca* (1985) attribuisce il dipinto a Giuseppe Guerra (?-1761), allievo di Solimena, dando una motivazione di carattere iconografico²². Secondo la studiosa il modello per il dipinto cortonese sarebbe stato una pittura ercolanese raffigurante i busti di una giovane coppia con corone d'edera, in particolare la figura femminile, rappresentata con l'attributo della cetra. Infine, Anna Ottani Cavina condivide l'ipotesi attributiva a Campiglia²³, che in effetti appare accettabile sulla base dei confronti tra le pur poche opere pittoriche dell'artista e la tavoletta. Il confronto proposto da Faldi è probabilmente il più stringente: si guardi il modo analogo in cui la luce colpisce il volto, con la scelta di mettere in rilievo la parte più incavata dell'occhio esposto alla fonte di luce, la fronte alta e spaziosa o l'ovale morbido e arrotondato del volto.

¹⁸ Per la storia della critica antica del quadro si vedano BRUSCHETTI 2014, pp. 69-75 e specialmente PROCACCI 1984, pp. 647-655, in particolare nota 1.

¹⁹ O. KURZ, *Fakes*, London 1948, ed. Vicenza 1996, p. 111, liquida la questione in poche righe, definendo la tavola moderna, senza avanzare ipotesi attributive, in base allo sguardo malizioso della fanciulla rivolto verso il basso. Tra i primi a dubitare dell'autenticità della pittura figura Albizzati che, dopo averla inserita nella voce *Falsificazione* dell'*Enciclopedia Italiana* (C. ALBIZZATI, *Falsificazione*, voce in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1932, p. 757), argomenta in maniera piuttosto veemente la sua scelta in C. ALBIZZATI, *La "Musa" di Cortona*, in "La critica d'arte", 2.1937, pp. 22-25. Di pittura moderna parla anche M. CAGIANO DE AZAVEDO, *La Polimnia di Cortona e Marcello Venuti*, in "Storia dell'arte", 38-40.1980, pp. 389-392.

²⁰ E. ALETTI, *La Polimnia di Cortona*, in "Accademia Etrusca di Cortona", 9.1954, pp. 49-62.

²¹ I. FALDI, *Gli inizi del Neoclassicismo in pittura nella prima metà del Settecento*, in *Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano*, atti del convegno, Roma 1977, pp. 504-507.

²² DE VOS 1985, p.70.

²³ A. OTTANI CAVINA, *La Musa Polimnia*, in *Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, a cura di M. JONES, M. SPAGNOL, Milano 1993, pp. 159-161.

Campiglia fu in qualche modo coinvolto anche nella decorazione di Palazzo Corsini alla Lungara, acquistato dalla famiglia nel 1736 e sede di imponenti lavori di decorazione a partire dal 1738 e per diversi decenni successivi²⁴. Da una ricevuta del 30 aprile 1748 l'artista risulta beneficiario di un pagamento di 160 scudi "per onorario o sia Recognizione dei lavori fatti da me sottoscritto al servizio della nuova Libreria"²⁵. Le nuove stanze della biblioteca erano ornate con un fregio che correva in alto sotto il soffitto, raffigurante finte specchiature e finte nicchie marmoree entro cui erano dipinti busti di uomini illustri collegati ai libri contenuti negli scaffali sottostanti. Per quest'opera il 10 ottobre 1747 era già stato pagato Pietro Piazza "per aver dipinto a Oglio il fregio della Libreria grande...con n.°24 ovati con diversi ornamenti...per aver dipinto a Oglio li fregi delle tre altre stanze contigue con n.° 18 ovati per stanza con altri diversi ornamenti..."²⁶. Enzo Borsellino ritiene che i documenti si possano interpretare alla luce di una divisione del lavoro tra i due artisti: Piazza si sarebbe occupato della parte "architettonica" dei fregi e Campiglia dei busti dipinti. L'ipotesi è che l'artista lucchese abbia fornito i disegni preparatori a Piazza e che forse abbia eseguito alcuni busti egli stesso, anche basandosi su un altro documento in cui si parla di "un trasporto di Ritratti al Signor Campiglia"²⁷. I ritratti a cui si fa riferimento secondo Ebe Antetomaso sono da identificare con quelli già presenti nelle sale della libreria che provvisoriamente era stata posta al piano terra del nuovo palazzo quando i Corsini si erano trasferiti dalla vecchia residenza di piazza Navona²⁸.

Le quattro sale decorate dal fregio sono della *Historia profana* e *Historia sacra*; della *Philologia* e delle *Litterae Humaniores*; della *Philosophia*, *Medicina*, *Matematica*, *Historia Naturalis* e *Geographia*; della *Telogia* e *Historia Ecclesiastica* (Figg. I.7-8). Nelle prime tre sale sono raffigurati diciotto busti di altrettanti personaggi e sono tuttora visibili; il fregio dell'ultima stanza, invece, fu coperto con nuove scaffalature

²⁴ Su questo argomento si veda BORSELLINO 1987, pp. 181-212.

²⁵ Archivio Corsini di Firenze (ACF), *Giustificazioni dei pagamenti*, 258, 94, pubblicato in *Ivi*, p. 185.

²⁶ ACF, *Giustificazioni dei pagamenti*, 258, 69, pubblicato in *Ivi*, p. 184. I documenti parlano chiaramente di pittura a olio, tuttavia si tratta di tempera su tela ritagliata.

²⁷ ACF, *Giustificazioni dei pagamenti*, 258, 80, pubblicato in *Ivi*, p. 185. La notizia è riportata anche da ANTETOMASO 2013, p. 221, la quale ha trovato anche una nota analoga presso la Biblioteca Corsini di Roma, datata 2 settembre 1747: "trasporto dei quadri di ritratti della Libreria al Sig. Campiglia" (BANLC, Ms. 2629, 2).

²⁸ ANTETOMASO 2013, pp. 222.

in un momento imprecisato²⁹, ma una campagna fotografica del 1980 ha permesso di documentare la presenza di ventiquattro personaggi³⁰.

Data la notevole altezza a cui sono posizionati, ancora oggi le fotografie restano lo strumento d'indagine più utile per analizzare tali dipinti, di cui è dunque difficile dare una valutazione esatta. Quello che sicuramente si può dire è che la qualità dei busti non è sempre elevata. La Antetomaso rileva come quelli della prima sala siano generalmente di fattura superiore a quelli delle altre e ipotizza quindi un intervento diretto di Campiglia, che invece avrebbe solo supervisionato il lavoro per le restanti tre stanze. Come già osservato dalla studiosa, oltre che stilistiche, ci sono differenze anche formali tra i fregi delle diverse stanze: gli ovali in cui sono racchiusi i busti della prima sala hanno una forma diversa e adottano soluzioni *trompe-l'oeil* più evidenti che nelle altre stanze e gli elementi di raccordo tra una nicchia e l'altra, di carattere vegetale, si dispongono in maniera diversa.

I clipei sono riuniti a coppie in tutti i fregi, ma nella prima sala i busti dei personaggi non scendono molto oltre il collo, mentre per gli uomini illustri delle altre stanze si può tranquillamente parlare di raffigurazioni a mezzo busto.

Per la famiglia Corsini Campiglia realizzò anche una copia del ritratto di Rubens (il cui prototipo è adesso a Londra, ma di cui esistono varie versioni), attualmente in deposito presso la Corte dei Conti e un ritratto di Bottari, ancora oggi a Palazzo Corsini, nella stanza del direttore della biblioteca (Figg. I.9-10)³¹. La copia del ritratto di Rubens, a giudicare dalle foto in bianco e nero, unica fonte visiva possibile data l'ubicazione del dipinto, perde la vitalità dell'originale rubensiano, ma è possibile che la tavola necessiti di una pulitura, poiché appare mancante anche tutta la parte dello sfondo, che risulta un semplice fondo nero. Forse a questa copia è da collegare il disegno conservato nell'inventario parigino di Gabburri che cita un ritratto di Rubens a monocromo³². Il ritratto di Bottari, un olio su tela di cui esiste

²⁹ Forse già alla fine degli anni ottanta del Settecento. Si veda *Ivi*, p. 226.

³⁰ *Ivi*, pp. 219-220.

³¹ Questi dipinti sono elencati negli inventari di casa Corsini pubblicati da G. MAGNANIMI, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini*, in "Bollettino d'arte", 65.1980, 7, pp. 91-126, (MAGNANIMI 1980a), G. MAGNANIMI, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini*, in "Bollettino d'arte", 65.1980, 8, pp. 73-114 (MAGNANIMI 1980b). I ritratti in questione sono a pp. 116, 78, 108. Negli inventari il ritratto di Rubens risulta essere un regalo di Campiglia. Per il ritratto di Bottari (94x70,5 cm) si veda PIRAS, in *La collezione del principe* 2004, pp. 388-389, con bibliografia precedente.

³² Si veda il capitolo I.

anche un disegno preparatorio conservato all'Istituto Centrale per la Grafica (Inv. FC 127686, fig. I.11) è considerato una delle migliori prove pittoriche dell'artista ed è generalmente datato alla metà degli anni cinquanta³³. L'artista sceglie di raffigurare l'effigiato nella sua veste di bibliotecario dei Corsini, rappresentando un grosso volume in primo piano su cui poggia una mano, resa in maniera impeccabile, del ritrattato. Come spesso accade nei suoi dipinti, Campiglia adotta una fonte di luce da sinistra, lasciando completamente in ombra la metà destra del viso e limitandosi a dipingere di nero il fondo, escludendo qualsiasi definizione spaziale.

Un capitolo a parte merita il discorso sugli autoritratti, genere a cui l'artista sembra essersi dedicato con maggiore costanza. Ne sono note almeno quattro redazioni: una all'Accademia di San Luca, una agli Uffizi e due nelle collezioni romane Lemme e Faldi³⁴. Il primo ad essere dipinto fu quello proveniente dalla collezione Faldi (Fig. I.12), databile, secondo Quieto, al 1726-1728, seguito dall'autoritratto in collezione Lemme che si situerebbe tra il 1732 e il 1734 (Fig. I.13)³⁵. Lo studioso mette questi due dipinti in rapporto con due autoritratti citati negli inventari dell'artista dopo la sua morte: “due teste per alto rappresentanti uno il ritratto di defunto giovinetto e l'altro la signora Paola dal Pozzo, sua prima moglie, con cornici dorate. Altri due, palmi quattro per alto, uno rappresentante il ritratto del defunto e l'altro la seconda sua moglie con cornice come sopra”³⁶. In virtù dell'atmosfera domestica di questa coppia di ritratti dell'artista, Quieto ritiene che il dipinto dell'artista “giovinetto” sia da identificarsi con quello della collezione Faldi e basa la datazione prevalentemente sul fatto che l'autoritratto facesse coppia con il ritratto della prima moglie di Campiglia, ancora viva a quelle date. Per il medesimo motivo, cioè basandosi sul matrimonio con la seconda moglie Francesca Ciccardi, lo studioso propone la datazione alla prima metà degli anni trenta del dipinto in collezione Lemme; purtroppo data l'impossibilità di vedere i dipinti in questione, è molto difficile dare un giudizio qualitativo. In tutti e due l'artista si è raffigurato di tre quarti verso la destra dello spettatore e lo guarda direttamente negli occhi; nel dipinto Faldi tiene una mano sotto il mento, in quello Lemme invece appoggia la mano su una cartella

³³ QUIETO 1984a, p. 6.

³⁴ Sugli autoritratti dell'artista si veda QUIETO 1983, pp. 2-8.

³⁵ *Ivi*, p. 8.

³⁶ Cit. in *Ivi*, p. 8. L'inventario è pubblicato anche in QUIETO 1984b, pp. 174-188.

chiusa ed è girato di spalle (unico caso di tutti e quattro gli autoritratti). In entrambi la fonte di luce colpisce il ritrattato da sinistra, lasciando, soprattutto nell'autoritratto Faldi, completamente in ombra una metà del viso.

L'autoritratto per San Luca seguì di poco il *Genio della Pittura*, realizzato per la medesima istituzione nel 1740 in occasione della sua elezione a membro dell'Accademia (Fig. I.14). In questo autoritratto Quieto legge delle influenze francesi da attribuirsi ai suoi collaboratori d'oltralpe alla Calcografia, nonché di Jean-François De Troy (1645-1730) e Pierre Suleyras (1699-1749)³⁷. A questi è da aggiungere anche Antoine Pesne (1683-1757). Lo studioso sostiene che l'autoritratto sia il manifesto delle idee razionaliste abbracciate dalla cerchia del cardinale Corsini e condivise da Campiglia e ravvisa questo elemento nel colore che “non è steso in modo arbitrario e decorativo, ma come documentazione di esperienze di reale”³⁸.

Quieto ritiene il dipinto degli Uffizi sia da datare agli anni 1766-1767, ipotesi avallata, secondo lo studioso, anche dalla presenza a Firenze di Campiglia in quegli anni e dalla sua stretta collaborazione con l'abate Antonio Pazzi, che contemporaneamente era in trattative col granduca per vendere la sua collezione di autoritratti, a cui apparteneva anche questo di Campiglia (Fig. I.15)³⁹. Sebbene da un punto di vista strettamente fisiognomico risulti difficile credere che l'uomo nel ritratto di Firenze abbia quasi settantacinque anni, si può concordare con lo studioso quando afferma che si tratta di un dipinto di buona qualità e che da un confronto con l'autoritratto di Roma, reso possibile dalla quasi completa sovrapposibilità dei due, ci mostra un artista forse leggermente più maturo d'età. Rispetto alla versione romana però, lo sguardo si è fatto più spento e la definizione delle mani, più vibranti nel dipinto di San Luca, è qui più accademica. Trattandosi di versioni praticamente identiche, non è da escludere che Campiglia si limitasse a copiare la prima che aveva realizzato e non a prenderla solamente come modello e questo spiegherebbe la minore vitalità emanata dal dipinto degli Uffizi. In ogni caso, a differenza di quanto

³⁷ L'accostamento a De Troy e Suleyras era già suggerito da S. SUSINNO, *La Galleria. I ritratti degli Accademici*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974, p. 248. Lo studioso rileva di De Troy “la pennellata moderna” e l'accordo su tinte schiarite, del secondo “una più accorta aderenza al dato naturalistico ed il clima di cordiale affabilità nella posa rilassata priva d'ogni retorica celebrativa”.

³⁸ QUIETO 1983, p. 5.

³⁹ *Ibidem*. Sulla collezione Pazzi e la storia della vendita della collezione alla Galleria si rimanda alla bibliografia nel capitolo III.

affermato da Quietò, non ci sono prove evidenti della presenza di Campiglia a Firenze in quegli anni; poiché Pazzi lavorava alle incisioni del *Museo Capitolino* a Roma, non appare improbabile che sia in occasione delle frequentazioni romane tra l'incisore e Campiglia che quest'ultimo abbia donato il suo autoritratto.

A questi dipinti tuttora esistenti se ne aggiungono altri documentati dalle fonti in maniera più o meno circostanziata. Dagli inventari dei beni di casa Corsini, oltre ai già citati ritratti, si trova menzione di una *Testa di putto* espressamente donata dal pittore al cardinale Neri Corsini⁴⁰; Gabburri afferma di essere in possesso di un disegno preparatorio per una tavola d'altare ad olio per una chiesa di Milano, di cui non abbiamo altre notizie⁴¹; il fratello di Campiglia, Antonio informa che “in Palazzi di vari signori di Firenze vi sono piccoli quadri pure di sua invenzione, lo stesso nella città di Siena, e particolarmente in Casa Cosatti”, così come “pure ancora qualche altra Casa di altri Signori di Roma so, che vi devono essere altre piccole cose consimili”⁴². Naturalmente nessuna di queste generiche informazioni permette di identificare alcun dipinto, né è emersa alcuna evidenza documentaria in tal senso.

Una vaga conferma di una qualche attività pittorica di Campiglia la dà anche Luigi Lanzi nella scarna biografia che dedica all'artista nella sua *Storia pittorica dell'Italia*: “Giovanni Domenico Campiglia fu contato in Roma fra' primari disegnatori, e specialmente per cose antiche gl'incisori se ne prevalsero: in pittura non mancò di merito, e in Firenze, ove condusse qualche tavola, vedesi fra' buoni pittori anche il suo ritratto”⁴³. L'importanza di questa biografia risiede nel fatto che già a vent'anni dalla morte dell'artista, cioè quando l'opera di Lanzi vide la luce, dell'attività pittorica di Campiglia non si sapeva fare alcun esempio concreto oltre all'autoritratto ormai nelle collezioni granducali. Già alla fine del Settecento quindi, i dipinti di Campiglia dovevano essere poco noti e comunque riservati ad un ambito strettamente privato.

Un altro quadro completamente sconosciuto agli studi su Campiglia è quello di cui si trova menzione nella già citata lettera rintracciata alla Biblioteca Moreniana di

⁴⁰ MAGNANIMI 1980a, p. 102; MAGNANIMI 1980b, p. 80.

⁴¹ F.M.N. GABBURRI, *Catalogo di disegni*, Parigi, Fondation Custodia-Institut Néerlandais, Collection Frits Lugt, P.II, Inv. 2005-A.687B.2, c.43r, inv. 1407. Ringrazio Novella Barbolani di Montauto per l'informazione.

⁴² BSLu, Ms. 1651, cc. 89v, 90r.

⁴³ LANZI 1795-1796, I, p. 267.

Firenze⁴⁴. Il 25 gennaio 1708 il cardinale Orazio Filippo Spada arcivescovo di Lucca ringrazia un Giovanni Domenico Campigli per un quadro che gli ha mandato. La lettera è molto breve e non fornisce ulteriori indicazioni sul dipinto, tuttavia, in un angolo dell'ultimo foglio, si legge un'annotazione secondo la quale il quadro raffigurava un San Luigi re di Francia a mezza figura. È indubbiamente la prima opera dipinta di cui abbiamo notizia per il giovane Giovanni Domenico, allora allievo presso le botteghe di Tommaso Redi e Lorenzo del Moro. La collezione del cardinale Spada è stata studiata e gli inventari pubblicati, purtroppo però il nome di Campiglia non compare, sebbene l'inventario risalga a pochi anni dopo l'invio del quadro al cardinale⁴⁵.

Infine sul mercato antiquario, nel 2008, è transitato un dipinto attribuito a Campiglia⁴⁶; il quadro, un olio su tela di forma ovale (98x115 cm), rappresenta una scena storica, con la figura stante di un soldato che si rivolge ad un gruppo di donne inginocchiate davanti a lui. Forse il soggetto è identificabile con una raffigurazione di Alessandro e la famiglia di Dario (Fig. I.16). Il dipinto è inserito in una cornice dorata, ed è possibile che si tratti di una delle opere per i palazzi fiorentini e romani di cui parlano il fratello Antonio nella lettera già esaminata e Lanzi. Ad un esame superficiale lo stile non appare troppo distante da Campiglia, ma purtroppo l'impossibilità di vedere il dipinto e la scarsità di opere pittoriche dell'artista con cui confrontarlo non permettono alcun altro tipo di considerazioni, a cominciare dall'autografia e dalla datazione.

In generale sembra che sulla formazione pittorica di Campiglia abbia inciso ben poco l'apprendistato svolto presso Tommaso Redi; eventualmente nelle sue opere si riscontrano maggiormente echi della formazione bolognese con Gian Gioseffo Dal Sole. Anche in questo caso tuttavia, quella di Campiglia appare più un'assimilazione epidermica di determinati stilemi e caratteri fisionomici conferiti ai personaggi; la pennellata dell'artista lucchese non ha niente della freschezza e della rapidità di quella del maestro fiorentino né del sentimentalismo che anticipa i tratti caratteristici

⁴⁴ BMoF, Autografi Frullani, 1760.

⁴⁵ L'inventario è datato al 1716 e non è citato nemmeno alcun dipinto raffigurante un San Luigi dei Francesi. Le opere anonime che vi si trovano sono ascrivibili, secondo l'estensore del documento, a pittori fiamminghi. C. DEL PRETE, *La collezione del cardinale Spada*, in "Actum Luce", 41.2012, 1/2, pp. 81-121, in particolare l'inventario è trascritto a pp. 111-118.

⁴⁶ *Important furniture and Old Master paintings*, Rubinacci Genova, 22 maggio 2008, lotto 388.

del rococò di Dal Sole. Solo il classicismo di matrice bolognese ereditato da Redi dal maestro Anton Domenico Gabbiani e in Dal Sole di ascendenza reniana e bolognese in generale, accumuna Campiglia a questi pittori, senza che tuttavia l'artista lucchese riuscisse a declinarlo e sintetizzarlo in una sua personale cifra stilistica convincente e lontana dal ripetitivo accademismo.

Capitolo III

Gli allievi (veri o presunti)

Il capitolo sugli allievi di Giovanni Domenico Campiglia è probabilmente uno dei più oscuri della sua attività. Raramente le fonti citano qualcuno e quasi mai gli artisti menzionati sono collegabili a qualche opera concreta o ad una qualche carriera artistica.

Il primo a parlare di un allievo è Gabburri che nella biografia dell'inglese Charles Martin (notizie 1728-1752) afferma che questi studiò con Campiglia¹.

Le notizie relative a Charles Martin attualmente sono limitate al lungo periodo che l'artista trascorse in Italia, e soprattutto a Firenze, tra il 1728 e il 1752; il pittore non è citato nel *Dictionary of Art* della Turner, mentre in Waterhouse le notizie sono circoscritte alla sua permanenza a Firenze nel periodo tra il 1733 e il 1740². Neppure le fonti contemporanee sembrano avere notizie a suo riguardo: né George Vertue né tantomeno Horace Walpole lo citano³. Tuttavia se il primo poteva essere poco informato sui pittori britannici che operarono tutta la vita, o quasi, fuori dall'Inghilterra, per Walpole questa dimenticanza appare deliberata; quando si trovava a Firenze, infatti, lo scrittore ebbe modo di conoscere l'artista in occasione di un duello che lo vide coinvolto⁴. In questa penuria di notizie sembra che il più informato sul conto del pittore inglese sia proprio Gabburri:

“Carlo Martin pittore inglese. Questo costumatissimo artefice, venuto in Italia nel 1728, si trattenne in Bologna, studiando la pittura per lo spazio di un anno. Vide Roma, Napoli, Milano, Genova, e, passato poi a Firenze, copiò le migliori opere dei professori eccellenti della Real Galleria di Toscana, colla direzione di Giovanni Domenico Campiglia, onde ha fatto tal progresso, ed oramai si è talmente perfezionato, specialmente nei ritratti a pastelli, che con tutta giustizia e meritevole di ogni lode. Quantunque non si fermasse in Roma, che per lo spazio di soli due anni

¹ Su Martin si veda V. RUBECHINI, *Francesco Maria Niccolò Gabburri e i granturisti inglesi a Firenze e Roma nella prima metà del Settecento*, tesi di laurea magistrale discussa presso l'Università degli studi di Firenze, a.a. 2011-2012, pp. 38-46, con bibliografia precedente.

² E. WATERHOUSE, *The Dictionary of British 18th century painters*, Woodbridge (UK) 1981, p. 234.

³ G. VERTUE, *Note-books*, in “The Walpole Society” (1-6 + indice), 18.1929/1930; 20.1931/1932; 22.1933/1934; 24.1935/1936; 26.1937/1938; 29.1940/1942; 30.1951/1952; H. WALPOLE, *Anecdotes of painting in England; with some account of the principal artists and incidental notes on other arts*, London 1762-1780, 4 voll., ed. New York 1969, 4 voll.

⁴ Per un racconto più dettagliato di questo episodio si veda *Horace Walpole correspondence's with Sir Horace Mann*, a cura di W. HUNTING SMITH, G.L. LAM, W.S. LEWIS, London 1955, 11 voll. La lettera in questione si trova in I, p. 45.

nonostante poté molto approfittarsi, mediante i dotti insegnamenti di Francesco d'Imperiali. Vive ora in Firenze nel 1738, amato da tutti per la sua virtù, per i suoi lodevoli costumi, e per il suo tratto gentile, stimato dai professori e dai cavalieri, tanto fiorentini che nazionali, la maggior parte dei quali, nel loro passaggio per Firenze, amano di avere il loro ritratto fatto a pastelli o pure a olio, di questo virtuoso. Il di lui ritratto a pastelli, fatto da se medesimo, conserva quegli che queste cose scrive⁵.

Considerando che sicuramente Gabburri conosceva Martin di persona possiamo ritenere attendibili le notizie riportate in questa biografia; partendo da questo presupposto proveremo a ricostruire la vita dell'artista inglese, almeno per quanto riguarda il soggiorno italiano.

Charles Martin arrivò in Italia nel 1728 e si fermò a Bologna per un anno; si può quindi ipotizzare che nel 1729-30 iniziasse il suo viaggio lungo la penisola che lo portò a visitare Roma, dove si fermò due anni, Napoli, Milano e Genova. Entro il 1732 dovette approdare a Firenze perché in quest'anno, stando alla Borroni Salvadori, venne eletto Accademico del Disegno⁶; in realtà la data che emerge dai documenti dell'Accademia è il 9 agosto 1734⁷ che, in effetti, meglio si adatta anche a ciò che scrive Gabburri. Se fosse il 1732, infatti, significherebbe prima di tutto che Martin, non appena giunto a Firenze, sarebbe stato nominato accademico e, secondariamente, che il viaggio nelle città di Napoli, Milano e Genova sarebbe avvenuto in tempi brevissimi. Presumendo che la visita si sia svolta nella successione indicata da Gabburri, infatti, dopo i due anni a Roma, il tempo a disposizione di Martin tra la sua partenza dalla città pontificia e il suo arrivo a Firenze, considerando anche il periodo necessario a farsi conoscere in questa città e ottenere la nomina a membro dell'Accademia, sarebbe stato troppo esiguo. Inoltre, se da Roma poté agevolmente essere sceso fino a Napoli, da Napoli avrebbe dovuto risalire fino a Milano per poi proseguire per Genova e riscendere fino a Firenze, o andare prima a

⁵ GABBURRI 1730-1740, II, c. 44 r.

⁶ F. BORRONI SALVADORI, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento. Prima parte*, in "Labyrinthos", 4.1985, 7/8, p. 12, nota 64. Nei *Memoriali graziosi dal Signor Luogotenente Cavalier Gabburri di Giovani che bramavano andare alla scuola del Nudo e Note di Novizzi amessi all'Accademia (1731-1737)* Carlo Martin si trova proposto tra i possibili novizi dell'Accademia, patrocinato da Giuseppe Grisoni (ASFi, Accademia del Disegno, 23, c. 50). Tuttavia l'artista non sarà accolto tra i membri dell'Accademia fino al 1734.

⁷ ASFi, Accademia del Disegno, Vacchetta dell'Accademia del Disegno, 1723-1737, 18. La parte dei documenti relativa agli accademici britannici è stata trascritta in M. WYNNE, *Members from Great Britain and Ireland of the Florentine Accademia del Disegno 1700-1855*, in "The Burlington magazine", 132.1990, pp. 535-538.

Genova e quindi Milano; in ogni caso, dato che ognuna di queste città si trovava in uno stato diverso e che quindi c'era da passare la dogana, che le strade erano piuttosto disagiate e che Martin avrà pur trascorso qualche tempo in ognuno di questi luoghi, è ragionevole pensare che l'artista non sia arrivato a Firenze molto prima del 1734. Altro aspetto curioso da notare è che Gabburri non fa menzione della nomina del pittore ad Accademico del Disegno, pur essendo egli stesso Luogotenente di quell'istituzione.

A tutto questo è però da aggiungere un dato certo e cioè che l'autoritratto a pastello di cui parla Gabburri fu presente all'esposizione dell'Annunziata del 1737⁸; nella stessa circostanza Martin presentò altre tre opere di sua mano: un ritratto a pastello, un autoritratto e una copia di una testa da Rembrandt⁹. Da questo elenco risultano quindi due autoritratti, di cui attualmente sembra non esserci traccia. Per quanto attiene alla raccolta degli autoritratti dell'erudito fiorentino sappiamo che tale collezione si trova attualmente divisa in tre nuclei: uno al British Museum, un altro all'Ashmolean Museum di Oxford e un terzo gruppo di proprietà di lord e lady St. Levens a St Michael's Mount in Cornovaglia. Dal momento che l'autoritratto non risulta in nessuna di tali collezioni è presumibile che il disegno sia attualmente irrintracciabile¹⁰.

Per quanto riguarda l'altro autoritratto sembra che non ci sia nemmeno un appiglio per rintracciarlo e lo stesso vale per il ritratto a pastello; quest'ultimo potrebbe essere uno di quelli che secondo Gabburri Martin eseguì per i suoi connazionali come per i fiorentini e come tale potrebbe trovarsi ancora in collezione privata.

Il dato sicuramente interessante è che Gabburri afferma che Martin lavorò sotto la direzione di Campiglia alla copia dei migliori maestri della Galleria; nei primi anni trenta negli ambienti eruditi fiorentini fervevano i lavori per il *Museum Florentinum*, il cui tomo dedicato alla statuaria uscì proprio nel 1734. Difficile pensare che un allievo di Campiglia che studiava in Galleria si limitasse a copiare solo le pitture,

⁸ BORRONI SALVADORI 1974a, in particolare le appendici in cui sono elencati gli espositori e gli artisti esposti. Martin è citato a p. 101.

⁹ *Ivi*, p. 101. Purtroppo non è specificato a chi appartenessero queste tre ultime opere.

¹⁰ La collezione degli autoritratti è stata studiata da N. TURNER, *The Gabburri/Rogers series of drawn self-portraits and portraits of artists*, in "Journal of History of collections", 5.1993, 2, pp. 179-210 che non pubblica l'autoritratto di Martin nemmeno tra quelli da lui rintracciati nella collezione St. Levens, ma si limita ad un rinvio alla notizia già riportata dalla Borroni Salvadori. Il disegno non è pubblicato nemmeno tra i nuovi autoritratti rintracciati da Jane Turner (SHOAF TURNER 2015).

mentre il maestro era impegnato nella realizzazione dei disegni per il *Museum*. Tanto più se si considera che a Roma Martin era stato presso la bottega di Francesco Fernandi, detto l'Imperiali, specializzato nel gestire stuoli di collaboratori per assolvere alle committenze dei ricchi viaggiatori inglesi, in particolare per i disegni dall'antico¹¹. Le fonti non parlano mai di allievi di Campiglia che lo aiutassero nell'impresa, ma è lo stesso Campiglia, per bocca di Bottari ad affermare di non essere stato il solo autore dei disegni. In una lettera scritta da Bottari a Gori, il bibliotecario dei Corsini informa l'amico che l'artista aveva appreso con fastidio di essere considerato, nella *Lettera al lettore* introduttiva all'opera, l'unico disegnatore di tutte le tavole: “[...] Ma poi ho sentito dal medesimo [Campiglia] che non le ha disegnate tutte lui, onde per l'amore della verità avrei detto la cosa come sta. Anzi, avendo il detto Signor Campiglia veduto in piè di tutte le tavole il suo nome, non ci ha avuto gusto, e ha ragione [...]”¹². In questo caso Bottari si riferisce specificamente ai volumi IV e V, dedicati alla numismatica, ma ciò non esclude che una pratica simile sia stata messa in atto anche per i volumi precedenti.

Inoltre Martin era ben noto agli ambienti intellettuali cittadini, tanto da essere accolto tra i membri dell'Accademia Colombaria di Firenze, fondata nel 1735 proprio da Anton Francesco Gori. La sua elezione ad accademico avvenne il 15 febbraio 1750 col nome di Lindo¹³; dall'Accademia Colombaria Martin fu incaricato di eseguire il ritratto del cardinale Angelo Maria Querini (1680-1755) che era in procinto di recarsi a Firenze¹⁴. Purtroppo, durante la Seconda Guerra Mondiale la sede dell'Accademia Colombaria, allora in via de' Bardi, fu fatta saltare con le mine dai tedeschi e parte di ciò che conteneva andò irrimediabilmente distrutto. Tra questo anche gli inventari delle collezioni possedute dall'Accademia, con conseguente impossibilità, per quanto

¹¹ Su Francesco Ferdinandi si veda A. DE PALMA, *Fernandi, Francesco*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVI, Roma 1996, pp. 350-351.

¹² BMF, Ms. BVII, 5, c. 254 v. La lettera è datata 3 giugno 1741. Bottari dichiara che la scarsa resa qualitativa di alcune stampe probabilmente è dovuta ad alcune tavole disegnate “abboracciate”.

¹³ Negli atti dell'Accademia si legge: “Martin, Carlo, inglese, E (Il Lindo). 15 febbraio 1750”. Le liste degli accademici con la loro data di elezione sono trascritte in *L'Accademia Toscana di scienze e lettere “La Colombaria” 1735-200*, a cura di L. SORBI, Firenze 2001.

¹⁴ Società Colombaria di Firenze, *Annali*, XVI, 1750-1751, tramoggia 4. La notizia è segnalata da BORRONI SALVADORI 1985, p. 12, nota 64, sebbene già U. DORINI, *La società Colombaria, Accademia di studi storici, letterari, scientifici e di belle arti, cronistoria dal 1735 al 1935 per il secondo centenario dalla fondazione*, Firenze 1935, pp. 85-86 ne parlasse.

riguarda il ritratto di Martin, di sapere se fosse rimasto nei locali dell'Accademia o fosse stato donato allo stesso Querini¹⁵.

I rapporti con Martin non dovettero interrompersi neppure quando Campiglia lasciò definitivamente Firenze alla volta di Roma, tanto che in una lettera, di cui sfortunatamente non si riesce a leggere l'anno, il disegnatore dice a Gori che un certo vaso poteva essere consegnato al "Signor Carlo Martini" che in quel momento si trovava a Roma, ma che presto sarebbe tornato a Firenze¹⁶. Pur se non leggibile, la data della lettera è comunque ricavabile dalle novità che l'artista fornisce da Roma, riguardanti il conclave che elesse al soglio pontificio il cardinale Prospero Lambertini (1665-1758) col nome di Benedetto XIV, il 17 agosto 1740. Dati i traffici in cui era abitualmente coinvolto Martin e data l'abitudine dell'epoca di italianizzare i nomi, si può ragionevolmente ritenere che il Carlo Martini di cui parla Campiglia sia lo stesso Charles Martin di cui era stato maestro a Firenze.

È vero che di Martin non ci resta quasi niente, ma è altrettanto vero che l'inglese dovette volgersi molto presto a interessi diversi rispetto a quelli prettamente artistici, privilegiando il mercato di opere d'arte e il collezionismo. L'artista aveva messo insieme una collezione di cui parlò anche Charles Nicolas Cochin (1715-1790) nel suo racconto del viaggio in Italia¹⁷. La Borroni Salvadori aggiunge agli esigui pezzi della collezione indicati dal francese l'informazione data da Ignazio Enrico Hugford (1703-1778), secondo cui Giovanni Antonio Pucci vendette a Martin una copia della *Nascita di Venere* di Tiziano realizzata da Anton Domenico Gabbiani (1652-1726)¹⁸. Heikamp, inoltre, segnala come appartenente alla collezione Martin un disegno di Gherardo Silvani (1579-1675) per la sistemazione delle cappelle della tribuna maggiore del Duomo di Firenze¹⁹.

Supponendo che la collezione sia rimasta in possesso di Martin fino alla sua morte, avvenuta solo due anni dopo la visita di Cochin, cioè nel 1752, si possono fare varie ipotesi: che la collezione sia rimasta a Firenze, magari acquistata per intero da

¹⁵ Per la storia e in particolare per la storia del collezionismo dell'Accademia Colombaria si veda M. GELLI, *Collezionismo ed erudizione nel Settecento: formazione e divenire della raccolta dell'Accademia Colombaria di Firenze*, tesi di laurea magistrale discussa presso l'Università degli Studi di Firenze, a.a. 2011-2012.

¹⁶ BMF, Ms. BVII, 7, c. 53r.

¹⁷ C.N. COCHIN *Voyage Pittoresque*, Paris 1758, ed. anast., *Le Voyage d'Italie de Charles Nicolas Cochin (1758)*, a cura di C. MICHEL, Roma 1991, pp. 241-242.

¹⁸ BORRONI SALVADORI 1974a, p. 44, nota 210.

¹⁹ D. HEIKAMP, *Antologia di critici*, in "Paragone", 15.1964, 175, p. 67, nota 7.

qualche collezionista locale; che sia stata comprata da qualche connazionale di Martin, portata in Inghilterra e da allora dispersa nel corso dei secoli e forse ancora in collezioni private; infine che sia finita nelle mani di qualche mercante che l'ha venduta dopo averla smembrata e suddivisa per tipologia (disegni, dipinti, etc.) e che quindi sia attualmente dispersa e ugualmente irrintracciabile.

Tuttavia una cosa sembra certa: alla morte del pittore dovette nascere una disputa sull'eredità della collezione, o almeno di parte di essa, come si legge nel *Giornale dell'Accademia del Disegno*, nella sezione *Deliberazioni* relativa al periodo 1750-1755²⁰. Le notizie che riguardano Martin sono due e sono riportate a febbraio e marzo del 1755; la prima vide coinvolti Martin e un certo Alessandro Betti che agiva per conto "del signor Filippo Valle di Roma ed altri"; è evidente che più che di Martin doveva trattarsi dei suoi eredi, dal momento che l'artista era già morto da tre anni. Quanto al signor Filippo Valle di Roma è forte la tentazione di identificarlo con lo scultore Filippo della Valle (1698-1768), fiorentino di nascita ma trasferitosi presto a Roma, dove si sviluppò tutta della sua carriera²¹.

Il riferimento successivo alla disputa sull'eredità, nel marzo del 1755, vide ancora protagonisti Betti e gli eredi Martin²². In questo caso, tuttavia, si legge che, attestata l'assenza degli eredi, si revocava il sequestro di un busto effettuato da Vincenzo Foggini e si disponeva che quest'ultimo consegnasse liberamente il busto a Betti come rappresentante di Filippo Valle, al quale spettava anche il rimborso delle spese e gli si dava atto della fondatezza delle sue proteste. Con queste poche righe la questione sembra essere risolta, ma purtroppo per noi da questo momento si perdono le tracce del busto²³.

L'unica altra cosa che sappiamo sul conto di Martin è che nel 1751 fu pagato per una copia della *Madonna della sedia* di Raffaello da Ralph Howard²⁴.

²⁰ ASFi, Accademia del Disegno, *Giornale dell'Accademia del Disegno, deliberazioni, 1750-1755*, 20.

²¹ Su Filippo della Valle si rimanda a V. HYDE MINOR, *Passive tranquillity: the sculpture of Filippo della Valle*, Philadelphia 1997.

²² "Atteso la contumacia ed il non esser comparso alcuno per l'Eredità del Signor Carlo Martin, revocarono il sequestro stato fatto in mano dal signor Vincenzo Foggini del busto di marmo di detto signor Ratta ed ordinarono al signor Foggini che quello consegnasse liberamente al signor Alessandro Betti come protettore del signor Filippo Valle, riservando a detto signor Valle le ragioni per la ripetizione delle spese, e per ogni sua ragione contro l'eredità del signor Martin, etc."

²³ Dalla ricerca nei documenti d'archivio relativi al periodo di permanenza di Martin in Italia purtroppo non è emersa l'esistenza di alcun testamento dell'artista che potesse aiutare a capire la situazione (ASFi, *Notarile moderno, Repertorio generale testamenti*, 28-36).

²⁴ INGAMELLS 1997a, p. 644.

Ancora grazie a Gabburri possiamo attribuire a Campiglia un altro allievo: si tratta della pastellista Maria Maddalena Gozzi (1718-1782), che inizialmente aveva cominciato il suo apprendistato nella bottega di Giovanna Fratellini (1666-1731) e, alla morte di questa, era passata a studiare con Giovanni Domenico²⁵.

“Maria Maddalena Gozzi, fiorentina, nata il dì ... dell’anno ..., pittrice a pastelli e in miniatura, studiò sotto la direzione della celebre Giovanna Marmocchini ne’ Fratellini, perciò detta comunemente la Fratellina. Ma essendole mancata per morte la diletta maestra, si pose ad eseguire gl’insegnamenti di Giovan Domenico Campiglia, pittor fiorentino, il quale l’assisté con tale amore sin tanto che egli si trattenne in Firenze per disegnare lo stupendo Museo fiorentino, ne ritrasse sì gran profitto e si avanzò talmente nella virtù che nei ritratti a pastelli e in miniatura ha fatto maravigliare, non solo la sua patria, ma molti e molti signori forestieri hanno voluto il loro ritratto fatto di propria mano di questa dignissima e virtuosa fanciulla, la quale, a gloria della patria, vive ed opera sempre con maggiore spirito e intelligenza in questo presente anno 1739, nel quale anno la clemenza della Altezza Reale, la serenissima granduchessa di Toscana, si compiacque benignamente di stare al naturale acciò facesse il di lei ritratto e colpì così bene e con tal proprietà lo vestì che piacque universalmente e ne acquistò gloria immortale, onde gli convenne replicarlo più volte per sodisfare il vivo desiderio di alcuni cavalieri che ardentemente glielo richiesero. Conservo ancora io il di lei proprio ritratto a pastelli nella mia collezione e ne fò quella distinta stima che merita giustamente questa virtuosa fanciulla.”²⁶

Ancora una volta, dunque si tratta di un allievo del periodo fiorentino, ma in questo caso probabilmente Campiglia non si affidò alla giovane per le tavole del *Museum Florentinum*, dato che non sembra proprio che la Gozzi abbia mai studiato con particolare attenzione la statuaria antica. La pittrice si immatricolò all’Accademia del disegno il 2 febbraio 1732²⁷, fu eletta accademico il 4 marzo di quello stesso anno²⁸ e risulta aver pagato le tasse tra il 1732 e il 1738²⁹.

Francesco Inghirami, nella sua *Storia della Toscana*, conferma l’apprendistato presso Campiglia, asserendo che l’allieva eguagliò il maestro nel campo della miniatura, ma rimase inferiore nel pastello e nella pittura ad olio³⁰. È interessante che Campiglia sia

²⁵ Su quest’artista ancora poco studiata si vedano MARRINI 1764-1766, II.2, pp. 35-36 e, più recentemente, S. BELLESI, *Catalogo dei pittori fiorentini del ‘600 e ‘700*, Firenze 2009, 3 voll., I, p. 169.

²⁶ GABBURRI 1730-1740, IV, c. 60r.

²⁷ ASFi, Accademia del Disegno, 111, c. 62r.

²⁸ *Ivi*, 18, c. 36r.

²⁹ *Ivi*, 132, c. 148.

³⁰ F. INGHIRAMI 1841-1845, XIV, p. 500.

considerato un maestro nella miniatura, notizia questa finora sconosciuta; inoltre, per affermare questo e che l'artista lucchese fu superiore alla Gozzi nel pastello, l'autore dovrebbe aver visto alcuni saggi che a noi non sono giunti. Essendo Inghirami un artista a sua volta, sebbene di non eccelso livello, le sue valutazioni sono degne di considerazione³¹. Anche nella biografia di Martin Gabburri accenna ai progressi che l'inglese fece con Campiglia e subito dopo dichiara che l'artista era arrivato ad un alto grado di perfezione proprio nel pastello. Non si capisce se tale maestria sia stata acquisita con Campiglia, ma se questi si dedicava anche al pastello è possibile che Martin avesse appreso la tecnica dal lucchese.

Sfortunatamente non restano molte opere nemmeno della Gozzi, così è difficile valutare la possibile influenza che Campiglia ebbe su di lei. Attualmente è noto solo il suo autoritratto agli Uffizi³², poiché una *Madonna* a pastello, posseduta dalla Galleria, risulta ormai mancante dal Palazzo Ducale di Massa a cui era stata concessa in deposito³³.

C'è poi Antonio Pazzi (1706-?), che si ritiene sia stato allievo di Campiglia dopo essere passato da Giuseppe Piamontini (1664-1742) per il disegno e da Cosimo Mogalli per l'incisione³⁴. In realtà nel medaglione biografico dedicato a Pazzi, posto alla fine dell'opera di Marrini, non si capisce bene se fu allievo di Campiglia, quanto piuttosto che lavorò sotto la sua direzione come incisore e fu su sua indicazione che venne chiamato dalla Società per il Museo Fiorentino per le incisioni³⁵. Si aggregò al gruppo di incisori chiamati a lavorare per il *Museum Florentinum* negli anni in cui uscivano i volumi degli autoritratti, in buona parte incisi proprio da lui (novantasei su duecentoventi)³⁶. Contemporaneamente fu incaricato anche di alcune incisioni per il *Museo Capitolino*, evidentemente su indicazione di Campiglia. Purtroppo questo è tutto quello che attualmente si conosce su Pazzi, poiché non sono emersi particolari che possano far pensare ad una sua frequentazione del mondo del *Grand Tour* o a

³¹ Per la figura di Francesco Inghirami si veda M. FUBINI LEUZZI, *Inghirami, Francesco*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, LXII, Roma 2004, pp. 372-376.

³² BELLESI 2009, I, p. 169. Sull'autoritratto della pastellista si veda MELONI TRKULJA 1978, p. 95.

³³ MELONI TRKULJA 1978, p. 95.

³⁴ *Ivi*, p. 79 e nota 90. Su Piamontini si veda S. BELLESI, *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Firenze 2008.

³⁵ MARRINI 1764-1766, II.2, pp. 49-50. Campiglia è ritenuto "suo amantissimo direttor nel disegno" che potrebbe indicare un rapporto maestro allievo se Pazzi all'epoca dei lavori per il *Museo Capitolino* non avesse avuto già più di trent'anni e il periodo di formazione fosse quindi concluso. Ricordiamo infatti che il primo volume uscì nel 1741. La questione dunque resta dubbia.

³⁶ Per la vicenda editoriale e per i protagonisti del *Museum Florentinum* si veda il capitolo relativo.

rapporti con gli ambienti artistici ed intellettuali fiorentini³⁷. Ciò appare strano, poiché l'incisore mise insieme una collezione di autoritratti di artisti poi acquistata dalla Galleria degli Uffizi³⁸; tra questi c'era anche quello di Campiglia, che Pazzi poté agevolmente procurarsi direttamente dal pittore. La Meloni suggerisce che tramite lo stesso Campiglia il collezionista fosse entrato in possesso degli autoritratti di altri artisti lucchesi (Pietro Testa e Pietro Paolini), oltre a quelli bolognesi e romani³⁹. L'acquisto della collezione Pazzi da parte del granduca non fu pacifico, poiché si dubitava dell'autenticità dei dipinti che la costituivano; un documento manoscritto della Biblioteca degli Uffizi del 1767 reso noto e pubblicato dalla Meloni e redatto da Giuseppe Bianchi, allora custode della Galleria, ci mostra l'autore scandalizzato dall'acquisto di quelli che ritiene falsi e si preoccupa del discredito che potrebbero gettare sull'intera collezione⁴⁰. Pazzi acquistò la collezione dal pistoiese Tommaso Puccini (1669-1727), ritenuto, lui o gli allievi, autore di diversi degli autoritratti⁴¹; da parte sua l'abate potrebbe essere intervenuto a modificare ritratti di artisti poco noti per farli diventare pittori del Cinquecento o del primo Seicento di cui mancava l'autoritratto⁴². Di maggiore importanza sono invece gli autoritratti, in questo caso autentici, del Settecento fiorentino, lacuna che i Lorena non si erano preoccupati di colmare, elemento che riscatta in qualche modo la "truffa" degli altri dipinti. Gli autoritratti settecenteschi furono aggiunti da Pazzi alla raccolta acquistata da Puccini⁴³.

Per quanto riguarda il periodo romano, le notizie sugli allievi sono ancora più scarse, affidate a brevi accenni in un paio di lettere di Gori a Bottari: la prima è datata da Firenze il 26 aprile 1746 quando Gori chiede all'amico Bottari di fargli avere il disegno di alcuni vasi etruschi e due statue, sempre etrusche, scoperte da Ficoroni; chiede dunque al monsignore di trovargli un ragazzo piuttosto che un artista

³⁷ MELONI TRKULJA 1978, pp. 79-80.

³⁸ Su questa vendita si veda *Ivi*, pp. 79-123. La lista dei quadri passati alla Galleria degli Uffizi è trascritta in PRINZ 1971, I, pp. 204-205. L'autoritratto di Campiglia compare al numero 72 della lista.

³⁹ MELONI TRKULJA 1978, p. 99.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 80-83.

⁴¹ Sulla figura di Puccini e la vicenda della sua raccolta di autoritratti si veda G. LEONCINI, *Antefatti della collezione Pazzi*, in "Paragone", 29.1978, 345, pp. 103-118. In realtà il Puccini di cui parla Bianchi non è lo stesso proprietario della collezione (che non faceva l'artista bensì il medico) ma potrebbe piuttosto trattarsi dell'omonimo pittore. La sostanza dell'intera vicenda comunque resta invariata.

⁴² MELONI TRKULJA 1978, p. 85.

⁴³ *Ivi*, p. 86.

affermato “perché non vorrei spendere 10 paoli per tavola” e che “un giovane scolare del Signor Campiglia può bastare per il mio intento”⁴⁴. La seconda lettera è di tre anni successiva, 11 novembre 1749, e Gori raccomanda a Bottari un tale Giovannino Franceschini affinché disegni un crocifisso “poiché ha poco che fare costì” e afferma di desiderare che Campiglia lo prenda con sé come allievo⁴⁵. Difficile dire chi sia questo Franceschini; potrebbe forse trattarsi di un parente, figlio o nipote, di Vincenzo Franceschini, che lavorava abitualmente con Gori alle sue pubblicazioni realizzando le incisioni. Si tratta evidentemente di un giovane proveniente da Firenze, spedito a Roma a completare la sua formazione, ma le notizie si fermano qui.

Quanto alla prima lettera, l'unica conferma che ne ricaviamo è che Campiglia aveva giovani allievi.

Possiamo forse cogliere qualche altro sporadico riferimento all'attività di Campiglia come maestro dall'esame dei registri parrocchiali degli Stati delle Anime. Nel 1723 nella casa del pittore viveva anche un certo Domenico Polsei (?), classificato come studente di pittura di 18 anni⁴⁶. L'anno successivo il nome sparisce dagli abitanti della casa. Si tratta solo di una traccia molto labile, non sappiamo nemmeno se il giovane fosse casualmente finito nella casa di Campiglia e fosse a bottega con qualcun altro o con l'artista lucchese.

Merita di essere menzionato tra gli allievi anche sir Roger Newdigate (1719-1805), di cui si tratterà più diffusamente nel prossimo capitolo, che nel corso del suo soggiorno romano tra il 1739 e il 1740 studiò, secondo le sue stesse parole, con Campiglia⁴⁷. In realtà nei suoi disegni, in parte pubblicati, si fatica a trovare echi di questo apprendistato, riscontrandovi piuttosto elementi della poetica piranesiana⁴⁸. I fogli, la maggior parte dei quali peraltro appartenenti ad un secondo soggiorno italiano degli anni settanta, mostrano uno spiccato interesse per il dato pittoresco, suggestivo, per la ricerca del coinvolgimento emotivo dello spettatore, che in Campiglia invece non trova spazio, o almeno non in termini così pregnanti. La resa

⁴⁴ BANLC, Ms. Cors. 44 E 25, cc. 146-147r.

⁴⁵ *Ivi*, c. 234r.

⁴⁶ ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1723, cc. 42v- 43r.

⁴⁷ Arbury Papers, Warwick Record Office, CR 136/A, cit. in *Old Master Drawings* 1991, p. 154.

⁴⁸ I disegni sono pubblicati in M. MCCARTHY, *Sir Roger Newdigate and Piranesi*, in “The Burlington magazine”, 114.1972, pp. 466-472; M. MCCARTHY, *Sir Roger Newdigate: some Piranesian drawings*, in “The Burlington magazine”, 128.1978, pp. 671-672.

sentimentale delle rovine raffigurate (Colosseo, arco di trionfo di Aosta, villa di Adriano a Tivoli, templi e rovine di Paestum) è enfatizzata dall'uso dell'inchiostro e dell'acquerello per aumentare il contrasto chiaroscurale e rendere più mosso l'effetto d'insieme, con una maggiore sollecitazione dei sensi e delle emozioni. Nemmeno nei disegni relativi al 1739, raffiguranti l'anfiteatro di Arles, le rovine ad Angers e l'anfiteatro di Nîmes, si riscontrano sostanziali differenze nell'interpretazione dell'antichità.

Probabilmente dalla bottega di Campiglia passarono altri granturisti interessati ad apprendere il disegno più per una questione di *status symbol* che per un reale interesse e dobbiamo pertanto immaginare che non sia a questi allievi occasionali e di passaggio che l'artista abbia affidato il segreto della sua arte e della sua personale interpretazione dell'antico.

Quieto ritiene di poter dire che anche Pompeo Batoni fu allievo di Campiglia, senza tuttavia indicare valide motivazioni o suffragare in alcun modo questa teoria⁴⁹. Inoltre, in un suo più recente studio monografico proprio su Batoni, questa ipotesi non è più menzionata, sebbene lo studioso insista nel parlare di una conoscenza e frequentazione tra i due artisti, semplicemente in virtù della loro comune città d'origine⁵⁰. Che i due disegnatori intrattenessero stretti rapporti sembra smentito dalle parole che il fratello di Giovanni Domenico, Antonio, scrisse nella già menzionata lettera a Giovanni Battista Tonelli, proprio relativamente a Batoni: “[...] Per il Signor Pompeo Batoni vi prego a prender altri canali, perché voi ben sapete, che con questo celebre virtuoso io non hò veruna servidù [...]”⁵¹. Se si fosse trattato di un amico del fratello è difficile credere che si sarebbe espresso con una totale negazione nel parlare di Batoni. Più probabilmente i due si conoscevano, entrambi

⁴⁹ P.P. QUIETO, *Il lapis come filo di Arianna: 100 disegni dalla raccolta Mela, in Firenze dal XVI al XIX secolo*, Firenze 1996, p. 11.

⁵⁰ P.P. QUIETO, *Pompeo Girolamo de' Batoni: l'Ideale classico nella Roma del Settecento*, Roma 2007. In questa sede (p. 64 e note 9-10) lo studioso afferma che Batoni e Campiglia abitavano entrambi alla Lungara, poiché nel 1729 il più giovane dei due risulta sposato e residente nella parrocchia di San Giovanni della Malva, che appunto include la zona della Lungara, dove Campiglia si sarebbe trovato a lavorare presso Palazzo Corsini. In realtà nel 1729 Campiglia aveva abbandonato Roma per trasferirsi a Firenze e difficilmente avrebbe potuto frequentare Palazzo Corsini alla Lungara, dato che fino al 1737 i Corsini non avrebbero acquistato l'immobile. E già a partire dal 1730 Batoni non compare più negli Stati delle Anime di quella parrocchia (ASVR, San Giovanni della Malva, Stati d'anime, 1728-1739).

⁵¹ BSLu, Ms. 1651, c. 90r.

avevano lavorato per Topham e frequentavano il mondo del *Grand Tour* britannico, ma si facevano concorrenza, in particolare per il mercato delle copie dall'antico⁵².

⁵² Batoni comunque eseguì per Topham un numero di disegni molto più ristretto di Campiglia, avendone realizzati cinquantatre. Il suo tramite, a differenza di Campiglia che lavorava autonomamente, fu Imperiali. Sui disegni di Batoni a Eton si veda H. MACANDREW, *A group of Batoni drawings at Eton College, and some eighteenth-century Italian copyists of classical sculpture*, in "Master Drawings", 16.1978, 2, pp. 131-150 (I disegni dell'artista sono catalogati a pp. 144-150). Sui rapporti di Batoni con il mondo del *Grand Tour* si rinvia a *Pompeo Batoni (1708-1787). L'Europa delle corti e il Grand Tour*, a cura di L. BARROERO, F. MAZZOCCA, catalogo della mostra (Lucca, Cinisello Balsamo (Mi) 2008).

Capitolo IV

Committenti e granturisti britannici

Oltre che con Richard Topham, che merita un capitolo a sé nella trattazione su Campiglia, l'artista fu in contatto con altri britannici nel corso della sua carriera.

Dopo i secoli difficili delle guerre di religione, che comunque non eliminarono del tutto la presenza anglosassone nella penisola italiana¹, nel Settecento il pellegrinaggio inglese verso Roma riprese, assumendo un carattere diverso da quello religioso: ciò che i facoltosi rampolli, e non solo, dell'aristocrazia britannica cercavano nell'Urbe era l'antico². Nel XVIII secolo la colonia inglese a Roma era una delle più numerose e sicuramente quella che disponeva di maggiori mezzi economici. Dall'Italia in genere, e da Roma in particolare, i granturisti inglesi tornavano con numerose casse di *souvenir*: dalle sculture antiche ai calchi di quelle più famose, dalle vedute fatte realizzare *ad hoc* e i disegni di vario genere agli *Old Master Drawings*. È infatti proprio nel corso del Settecento che iniziò in maniera massiccia il fenomeno del collezionismo privato in Inghilterra³. Grandi collezionisti esistevano anche in precedenza, tuttavia è nel XVIII secolo, quando l'aristocrazia inglese è al massimo del suo fulgore e il paese si avvia a diventare la maggiore potenza mondiale, che le imponenti dimore di campagna diventano (alcune costruite *ex novo*) i grandiosi contenitori di collezioni artistiche di grande valore.

Come noto, punto di ritrovo per gli aristocratici a Roma era il Caffè degli Inglesi in Piazza di Spagna, decorato con incisioni di Giovan Battista Piranesi. Quest'ultimo,

¹ Sui rapporti tra gli inglesi e l'Italia nel corso dei secoli si veda E. CHANEY, *The evolution of the grand tour: Anglo-Italian cultural relations since the Renaissance*, London 1998.

² La letteratura sul fenomeno del *Grand Tour* settecentesco è ormai molto vasta ed impossibile da citare per intero, pertanto in questa sede si rimanda a *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, a cura di A. WILTON, I. BIGNAMINI, catalogo della mostra (Roma), Milano 1997; *Roma e l'antico. Realtà e visione nel 700*, a cura di C. BROOK, V. CURZI, catalogo della mostra (Roma), Ginevra 2010; *Seduzione etrusca* 2014, tutti con bibliografia precedente; per una panoramica generale sul viaggio in Italia attraverso i secoli e per le attività dei britannici a Roma si veda C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano 2014. Per un censimento dei viaggiatori britannici che scesero in Italia nel corso del XVIII secolo si veda INGAMELLS 1997a. Per una panoramica generale sull'arte europea e i suoi rapporti con il viaggio di formazione si rimanda a *Art in Rome in the eighteenth century*, a cura di E.P. BOWRON, catalogo della mostra (Philadelphia), London 2000; O. ROSSI PINELLI, *Le arti nel Settecento europeo*, Roma 2009. Sul fascino esercitato dall'antico si veda F. HASKELL, N. PENNY, *Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven 1981.

³ Su questo argomento, oltre che sulla nascita e lo sviluppo di un mercato dell'arte in Inghilterra, si veda la trattazione di I. PEARS, *The discovery of painting. The growth of interest in the arts in England, 1680-1768*, New Haven 1988, in particolare pp. 50-106.

insieme a Giovanni Volpato (1735-1803), con le sue incisioni e i suoi *biscuits*, e Bartolomeo Cavaceppi (1717-1799), restauratore di antichità, era perfettamente inserito nel circuito internazionale del *Grand Tour*, largamente rappresentato da inglesi desiderosi di portare a casa *souvenir* del loro soggiorno italiano⁴.

Tutto questo fece fiorire e crescere un mercato artistico di notevoli dimensioni, non sempre del tutto onesto con i compratori più sprovveduti, che fece di Roma il più importante centro per l'acquisto di opere d'Europa⁵. L'antico divenne un vero e proprio affare, con tutta una pletora di personaggi che vi gravitavano intorno facendone un lavoro⁶.

Trasportati in Inghilterra, i modelli dell'antico assunsero uno *status* morale che in Italia ormai avevano perso: le antichità greche e romane vennero a rivestire un carattere esemplare, caricate di significati simbolici e sociali, funzionali in particolare al partito dei Whig in piena ascesa proprio nel Settecento⁷. La passione degli inglesi per l'antico non si limitò al collezionismo di reperti archeologici o di disegni raffiguranti tali reperti, ma si spinse fino a creare un vero e proprio stile architettonico e decorativo che attingeva a piene mani dal repertorio classico⁸. Pubblicazioni che ebbero particolare fortuna in questo senso in Gran Bretagna e che divennero riferimenti per architetti e decoratori furono: *Icones et segmenta* di Giovan Pietro Bellori e François Perrier, *Le pitture antiche del sepolcro dei Nasonii, Veteres arcus Augustorum, Admiranda Romanorum antiquitatum* e *Gli antichi sepolcri* tutti nati dalla collaborazione di Bellori con Pietro Bartoli⁹.

⁴ Su Giovanni Volpato e la sua attività per i granturisti si veda C. TEOLATO, *Artisti imprenditori: Zoffoli, Righetti, Volpato e la riproduzione dell'antico*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 233-238. Su Cavaceppi si vedano C. PIVA, *Bartolomeo Cavaceppi tra mercato e restauro*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 59-64 e S.A. MEYER, *L'arte di ben restaurare: la "Raccolta d'antiche statue" (1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Firenze 2011.

⁵ Sull'argomento, dal punto di vista del collezionismo pittorico, si veda P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Firenze 2010, 2 voll. Sull'aspetto specifico del *souvenir* si veda A. PINELLI, *Souvenir. L'industria dell'antico e il grand tour a Roma*, Roma 2010.

⁶ Si veda D. GALLO, *Per una storia degli antiquari romani nel Settecento*, in "Mélanges de l'Ecole française de Rome", 111.1999, 2, pp. 827-845. Sull'aspetto specifico del *souvenir* si veda A. PINELLI, *Souvenir. L'industria dell'antico e il grand tour a Roma*, Roma 2010.

⁷ V. CURZI, *La tradizione del classico come legittimazione culturale e politica: modelli della pittura romana antica in Inghilterra e in Russia*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 197-206, in particolare per l'Inghilterra pp. 200-202.

⁸ Su questo argomento si veda A. AYMUNINO, *Syon House e la fortuna delle fonti antiquarie nella decorazione inglese del Settecento*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 207-212.

⁹ *Ivi*, p. 207.

Le più importanti famiglie romane possedevano ancora raccolte invidiabili e nel 1734 erano stati aperti i Musei Capitolini¹⁰, mentre il primo nucleo di quelli che sarebbero diventati i Musei Vaticani, il Museo Pio-Clementino, aprì al pubblico nel 1771¹¹. Entrambi questi musei raccoglievano le imponenti collezioni antiquarie pontificie, che continuavano ad accrescersi grazie agli scavi che nel corso del Settecento assunsero un grande fervore, per cui la sete di antico che pervadeva i granturisti poteva essere tranquillamente saziata.

Anche le ricorrenze religiose erano tra le grandi attrazioni da non perdere, tanto che non pochi viaggiatori programmavano le tappe del loro *tour* proprio in funzione delle feste che si sarebbero svolte in determinati periodi dell'anno¹². Oltre alle ricorrenze religiose c'erano anche quelle profane, in particolare il carnevale romano che così tanto colpiva i viaggiatori stranieri.

Con l'avanzare del XVIII secolo la presenza inglese a Roma diventa talmente imponente che è impossibile enumerare tutti i viaggiatori e gli artisti di passaggio in città. Tra questi, tuttavia, possiamo ricordare Joshua Reynolds (1723-1792), primo artista inglese a raggiungere una fama europea, che dal 1749 al 1752 visse in Palazzo Zuccari¹³; l'architetto Robert Adam (1728-1792), che trascorse a Roma gli anni tra il 1754 e il 1758¹⁴. Prima di lui aveva soggiornato a Roma per lungo tempo all'inizio del secolo anche l'architetto William Kent (1685-1748), che poi sarebbe stato uno dei massimi esponenti del movimento neopalladiano in Inghilterra¹⁵.

Nel Settecento un nuovo motivo di attrito tra Roma e la Gran Bretagna fu la presenza nell'Urbe del Pretendente al trono, Giacomo Francesco Stuart (1688-1766), figlio dell'esiliato Giacomo II d'Inghilterra (1633-1701). Per buona parte del secolo

¹⁰ Per la nascita del Museo Capitolino e la relativa bibliografia si rimanda al capitolo VIII.

¹¹ Per il Museo Pio Clementino si veda D. GALLO, *Il Museo Clementino tra novità e tradizione*, in *L'età di papa Clemente XIV. Religione, politica, cultura*, a cura di M. ROSA, M. COLONNA, Roma 2010, pp. 237-255.

¹² Sulle attività degli inglesi a Roma si veda J. INGAMELLS, *Alla scoperta dell'Italia: viaggiatori inglesi nel XVIII secolo*, in *Grand Tour* 1997, pp. 27-33 (INGAMELLS 1997b).

¹³ Per il soggiorno italiano di Reynolds si rimanda al contributo di G. PERINI, *Reynolds a Roma*, in *Hogarth, Reynolds, Turner. Pittura inglese verso la modernità*, a cura di C. BROOK, V. CURZI, catalogo della mostra (Roma), Milano 2014, pp. 109-155, con bibliografia precedente.

¹⁴ Su Robert Adam e sul suo soggiorno italiano si vedano J. FLEMING, *Robert Adam and his circle in Edinburgh and Rome*, London 1962 e, più recentemente, A.A. TAIT, *The Adam brothers in Rome. Drawings from the Grand Tour*, London 2008.

¹⁵ Su William Kent, il suo viaggio in Italia e l'influenza che lo studio dell'antico ebbe sulla sua opera in patria si veda *William Kent. Designing Georgian Britain*, a cura di S. WEBER, catalogo della mostra (Londra-New York), New Haven and London 2013, con bibliografia precedente.

Giacomo prima e il figlio Charles Edward (1720-1788) in seguito, raccolsero intorno a sé una vera e propria corte alternativa, con lo scopo di riconquistare il trono, a loro dire usurpato dagli Hannover. Di origini scozzesi, gli Stuart erano cattolici e come tali non ebbero problemi ad essere accolti con tutti gli onori da papa Clemente XI (1649-1721) quando nel 1717 scelsero Roma come nuova patria e palazzo Muti come residenza¹⁶; il secondo figlio di Giacomo, Enrico Benedetto duca di York (1725-1807), si fece prete e per lungo tempo costituì una sorta di attrazione turistica. Le rivendicazioni degli Stuart trovarono nel papa un sostenitore, sebbene nel 1766 anche il pontefice, Clemente XIII (1693-1769), alla morte del primo Pretendente, non riconoscesse al figlio Charles Edward il medesimo diritto al trono. Ciò non impedì comunque che la famiglia avesse una sua tomba a San Pietro. La presenza degli Stuart nella città pontificia, tuttavia, non fu solo un avvenimento politico, bensì anche culturale. Attorno a loro ruotava un buon numero dei granturisti inglesi e furono anche committenti di opere d'arte per pittori italiani e stranieri¹⁷.

Il mercato antiquario, così vivace nel corso del secolo, vide tra i suoi protagonisti proprio due britannici: Thomas Jenkins (1722c.-1798) e James Byres (1733-1817)¹⁸. Tra i due il più noto è certamente il primo, detentore di una sorta di monopolio delle commissioni dei granturisti britannici. Per questi ultimi Jenkins riuscì persino ad ottenere udienze presso il papa¹⁹; agì anche come spia per la corona inglese, tenendo sotto controllo in particolare i giacobiti, i sostenitori del Pretendente²⁰. James Byres, scozzese, si occupò più o meno delle stesse attività del collega, ma in campo politico era un simpatizzante degli Stuart e non risulta che abbia mai lavorato come informatore del governo britannico²¹.

¹⁶ Su questo argomento si veda R. PANTANELLA, *Palazzo Muti a piazza SS. Apostoli residenza degli Stuart a Roma*, in "Storia dell'arte", 84.1995, pp. 307-328.

¹⁷ Tra questi si ricordano per esempio Francesco Trevisani (1656-1746), Agostino Masucci (1691-1758), Pompeo Batoni e Anton Raphael Mengs (1728-1779). Sulla committenza artistica degli Stuart a Roma si veda il contributo di E.T. CORP, *The Stuart court and the patronage of portrait-painters in Rome 1717-1757*, in *Roma Britannica. Art patronage and cultural exchange in eighteenth-century Rome*, a cura di D.R. MARSHALL, S.J. RUSSELL, K. WOLFE, London 2011, pp. 39-53.

¹⁸ Su entrambe queste figure si veda I. BIGNAMINI, C. HORNSBY, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, New Haven 2010, 2 voll., I, pp. 208-221, 246-248.

¹⁹ INGAMIELLS 1997b, p. 33.

²⁰ Sulle molteplici attività di Thomas Jenkins si veda B. FORD, *Thomas Jenkins banker, dealer and unofficial English agent*, in "Apollo", 99.1974, 6, pp. 416-425.

²¹ B. FORD, *James Byres principal Antiquarian for the English visitors to Rome*, in "Apollo", 99.1974, 6, pp. 446-461 e P. COEN, *L'attività di mercante d'arte e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in "Roma moderna e contemporanea", 10.2002, 1/2, pp. 153-178.

A causa della mancanza di un inviato ufficiale accreditato presso la Santa Sede, toccò al residente britannico di turno a Firenze tenere aggiornato il suo paese su ciò che accadeva a Roma e in particolare sulla corte del Pretendente. Con l'inviato sir Horace Mann (1706-1786) fu messa a punto tutta una rete di informatori che consentiva all'ambasciatore di tenere sotto controllo la situazione romana e darne tempestiva comunicazione in patria²². Tra i suoi informatori il governo britannico poteva annoverare anche il potente cardinale Alessandro Albani (1692-1779) e il barone Philip von Stosch (1691-1757), entrambi ben noti nei circoli culturali della capitale pontificia²³.

Questo è dunque l'ambiente vivace e internazionale in cui Campiglia sembra muoversi perfettamente a suo agio e che gli garantiva commissioni e lavoro. Come abbiamo visto e come vedremo, egli stesso conosceva alcuni dei personaggi chiave di questi circoli.

Fin dai primi anni romani fu in contatto con il pittore scozzese John Alexander (1686-1766c.); i due dovevano essere qualcosa di più che semplici conoscenti poiché per almeno due anni, nel 1718 e nel 1719, condivisero l'abitazione. E che non fosse un caso lo dimostra il fatto che dal 1718 al 1719 cambiarono casa insieme e entrambi si ritrovano registrati dalla parrocchia dei Santi Celso e Giuliano a quella di San Lorenzo in Damaso e questo nonostante l'artista lucchese fosse sposato e nel frattempo avesse avuto anche una figlia²⁴. Nel 1719 poi Alexander tornò in patria ma, non essendo stata rintracciata l'abitazione dell'artista prima del 1718, non è escluso che la convivenza dei due fosse iniziata in precedenza. Alexander, inoltre, era stato a Firenze nel 1712 e forse già in quell'occasione aveva avuto modo di incontrare Campiglia. I due artisti ebbero un comune committente, Thomas Coke, che pagò lo scozzese nel 1714 per un ritratto, nell'agosto del 1716 e ancora nell'aprile del 1717 per disegni e stampe²⁵. Anche per Campiglia risultano pagamenti

²² Per la bibliografia inerente a questo personaggio si veda il capitolo sul *Museum Florentinum*.

²³ Su questi personaggi si vedano rispettivamente *Alessandro Albani patrono delle arti: architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di E. DE BENEDETTI, in "Studi sul Settecento romano", 9.1993 e F. BORRONI SALVADORI, *Tra la fine del Granducato e la Reggenza: Filippo Stosch a Firenze*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 8.1978, pp. 565-614.

²⁴ ASVR, Santi Celso e Giuliano, Stati d'anime, 1718, c. 26v (John Alexander è registrato come Giovanni Alexandro scozzese pittore); ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'anime, 1719, c. 27r (in questo caso Alexander risulta come Giovanni Alessandri scozzese pittore).

²⁵ INGAMELLS 1997a, p. 13.

entro l'aprile del 1717 ed è più che probabile che, se non si erano già incontrati prima, i due artisti avessero avuto modo di conoscersi allora.

Non si sa molto sull'artista scozzese²⁶, se non che fu in Italia tra il 1711 e il 1719 e in quel periodo, ad eccezione del soggiorno fiorentino, trascorse tutto il tempo a Roma, dove studiò con Bartolomeo Chiari (1654-1727); tra il 1717 e il 1718 pubblicò una serie di sei incisioni tratte dai disegni di Raffaello per il Vaticano dedicandole al granduca Cosimo III dei Medici. A giugno del 1718 è documentato come copista e agente per John Erskine, earl of Mar (1675-1732), e fu in contatto con Andrew Hay (?-1754), personaggio chiave della colonia britannica a Roma. Fu Alexander a portare in Inghilterra il busto di Cosimo III scolpito da Giovan Battista Foggini destinato a Gordon Castle e adesso conservato al Victoria and Albert Museum di Londra²⁷.

Con Campiglia Alexander può aver condiviso lo studio dei maestri del passato e soprattutto il fiorente mercato della copia dall'antico, che proprio in ambito inglese trovò terreno particolarmente fertile.

Durante i primi anni del soggiorno romano l'artista lucchese entrò in contatto anche con Thomas Coke, poi primo earl of Leicester (1697-1759), grazie al quale si portò a termine l'impresa editoriale del *De Etruria Regali* di Thomas Dempster, coinvolgendo personaggi che poi avrebbero partecipato anche a quelle del *Museum Florentinum* e del *Museo Capitolino*²⁸. Primo tra tutti monsignor Bottari, ai tempi alla stamperia granducale, che fu l'iniziale promotore dell'iniziativa, consigliando la stampa del manoscritto di Dempster visto a casa di Anton Maria Salvini (1653-1729). Quando il monsignore scoprì che Salvini aveva già venduto l'opera a Thomas Coke si decise di far intervenire Filippo Buonarroti (1661-1733), che riuscì a farsi mandare il manoscritto ma, con grande disappunto di Bottari, si trovò che era pieno

²⁶ Gli sono dedicate voci biografiche in diversi dizionari specifici su artisti britannici e scozzesi, ma nessuna va oltre informazioni generiche. Su tutte si vedano WATERHOUSE 1981, p. 25; P.J.M. MCEWAN, *Dictionary of Scottish Art and Architecture*, Woodbridge (UK) 1994, p. 41, entrambi con bibliografia precedente.

²⁷ INGAMELLS 1997a, p. 13.

²⁸ Sulla figura di Thomas Coke sono ormai numerosi gli studi, su tutti si vedano L. CONNOR BULMAN, *Moral education on the Grand Tour. Thomas Coke and his contemporaries in Rome and Florence*, in "Apollo", 157.2003, 3, pp. 27-34; A. MOORE, *Thomas Coke's European Tour: The Princely Apartments of Rome, 1714-1717*, in *Collecting and the Princely Apartment*, a cura di S. BRACKEN, A.M. GÁLDY, A. TURPIN, Newcastle upon Tyne (UK) 2011, pp. 79-95 con bibliografia precedente; più recentemente *Seduzione etrusca* 2014. Per l'impresa del *De Etruria Regali* si vedano GIALLUCA, REYNOLDS 2009; GIALLUCA 2014; GIALLUCA 2016.

di errori, in parte corretti dal monsignore, in parte lasciati con l'aggiunta di postille nell'edizione a stampa. Queste informazioni si ricavano da una lettera che lo stesso Bottari scrisse a Gori²⁹ e ciò che emerge è che fu il monsignore, interpellato per avere un consiglio su cosa stampare dall'allora direttore della stamperia granducale Tommaso Bonaventuri, a suggerire di pubblicare il *De Etruria Regali* semplicemente perché, trattandosi di un'opera in latino, avrebbe permesso di ampliare il mercato anche all'estero³⁰. Per quanto concerne la datazione dell'impresa, dal registro dei pagamenti di Coke sappiamo che l'8 ottobre 1719 Anton Maria Biscioni riceveva un acconto per le risme di carta necessarie alla copia e qualche mese più tardi, nel marzo del 1720, prendeva avvio il giro di visite alle collezioni di reperti etruschi selezionate per comparire nel volume. Entro ottobre del 1719, dunque, il progetto era stato definito, con l'aggiunta, rispetto a quanto immaginato da Bottari, di tavole illustrative³¹. Con la definitiva presa del comando dell'operazione da parte di Filippo Buonarroti, sembra che anche lo scopo della pubblicazione mutasse: si passò da una semplice scelta editoriale ad una più programmatica operazione politica, volta a rafforzare, in un momento di crisi per il granducato, l'identità toscana, come poi sarà anche per il *Museum Florentinum* dieci anni più tardi³². La decisione dei disegnatori a cui affidare le copie dei reperti selezionati da tradurre poi in incisione e degli incisori spettò a Sebastiano Bianchi (1662-1738), custode della Galleria³³; i fogli e le matrici in rame, ritrovati in circostanze fortuite nel 1964, sono tuttora ad Holkham Hall³⁴. La scelta dei disegnatori cadde su Tommaso Redi e Giovanni Domenico

²⁹ La lettera è di vent'anni successiva rispetto alle vicende narrate, datandosi all'11 luglio 1739 (BMF, Ms. BVII, 5, cc. 178r e v) ed è pubblicata in GIALLUCA, REYNOLDS 2009, pp. 11-12.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ GIALLUCA, REYNOLDS 2009, p. 15.

³² *Ivi*, p. 16. Intorno al 1720 si stava ormai definendo chiaramente lo stato irreversibile in cui versava il destino della famiglia Medici: il primogenito, il gran principe Ferdinando, non aveva avuto figli ed era morto nel 1713; il fratello di Cosimo III Francesco Maria, fatto sposare in fretta e furia per assicurare una discendenza, era anch'egli morto da tempo e l'altro figlio del granduca, Gian Gastone, aveva contratto un matrimonio quantomeno sfortunato. Sul clima culturale in cui nacque l'impresa del *Museum Florentinum* si vada il capito ad esso dedicato.

³³ *Ivi*, p. 28. Sulla figura di Sebastiano Bianchi si vedano F. SRICCHIA SANTORO, *Bianchi, Sebastiano*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, X, Roma 1968, pp. 53-54 e, più recentemente, M. FILETI MAZZA, *Il viaggio d'istruzione di Sebastiano Bianchi nelle lettere di Apollonio Bassetti*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni", 1-2.1996, pp. 361-372, con bibliografia precedente.

³⁴ GIALLUCA, REYNOLDS 2009, p. 22.

Campiglia, mentre gli incisori furono Vincenzo Franceschini (1695c.-post 1770)³⁵, Giovanni Antonio Lorenzini (1655-1740)³⁶, Cosimo Mogalli (1687-1730)³⁷ e Theodor Verduyn (1680c.-1739)³⁸. Fino a pochi anni fa, cioè fino al ritrovamento della lista dei pagamenti da parte di Suzanne Reynolds, si riteneva, anche sulla scorta di Francesco Saverio Baldinucci, che Redi fosse l'unico autore dei disegni³⁹, sebbene Gabburri gliene attribuisse solo due⁴⁰. Campiglia realizzò sette disegni dagli oggetti della collezione del cardinale Antonio Filippo Gaultieri⁴¹ che tuttavia non furono considerati sufficientemente interessanti e restarono inediti (Figg. I.17-23)⁴². L'opera uscì infine nel 1726 dopo varie vicissitudini⁴³.

I disegni di Campiglia si riferiscono: ad un'urna con scena di caccia al cinghiale, attualmente irrintracciabile (Fig. I.17)⁴⁴, due ad una *oinochoe* apula a figure rosse, attualmente dispersa (Figg. I. 18-19)⁴⁵, e infine quattro ad un cratere a calice apulo, oggi nel Museo Gregoriano-Etrusco in Vaticano (Figg. 20-23)⁴⁶.

Tali fogli, tutti condotti a matita nera, sono di difficile valutazione e difficilmente attribuibili a Campiglia senza il conforto documentario. I sette disegni, di piccole dimensioni⁴⁷, sono rilegati insieme con una semplice corda su un lato e non hanno una catalogazione vera e propria: in un angolo di alcuni compare una lettera che probabilmente era più un'indicazione editoriale che un tentativo di catalogazione. Il foglio con l'urna è l'unico che possa avvicinarsi maggiormente, in virtù del forte

³⁵ P. CASSINELLI, *Franceschini, Vincenzo*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XLIX, Roma 1997, pp. 652-653.

³⁶ *Lorenzini, Giovanni Antonio*, voce in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Torino 1972-1976, 11 voll., VII, p. 29.

³⁷ *Mogalli, Cosimo*, voce in *Ivi*, pp. 416-417.

³⁸ E.P. LÖFFLER, *Theodor Verduyn (ca. 1680-1739): een vergeten Nederlandse kunstenaar in Florence*, in "Oud-Holland", 114.2000, pp. 195-220.

³⁹ GIALLUCA, REYNOLDS 2009, p. 22; F.S. BALDINUCCI, *Vite di artisti dei secoli XVII e XVIII*, ed. a cura di A. MATTEOLI, Roma 1975, p. 396.

⁴⁰ GABBURRI 1730-1740, IV, c. 323v.

⁴¹ Ringrazio per la precisazione sui soggetti raffigurati il dottor Bruno Gialluca, che mi ha anche generosamente fornito le fotografie di tali disegni in suo possesso.

⁴² GIALLUCA, REYNOLDS 2009, p. 41.

⁴³ *Ivi*, pp. 47-51.

⁴⁴ Pubblicato in *Ivi*, p. 45, fig. 7

⁴⁵ Questi ultimi due disegni sono tuttora inediti.

⁴⁶ Inv. 17223 (AA 3). I disegni relativi al calice furono pubblicati in A.D. TRENDALL, *Vasi antichi dipinti del Vaticano. Vasi italoti ed etruschi a figure rosse*, Città del Vaticano 1953-1955, 2 voll., II, p. 187, fig. 21, Tav. 50bd; A.D. TRENDALL, A. CAMBITOGLU, *The Red-figured vases of Apulia*, Oxford 1978-1982, 2 voll., I, p. 420 n. 35, Tav. 153, nn. 3, 4

⁴⁷ Urna con scena di caccia al cinghiale 171x246 mm; cratere apulo 113x162 mm; 120x182 mm; 119x182 mm; 117x191; *Oinochoe*: 117x182; 118x177 mm.

tratteggio, al Campiglia che conosciamo, sebbene negli esempi successivi a noi noti l'artista non arrivi mai alla totale costruzione della scena mediante tratteggio, come invece avviene in questo caso.

I disegni pertinenti al calice apulo raffigurano, oltre al calice stesso con la decorazione del vaso appena accennata con rapidi schizzi, tre scene figurate di questa decorazione. Il vaso è semplicemente tracciato a matita con la sola linea di contorno che ne delinea la sagoma; anche le scene si risolvono quasi esclusivamente in superficie, senza alcuna ricerca chiaroscurale, pur con qualche caratterizzazione fisionomica dei personaggi. Questi ultimi sono racchiusi da linee spezzate e secche che trovano un corrispettivo in alcune medaglie, soprattutto nelle raffigurazioni del *verso*, copiate per i volumi del *Museum Florentinum* dallo stesso Campiglia, sebbene in quest'ultimo caso la qualità del disegno sia superiore. Anche tra i disegni per i volumi dedicati alle gemme si trovano riscontri per gli originali disegni per Coke, ad esempio nei fogli 5233-5234, dove si rilevano le caratteristiche già evidenziate (Fig. III.1).

Gli ultimi due disegni per la *oinochoe* apula a figure rosse sono ancora più sintetici; uno raffigura il vaso recante sul corpo una figura di guerriero accovacciato e l'altro rappresenta una coppia di guerrieri nella medesima posizione del primo. Trovare riferimenti per questi fogli nella successiva opera di Campiglia è problematico: è possibile che fossero esperimenti giovanili e rispondessero a precise richieste del committente, comunque è uno stile che in seguito non avrebbe riutilizzato.

In generale i disegni che l'artista fornì per l'impresa editoriale del *De Etruria Regali* sono di modesta qualità, anche se paragonati alla sua prima opera nota, la giovanile *Flora* per Richard Topham (Bm 13, 12, fig. II.84); dobbiamo dunque immaginare un artista maggiormente a suo agio con l'antichità greco-romana che con quella etrusca e forse non fu un caso che Anton Francesco Gori, per il suo *Museum Etruscum*, chiamasse a fornire i disegni Giuseppe Menabuoni piuttosto che il lucchese, che pure in quegli anni lavorava al *Museum Florentinum*⁴⁸.

Altro granturista inglese da prendere in esame è lord Henry Hare Coleraine (1693-1749), che di Campiglia possedette qualche disegno adesso conservato presso il Corpus Christi College di Oxford, dove confluì parte della sua ricca collezione di

⁴⁸ Su questo argomento si veda il capitolo dedicato all'impresa editoriale del *Museum Florentinum* in questo lavoro.

stampe e disegni⁴⁹. I fogli in questione sono tre (di cui due rappresentanti il vaso Pallavicini e uno un busto di Scipione l'Africano) e di dubbia autografia. La Connor Bulman nel 2002 li citava senza esitazione come opera di Campiglia⁵⁰, mentre Giulia Bonardi nel suo saggio li ascrive alla bottega dell'artista. Lord Coleraine fu in Italia a tre riprese: una prima volta tra il 1723 e il 1725, una seconda tra il 1728 e il 1729 e l'ultima nel biennio 1745-1746⁵¹. Henry Hare poteva già contare sulla conoscenza e l'accoglienza di Bernard de Montfaucon (1655-1741) che, possiamo immaginare, indirizzò e agevolò i suoi studi sull'antichità classica, e che il giovane rampollo incontrò sulla via di Roma nel 1723, sostando a Parigi⁵². Con lui viaggiava anche Conyers Middleton (1683-1750), teologo razionalista e studioso di Cicerone che, grazie alle sue doti intellettuali, presto entrò in contatto con gli ambienti eruditi romani e fiorentini, in particolare con monsignor Giusto Fontanini, Francesco Bianchini, Anton Francesco Gori e Anton Maria Salvini⁵³. Coleraine stesso frequentava personaggi di spicco della scena antiquaria come Ficoroni, Francesco Palazzi e il marchese Alessandro Gregorio Capponi, oltre al caricaturista più in voga del momento, Pier Leone Ghezzi. Non è dunque difficile immaginare come il collezionista sia entrato in contatto con Campiglia, sia a Firenze sia a Roma. Entrambi, lord Coleraine e Middleton, furono tenuti d'occhio dal barone Philip von Stosch, che puntualmente riferiva degli spostamenti dei due al governo britannico; tuttavia l'attenzione di von Stosch si concentrò rapidamente più su Middleton che sul giovane lord, a causa delle attività politiche del teologo, poco incline a riconoscere l'autorità religiosa anglicana e particolarmente vicino agli ambienti del Pretendente a Roma⁵⁴.

Tra i volumi di disegni e incisioni confluiti nelle raccolte del Corpus Christi ben sedici sono riservati ad accogliere fogli esclusivamente documentanti il patrimonio di Roma e dello Stato Pontificio, mentre un numero imprecisato è dedicato anche a

⁴⁹ Alla morte del collezionista la raccolta fu smembrata e finì in parte al Corpus Christi College di Oxford, in parte alla Society of Antiquaries di Londra e un'ultima parte, infine, fu venduta. Il nucleo di grafica destinato al Corpus Christi riguarda la raccolta che lord Coleraine mise insieme in Italia, mentre la parte della collezione che finì a Londra era relativa a monumenti britannici. Si veda G. BONARDI, *Lord Coleraine tra Firenze e Roma: agli albori della collezione*, in "Studi di Memofonte", 8.2012, pp. 149-170.

⁵⁰ CONNOR BULMAN 2002, p. 355, nota 80.

⁵¹ BONARDI 2012, p. 149.

⁵² *Ivi*, p. 153.

⁵³ *Ivi*, p. 154.

⁵⁴ *Ibidem*.

Firenze. La Bonardi ritiene che i due disegni del vaso Pallavicini attribuiti a Campiglia siano stati realizzati nel corso del primo soggiorno italiano, quando il nobile, tra il 1724 e il 1725 dimorò per un certo tempo a Firenze. Tuttavia, il vaso non giunse nella città granducale da Roma prima del 1726⁵⁵, inoltre durante questo periodo, come abbiamo visto, non risulta che Campiglia fosse nella città granducale e soprattutto non si capisce come la studiosa possa affermare che tali disegni siano una seconda copia dopo quelli per Topham, poiché non ci sono prove che le riproduzioni per quest'ultimo siano state fatte prima del 1724⁵⁶. Per quanto riguarda l'attribuzione a Campiglia o alla sua cerchia occorre considerare che anche tra i disegni di Eton, e in seguito tra quelli del *Museum Florentinum* e del *Museo Capitolino*, si riscontrano cadute di stile e una resa qualitativa non sempre all'altezza della fama dell'artista, pertanto è difficile valutare la sua autografia, sebbene sia indubbio, come abbiamo visto, che disponesse di una bottega a cui affidare certi lavori.

Siamo a conoscenza, seppur parzialmente, dei rapporti che intercorsero tra sir Charles Frederick (1709-1785) e Campiglia grazie all'antiquario, collezionista e mercante d'arte Francesco de' Ficoroni che aveva sotto controllo buona parte del mercato che il *Grand Tour* muoveva. Come già accennato nel primo capitolo, i rapporti tra Ficoroni e Campiglia dovettero instaurarsi fin dal primo soggiorno romano dell'artista, se il 5 luglio 1732 l'antiquario scriveva a Gori, riverendo "divotamente" il "virtuoso Signor Campiglia"⁵⁷.

Il 9 agosto del 1738 Ficoroni chiede all'erudito fiorentino di accogliere sir Charles Frederick, Smart Lethieullier (1701-1760) e consorte; il primo, tra l'altro, recava con sé disegni di Campiglia che intendeva far incidere e Ficoroni chiedeva a Gori di aiutarlo in quest'impresa⁵⁸.

Nella lettera successiva, del 23 agosto 1738, l'antiquario specifica che i soggetti disegnati da Campiglia erano in gran parte inediti, oltre ad affermare che si tratta di molti fogli⁵⁹. Lo stesso Ficoroni in due sue opere menziona Frederick: una prima volta il viaggiatore è citato ne *Le vestigia e rarità di Roma Antica*, quando l'autore dice di aver regalato al collezionista un bassorilievo che il "Cavalier Carlo Frederick

⁵⁵ Sulle vicissitudini collezionistiche del vaso Pallavicini si veda RUDOLPH 1995, pp. 137-141.

⁵⁶ BONARDI 2012, p. 162.

⁵⁷ BMF, Ms. ALXII, c. 20r.

⁵⁸ BMF, Ms. BVII, 11, c. 101r. Si veda Appendice documentaria n. 38.

⁵⁹ *Ivi*, c. 105r. Si veda Appendice documentaria n. 39.

Inglese curioso [...] mostrava gran voglia d'averlo"⁶⁰. In una seconda occasione l'inglese è ancora beneficiario di un dono da parte di Ficoroni, questa volta di monete antiche⁶¹.

Ciò che rimane attualmente è solo un pallido ricordo di quelli che dovettero essere i disegni acquistati da Frederick⁶²; tuttavia, di Campiglia ci resta un autoritratto a matita nera realizzato espressamente per il committente, come dice l'iscrizione sul verso del disegno⁶³. Il foglio si trova adesso al British Museum (Inv. 1865,0114.820, fig. I.24, 417x258 mm) e si caratterizza per la vitalità trasmessa dal ritrattato, fissato in un'immagine vibrante e resa suggestiva dalla presenza di una fonte di luce interna, invisibile agli occhi del riguardante perché nascosta dalla scimmia in primo piano, che viene a trovarsi in controluce. L'artista è colto mentre disegna immerso nel buio se non fosse per quell'unica luce che illumina particolarmente il foglio e le sue mani; la punta della matita è ancora appoggiata sul foglio e lo sguardo è concentrato, ma velato di una sorta di rimprovero per essere stato interrotto durante la sua attività. La scimmia regge un pennello, forse a simboleggiare l'arte come mimesi della natura.

Altro inglese con cui Campiglia venne in contatto fu William Lock (1732-1810), del cui viaggio italiano si hanno notizie sporadiche; si sa comunque che fu a Roma nel 1752, ancora nel 1774 e forse anche nel 1767⁶⁴. Dell'artista lucchese possedette diversi disegni, di cui sei adesso sono conservati alla Walker Art Gallery di Liverpool, mentre gli altri sono irrintracciabili (Fig. I.25, 350x292 mm)⁶⁵. Nel corso del primo soggiorno romano era in compagnia di Thomas Jenkins (1722-1788) e Richard Wilson (1714-1782); nell'Urbe, inoltre, il collezionista conobbe Joseph Wilton (1722-1803), con cui compì altri viaggi lungo la penisola. Nel 1787 William Hamilton, il celebre residente britannico a Napoli, lo descrisse come uno dei tre più

⁶⁰ F. DE' FICORONI, *Le vestigia e rarità di Roma Antica*, Roma 1744, p. 130.

⁶¹ F. DE' FICORONI, *I piombi antichi*, Roma 1740, p. 4. Sui rapporti tra Ficoroni e Frederick si veda anche L. LAVIA, *Francesco de' Ficoroni e l'ambiente antiquario romano nella prima metà del Settecento*, in *L'epistolario di Anton Francesco Gori* 2004, pp. 129-149, in particolare pp. 132-133.

⁶² Su Charles Frederick a Roma si veda J. SPIER, J. KAGAN, *Sir Charles Frederick and the forgery of ancient coins in eighteenth-century Rome*, in "Journal of the History of Collections", 12.2000, 1, pp. 35-90.

⁶³ L'iscrizione recita: "Portrait of Campiglia drawn by himself and given to me by him/1738/C.F 17/Sir Charles Frederichs".

⁶⁴ INGAMELLS 1997a, p. 608.

⁶⁵ I disegni sono pubblicati in *Foreign catalogue. Paintings, drawings, watercolours, tapestry, sculpture, silver, ceramics, prints, photographs*, Liverpool 1977, 2 voll., I, pp. 240-242, II, pp. 319-324.

importanti *connoisseur* inglesi, insieme a Charles Townley (1737-1805) e Charles Greville (1749-1809); tuttavia resta da chiarire se la collezione di pittura, scultura e antichità fu messa insieme durante i suoi viaggi italiani o se sia frutto di acquisti successivi⁶⁶. Lock possedette, tra l'altro, modelli di terracotta e cera di Giambologna provenienti dalla collezione di Bernardo Vecchiotti e grazie a Jenkins riuscì ad acquistare i disegni eseguiti da Pietro Santi Bartoli (1635-1700)⁶⁷ per il cardinale Camillo Massimo (1620-1677)⁶⁸ relativi alle incisioni per gli *Antiquissimi Virgiliani codicis fragmenta et picturae ex Bibliotheca Vaticana ad priscas imaginibus formas... incisae*⁶⁹. È inoltre grazie a lui che *L'imbarco di Sant'Orsola* di Claude Lorraine adesso alla National Gallery di Londra, arrivò in Inghilterra, dopo averlo acquistato dai Barberini⁷⁰.

C'è poi il caso del già citato sir Roger Newdigate, che durante il suo primo viaggio italiano, compiuto tra il 1739 e il 1740, studiò disegno con Campiglia e fu probabilmente in quell'occasione che acquistò anche alcuni fogli del maestro⁷¹, mentre altri dovette ordinarli poiché tra le sue carte si trova una fattura di Campiglia datata al 1742⁷². Non sappiamo esattamente la consistenza numerica di tale acquisto, attualmente sono rintracciabili quattro disegni appartenuti a Newdigate e confluiti nelle raccolte del British Museum, più un altro nucleo, noto in foto, transitato sul mercato antiquario più volte⁷³. Ciò che è interessante riguardo a questo gruppo di disegni è la varietà dei soggetti raffigurati, che comprendono anche sculture moderne di Michelangelo (*Pietà e Mosè*), Gian Lorenzo Bernini (*Apollo e Dafne*), Francesco

⁶⁶ INGAMELLS 1997a, p. 608.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 608-609.

⁶⁸ *Ibidem*. Sulla figura di Pietro Santi Bartoli si veda adesso E. GENTILE ORTONA, M. MODOLO, *Caylus e la riscoperta della pittura antica attraverso gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli*, Roma 2016, con bibliografia precedente. Per il cardinale Massimo si veda C. TERRIBILE, *Massimo, Carlo Camillo*, voce in, *Dizionario biografico degli italiani*, LXXII, Roma 2008, pp. 1-3, con bibliografia.

⁶⁹ P.S. BARTOLI, *Antiquissimi Virgiliani codicis fragmenta et picturae ex Bibliotheca Vaticana ad priscas imaginibus formas... incisae*, Roma 1667. Ci furono anche delle edizioni successive con l'aggiunta di una parte scritta a cura di Giovanni Gaetano Bottari.

⁷⁰ INGAMELLS 1997a, p. 608.

⁷¹ Alcuni dei disegni realizzati da Newdigate durante il primo viaggio in Italia sono pubblicati in M. MCCARTHY, *Art Education and the Grand Tour*, in *Art the Ape of Nature. Studies in honor of H.W. Janson*, a cura di M. BARASCH, L. FREEMAN SANDLER, New York 1981, pp. 477-494; M. MCCARTHY, *Sir Roger Newdigate and John Breval. Drawings of the Grand Tour*, in "Apollo", 136.1992, 8, pp. 100-104.

⁷² L.M. CONNOR BULMAN, *Richard Topham's collection of drawings*, in *John Talman. An Early-Eighteenth-Century Connoisseur*, a cura di C.M. SICCA, New Haven-London 2008, p. 306, nota 75.

⁷³ I disegni furono battuti all'asta almeno due volte in anni relativamente recenti: una prima volta il 6 luglio 1987 e ancora il 10 dicembre 1991 entrambe le volte a Londra da Christie's: *Old Master Drawings*, Christie's London, 6 luglio 1987, lotti 203-213; *Old Master Drawings* 1991, lotti 29-31.

Mochi (*Santa Veronica*), François Duquesnoy (*Santa Susanna* e *Sant'Andrea*), Lorenzetto (*Giona*), Stefano Maderno (*Santa Cecilia*). Anche per quanto riguarda i disegni dall'antico si riscontra un interesse per soggetti diversi rispetto a quelli tante volte disegnati da Campiglia, sebbene probabilmente meno originale e con un occhio rivolto più alla fama delle sculture che all'originalità del soggetto: *Discobolo*, *Fauno Barberini*, *Apollo del Belvedere*, *Ercole Farnese*, *Venere pudica*, *Sileno con Bacco fanciullo*, *Arianna dormiente del Vaticano*, *Galata morente*, *Antinoo* (non è specificato quale), *Atalanta e Ippomene*, *Niobe con una figlia*, *Fauno e Pan*, più altre raffiguranti Menadi, Diana, Venere con vari attributi e in varie pose, e infine soggetti difficilmente riconoscibili in assenza della foto del disegno. Di questi, i quattro disegni acquistati dal British Museum sono quelli raffiguranti il *Galata morente*, *Sileno con Bacco fanciullo* e due il sarcofago con le *Menadi Danzanti* di collezione Borghese (Rispettivamente invv. 2013,5008.1, 2013,5008.2, 2011,5012.77, 2011,5012.78, figg. I.25-26, 429x282 mm, 253x539 mm).

Nel corso di un secondo soggiorno italiano, concentrato prevalentemente a Firenze, tra il 1754 e il 1755, sir Roger scrisse una sorta di diario in cui descrive la Galleria e la Tribuna degli Uffizi, fornendo dei disegni sia in alzato sia in pianta sia delle singole pareti dell'ottagono con i quadri e le statue che vi si trovavano⁷⁴. Ciò che caratterizza le sue osservazioni è la grande attenzione data anche ai dipinti, quando molti dei suoi contemporanei, britannici e non, consideravano gli Uffizi principalmente come collezione di sculture antiche.

Anche durante il precedente soggiorno romano, iniziato sul finire del 1739, sir Roger aveva preso nota di ciò che vedeva e delle sue impressioni in sette taccuini, attualmente conservati al Warwick County Record Office⁷⁵. Sebbene i suoi appunti relativi alle chiese si occupassero di dare conto di tutto, dedicò dei disegni solo alle antichità presenti all'interno degli edifici o all'architettura. Il viaggiatore colmava la mancanza di disegni relativi ai quadri con l'acquisto di stampe⁷⁶. Per quanto riguarda ville e palazzi, invece, Newdigate sembrò disinteressarsi completamente

⁷⁴ M. MCCARTHY, *The drawings of Sir Roger Newdigate. The earliest unpublished record of the Uffizi*, in "Apollo", 134.1991, 9, pp. 159-168. Più recentemente il taccuino di Newdigate è stato studiato anche in V. CONTICELLI, *Il taccuino di Sir Roger Newdigate. Gli Uffizi e la Tribuna nelle carte di un viaggiatore del Grand Tour (1739-1774)*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 57.2015, 1, pp. 91-127.

⁷⁵ M. MCCARTHY, *Sir Roger Newdigate in Rome*, in "Apollo", 147.1998, 5, pp. 41-48.

⁷⁶ *Ivi*, p. 42.

dell'architettura per concentrarsi invece sulle collezioni contenute all'interno⁷⁷. Naturalmente le rovine dell'antica Roma attirarono la sua attenzione e ad esse dedicò disegni, studi e piante⁷⁸. Di particolare rilevanza durante il suo soggiorno romano è la frequentazione con Giovanni Battista Piranesi, da cui acquistò dodici volumi di stampe in due copie, una per sé e l'altra da donare alla Oxford University, insieme ad una coppia di candelabri attualmente all'Ashmolean Museum⁷⁹.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 42-46.

⁷⁹ INGAMELLS 1997a, p. 704. Sui rapporti tra Newdigate e Piranesi si vedano MCCARTHY 1972, pp. 466-472; MCCARTHY 1978, pp. 671-672; F. RUSSELL, *Piranesi and Sir Roger Newdigate: a footnote*, in "The Burlington magazine", 150.2008, p. 547; S. PASQUALI, *Alla ricerca dei propilei romani. Piranesi e Newdigate, Asprucci, Antolini e Percier*, in *Charles Percier e Pierre Fontaine dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi*, a cura di S. FROMMEL, J.M. GARRIK, E. KIEVEN, Milano 2014, pp. 15-23, con bibliografia precedente.

Capitolo V

Richard Topham

Richard Topham è una figura che gode ormai della fama degli studi sull'antiquaria di primo Settecento, particolarmente grazie a quelli compiuti da Louisa Connor Bulman concretizzati in diversi contributi¹. Nonostante questo di Topham non è stato rintracciato alcuna carta privata, alcuna lettera, niente che possa aprire uno spiraglio sulla personalità di questo interessante *connoisseur* di antiquaria intesa nel senso più vasto del termine.

Topham nacque nel 1671 e morì nel 1730, studiò a Oxford e ricoprì incarichi politici come membro del parlamento per Windsor e Keeper of the Records alla Tower of London fino alla morte della regina Anna nel 1714²; da quel momento si ritirò a vita privata. Non lasciò quasi alcun documento scritto e non ci è noto nemmeno un ritratto, per cui la ricostruzione della sua attività di collezionista si può effettuare solo attraverso i circa tremila tra disegni e incisioni che raccolse nel corso della sua vita, attualmente sistemati in 28 volumi nella biblioteca dell'Eton College dove giunsero, per lascito testamentario, nel 1736. Apparentemente Topham non si mosse mai dall'Inghilterra, sebbene si ipotizzi un viaggio in Italia, forse tra il 1693 e il 1695³. Non sappiamo esattamente neanche quando prese forma l'idea di mettere insieme l'imponente museo cartaceo. È ben nota la lettera che l'amico ed ex compagno di studi John Talman (1677-1726) gli scrisse da Firenze nel 1709, esortandolo a intraprendere, come stava facendo egli stesso, la strada del collezionismo di disegni dall'antico⁴. Niente lascia supporre un ulteriore rapporto tra i due, ma è un fatto che nel 1710, come anticipato, Campiglia fornì a Topham un disegno raffigurante una *Flora* (Fig. II.84). Questa dunque, non rappresenta solamente la più precoce

¹ Su Topham la bibliografia è vasta, per i disegnatori fiorentini e per i rapporti tra Campiglia e il collezionista si veda in particolare L.M. CONNOR, *The Topham Collection of drawings in Eton College Library*, in "Eutopia", 2.1993, 1, pp. 25-39; CONNOR BULMAN 2008, pp. 287-307, con bibliografia precedente; L.M. CONNOR BULMAN, *The Topham Collection of Drawings in Eton College Library and the industry of copy drawings in early eighteenth century Italy*, in *300 Jahre "Thesaurus Brandenburgicus"*, a cura di H. WREDE, M. KUNZE, atti del convegno, Munich 2006, pp. 325-338; CONNOR BULMAN 2002, pp. 343-357; L.M. CONNOR BULMAN, *Richard Topham et les artistes du cercle d'Imperiali*, in *La fascination de l'Antique. 1700-1770 Rome découverte, Rome inventée*, a cura di J. RASPI SERRA, F. DE POLIGNAC, catalogo della mostra (Lione), Paris 1998, pp. 205-217.

² CONNOR BULMAN 2002, p. 343.

³ CONNOR BULMAN 2008, p. 288.

⁴ G. PARRY, *John Talman letter-book*, in "The Walpole Society", 59.1997, pp. 82-83, lettera n. 44.

testimonianza dell'attività grafica dell'artista lucchese, ma si configura anche come la prima prova dell'esistenza della collezione di Topham⁵. Nello stesso volume della *Flora*, il Bm 13, è contenuto anche un gruppo di busti degli Uffizi datati al 1717⁶; si tratta probabilmente di uno dei primi volumi messi insieme da Topham e a cui, forse non a caso, lavorarono molti artisti fiorentini, la maggior parte allievi di Tommaso Redi, realizzando un lavoro a più voci che permise a Topham di valutare coloro di cui si sarebbe servito in seguito. La sua ammirazione per Giovanni Domenico Campiglia dovette essere notevole, se il collezionista inglese pensò di far eseguire all'artista lucchese più di seicento disegni di antichità provenienti dalle collezioni romane e fiorentine, oltre ad alcuni di reperti della cattedrale di Pisa. La maggior parte dei disegni è a matita nera, con quattro interessanti eccezioni ad acquerello. Ad oggi si tratta di un *unicum* nella produzione dell'artista che, per quanto finora noto, in seguito non si sarebbe nuovamente cimentato con questa tecnica. Ad eccezione della *Flora*, nessuno dei disegni è datato e stabilire una cronologia appare molto difficile anche per la mancanza di qualsiasi testimonianza del rapporto intercorso tra Topham e l'artista che non siano alcune ricevute o le *Finding Aid*⁷. Si tratta di una sorta di elenchi di antichità relativi alle diverse collezioni dei cui pezzi il *connoisseur* era interessato ad avere dei disegni e, quando questi arrivavano, le relative voci venivano spuntate. La maggior parte delle collezioni si trova nel volume contrassegnato come *Finding Aid 3*, composto da circa centocinquanta carte scritte solo sul *recto* e introdotto da un indice in cui sono elencate le collezioni con l'indicazione della pagina a cui trovarle⁸. Sicuramente il committente e l'artista furono in contatto fino alla fine, poiché nella raccolta di incisioni di Topham compaiono nove tavole che poi sarebbero confluite nel *Museum Florentinum* l'anno dopo la morte del collezionista⁹. Inoltre alcuni disegni arrivarono dopo la sua morte¹⁰. Le prime ricognizioni sui disegni di Campiglia, e non solo, della collezione Topham si devono ancora una volta alla Connor Bulman, che individua e

⁵ CONNOR BULMAN 2002, p. 347.

⁶ *Ivi*, p. 345.

⁷ Tuttavia vedremo che per alcune collezioni si può restringere la forbice cronologica e in ogni caso, come già detto in precedenza, un termine *ante quem* è fissato al 1730, anno di morte del committente.

⁸ F. CARINCI, *I Disegni della raccolta Topham e il manoscritto Finding Aid, 3 nella biblioteca del College di Eton*, in *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, a cura di L. GUERRINI, Roma 1982, pp. 82-83.

⁹ ECL, Bn 14, 23; Bn 14, 25-26; Bn 14, 29; Bn 14, 31; Bn 14, 74; Bn 14 102; Bn 15, 218; Bn 15, 33.

¹⁰ CONNOR BULMAN 2008, p. 306, nota 75.

attribuisce alcuni fogli, catalogati come anonimi all'interno della collezione, proprio all'artista lucchese (ad esempio quelli delle collezioni fiorentine Niccolini e Riccardi, come vedremo meglio in seguito)¹¹.

Tra i numerosi artisti che lavorarono per Topham, attualmente solo Campiglia sembra essersi mosso indipendentemente dalla cerchia dell'Imperiali, provvedendo egli stesso a spedire i conti per i suoi disegni, senza però fornire gli studi preparatori¹².

La particolarità del disegno del 1710 è costituita dal mezzo espressivo usato dall'artista: penna nera e tinteggiature marroni su carta grigia. La Bulman ha messo in evidenza come Campiglia abbia usato una tecnica mista anche in un altro disegno, peraltro non pervenutoci; si tratta del foglio già menzionato, raffigurante *Venere e Vulcano*, della collezione di Gabburri¹³. Come per la *Flora* di Eton l'artista usa diverse tecniche per creare un disegno "a chiaro scuro, lumeggiato di biacca sopra carta tinta"¹⁴. In realtà anche nel disegno della prova *ex tempore* per il concorso clementino del 1716 Campiglia aveva usato lumeggiature di biacca e carta preparata (Fig. I.1). E anche un altro foglio di Campiglia della collezione gabburriana presenta caratteristiche simili: un nudo accademico "di lapis nero, lumeggiato sopra carta tinta"¹⁵. Entrambi i fogli appartenuti all'erudito fiorentino si datano entro il 1722, anno di redazione dell'inventario, e sono la testimonianza, ancorché pallida, di una volontà sperimentatrice dell'artista che andava alla ricerca del mezzo espressivo a lui più congeniale. Come anticipato, anche in un'altra occasione Campiglia sfruttò l'opportunità di esperire una tecnica a lui nuova: si tratta di quattro acquerelli raffiguranti altrettanti affreschi della collezione Barberini (Bn 9, 8-11), che vedremo meglio in seguito.

Pur non potendo avanzare altro che dubbi sulla paternità di alcuni disegni, firmati dall'artista o attribuitigli direttamente da Topham al momento del loro arrivo in Inghilterra, si riscontra una qualità non sempre omogenea e in alcuni casi una caduta di stile tale da far supporre che non tutti i fogli siano stati eseguiti personalmente da

¹¹ CONNOR BULMAN 2002, p. 355.

¹² Su questo argomento e sui conti inviati a Topham si veda CONNOR BULMAN 2008, p. 298.

¹³ *Ivi*, p. 305, nota 65.

¹⁴ CAMPORI 1870, p. 536. In realtà si tratta di una tecnica che l'artista avrebbe nuovamente usato per alcuni disegni, poche unità, del *Museum Florentinum*, come vedremo meglio in seguito.

¹⁵ *Ivi*, p. 586.

Campiglia. Alla fine degli anni venti l'artista cominciava ad essere conosciuto e il suo lavoro richiesto quindi, per quanto adesso non ci siano noti, sicuramente ebbe degli allievi a cui affidare il lavoro di copia. Per Topham Campiglia riprodusse un ampio spettro di reperti antichi: statue a figura intera, busti, erme, bassorilievi, are, animali, protomi, sarcofagi, vasi. Ciò che accumuna gran parte dei disegni è l'alto grado di finitezza e il rigore filologico (sebbene con qualche significativa eccezione che vedremo), elementi che saranno caratteristici di tutta la produzione grafica dell'artista, che con Topham per la prima volta si trovò ad affrontare un programmatico piano di copia dall'antico, che poi gli sarebbe stato utile per le imprese del *Museum Florentinum* e del *Museo Capitolino*. I disegni di Campiglia per il collezionista inglese sono interessanti perché, come accennato, costituiscono la prima testimonianza di un lavoro di una certa importanza e perché alcune delle sculture riprodotte sarebbero state copiate nuovamente in seguito dall'artista per Gori e per Bottari. Questo rende possibile seguire l'evoluzione dello stile e la maturazione nella padronanza dei mezzi tecnici in un campo, quello della grafica, in cui la maggiore libertà espressiva concessa agli artisti spesso rende difficile trovare un comune denominatore all'opera di un disegnatore che, di volta in volta, sperimenta soluzioni diverse. In generale nei disegni del periodo più avanzato della carriera dell'artista, soprattutto in quelli romani, si nota una maggiore forza espressiva, le sculture disegnate affermano con maestosità la loro presenza, favorite in questo anche da un'ambientazione, per quanto generica, sicuramente meno vaga di quella scelta per i fogli di Eton, dove le figure fluttuano in mezzo al foglio, senza alcun sostegno. Si confrontino per esempio le due versioni del celebre busto di Caracalla del disegno inglese (Bm 7, 6, fig. II.34) e del disegno di Roma (ICG, FC127909, fig. IV.10): in entrambi i casi il busto è colto frontalmente, ma l'imperatore del foglio di Topham perde un po' del vigore che caratterizza la scultura originale, mentre il ritratto è perfettamente immortalato in tutta la sua potenza nel foglio romano. Occorre comunque tenere presente che Campiglia disegnò due versioni diverse della medesima scultura (il busto di Eton apparteneva alla collezione Farnese, quello del Museo Capitolino proviene dalla raccolta Albani), quindi alcune differenze che si riscontrano tra i due fogli possono essere imputate alla diversità dei due busti.

I disegni della raccolta di Topham inoltre, rivestono interesse sotto molteplici punti di vista: spesso presentano uno stato di conservazione del reperto di gran lunga migliore rispetto a quello attuale, quindi mostrano l'oggetto così come doveva apparire nella sua interezza; in altri casi sono la sola testimonianza che una scultura abbia fatto parte di una determinata collezione ormai dispersa; possono costituire una valida traccia nel processo di ricostruzione della provenienza dei reperti, la cui memoria collezionistica spesso si perde nelle pieghe del tempo; infine documentano restauri avvenuti poco tempo prima, come è il caso dei fogli relativi agli Uffizi, che vedremo meglio in seguito. Inoltre ai suoi disegnatori il committente richiedeva esplicitamente sculture che non fossero mai state riprodotte prima o di riprodurle da punti di vista inediti, scelte che evidenziano la vasta erudizione e la raffinatezza del committente, il cui scopo non era quello di allinearsi pedissequamente alla nascente moda del collezionismo di disegni dall'antico, bensì creare un valido strumento di studio. Delle collezioni di cui esistesse già una pubblicazione, come quella Giustiniani, Topham si fece fare solo alcuni disegni, pur trattandosi di una raccolta celeberrima¹⁶. In virtù di queste caratteristiche e del loro potenziale, i disegni di Topham sono stati studiati più spesso dal versante archeologico che da quello storico artistico, se si eccettuano quelli eseguiti dai più celebri artisti dell'epoca, come Pompeo Batoni, il cui lavoro per il committente inglese ha beneficiato di studi specifici¹⁷. Significative eccezioni si sono avute anche per Campiglia grazie ai già citati contributi della Connor Bulman, ma mancano studi di grande respiro e che considerino la collezione nella sua totalità.

Campiglia si occupò di disegnare numerose collezioni, alcune per intero, altre solo in alcuni pezzi, dividendo il lavoro con altri artisti; sono in tutto ventisei le raccolte disegnate in larga o in piccola parte dal lucchese. Molte sono collezioni romane, in misura minore sono rappresentate anche collezioni fiorentine e infine alcuni pezzi dell'area della cattedrale di Pisa. I disegni gli sono attribuiti in parte perché recano il suo nome sul *verso* del foglio e in parte su base stilistica da una tradizione ormai consolidata che tuttavia, in determinate occasioni che saranno prese in esame, suscita perplessità. Ci sono infine altri fogli ascritti a Campiglia in questa sede per la prima volta.

¹⁶ CARINCI 1982, p. 84.

¹⁷ Ci si riferisce in particolare a MACANDREW 1978, pp. 131-150.

La disamina dei disegni seguirà l'ordine della catalogazione di Eton, sebbene talvolta alcune collezioni siano divise in più volumi non sempre consecutivi; in tal caso si è scelto di riunire in un unico paragrafo la collezione oggetto dell'analisi, indicando i numeri del volume di appartenenza dei diversi disegni presi in esame.

La maggior parte dei disegni di Eton reca sul *verso* l'identificazione, a volte piuttosto generica, del reperto raffigurato e della collezione di provenienza. Inoltre tutti i disegni della collezione Topham furono incollati su cartoncini blu delle medesime dimensioni e sono quindi questi ultimi ad essere rilegati, a differenza dei disegni per il *Museum Florentinum*.

“Villa Borghese”

Di questa famosa collezione, attualmente in gran parte al Louvre a seguito della vendita a Napoleone del 1807, Campiglia realizzò otto disegni divisi in due volumi diversi (Bm 2 e Bm 3) raffiguranti un sarcofago (Bm 2, 42-1, Bm 2, 42-2, figg. II.1-2, 357x553 mm, 350x534 mm), un rilievo con *Venere e un putto* (Bm 2, 47, fig. II.3, 431x283 mm), un rilievo con *Marco Curzio* (Bm 2, 90, fig. II.4, 404x544 mm), una testa di Marco Aurelio (Bm 3, 44, fig. II.5, 398x264 mm), una testa di Lucio Vero (Bm 3, 45, fig. II.6, 401x263mm) e due sfingi (Bm 3, 47-48)¹⁸.

Il volume Bm 2, composto da quasi cento fogli, raffigura solo la collezione Borghese, disegnata in larga parte da Bernardino Ciferri e Carlo Calderi, mentre il contributo di Campiglia si limita ai quattro disegni menzionati.

Carlo Calderi eseguì più di duecento copie per Topham, realizzate con un tratto piuttosto sottile e, come Campiglia con una predilezione per la matita nera, sebbene ci siano anche esempi di disegni a matita rossa. L'artista non ha un approccio filologico alla scultura raffigurata, i cui personaggi risultano spesso umanizzati. Lo sfondo si caratterizza per un tratteggio orizzontale che conferisce profondità alle composizioni nei rilievi e che si fa quasi invisibile dietro alle sculture a tutto tondo. Le figure risultano talvolta goffe e secche nei movimenti.

Bernardino Ciferri realizzò quattrocento disegni per Topham, molti dei quali a matita rossa, elemento che contribuisce a conferire una spiccata vivacità alle scene rappresentate, dove i personaggi compiono gesti decisi. I fogli si caratterizzano per

¹⁸ Sulla collezione Borghese si veda *I Borghese e l'antico*, a cura di A. COLIVA, M.L. FABRÉGA-DUBERT, J.L. MARTINEZ, catalogo della mostra, Roma 2011, con bibliografia precedente.

un deciso uso della luce che mette in forte risalto le figure, le cui anatomie non risultano sempre accurate, rispetto allo sfondo rosso e in generale i suoi disegni evidenziano una vena fortemente espressiva.

Alla fine della serie dei disegni della collezione Borghese, ci sono altri due fogli; si tratta di un disegno raffigurante una testa di Atena, opera di Thomas Wood e di un'incisione di un'altra testa di Atena, eseguita da George Vertue su disegno di Alexander George Gordon. La testa di Wood si trova adesso al Roman Museum di Bath, mentre dall'iscrizione sull'incisione si evince che il reperto si trovava già in Inghilterra. Non è specificato da dove venisse la testa di Atena di Bath, ma si sa per certo che l'incisione non dovette far parte della collezione di Topham poiché manca il suo marchio.

Anche il volume Bm 3 è per la maggior parte dedicato alla collezione Borghese, ad eccezione di tre disegni raffiguranti il *Vaso Pallavicini* e, oltre a Campiglia, anche qui vi lavorarono Ciferri e Calderi e, in misura molto minore, Filippo Castelli.

Purtroppo non siamo in grado di dire quali furono i criteri di divisione del lavoro tra questi artisti, quello però che possiamo affermare è che ognuno di loro apparentemente fu lasciato libero di usare la tecnica che preferiva: Campiglia, come già detto altre volte, prediligeva la matita nera, i colleghi invece utilizzavano anche quella rossa.

I disegni di Campiglia del *Sarcofago di Meleagro* denotano uno stile prettamente grafico, dove il segno della matita nera costruisce e si insinua nelle sottili pieghe del panneggio e le figure sono campite a tratteggio, più o meno fitto a seconda di dove batte la luce (Figg. II.1-2). Quest'ultima invece è protagonista di ricerche per un effetto più suggestivo nel disegno del rilievo di *Venere con un putto*, in realtà opera non antica, ma di Francesco Mosca (1523c.-1578) (Fig. II.3). Non abbiamo modo di sapere se il committente fosse a conoscenza della datazione del rilievo, ma se così non fosse probabilmente l'errore nasceva dal fatto che si trovava inserito nel piedistallo di una statua antica¹⁹. In questo disegno, come anche in quello del rilievo di *Marco Curzio* (Fig. II.4), l'artista dà vita a bruschi passaggi chiaroscurali, molto più attenuati nel disegno del sarcofago. La luce batte sulle parti più esposte, creando suggestive ombre sul piano retrostante su cui si stagliano le figure in rilievo. Nel caso

¹⁹ Ivi, p. 226, fig. 193.

del Marco Curzio, l'uso di un'illuminazione di tipo quasi teatrale può essere considerata funzionale alla rappresentazione della scena, contribuendo a dare drammaticità al gesto del cavaliere deciso a lanciarsi nel fuoco e colto proprio nel momento in cui vi si getta. Nella scena della Venere, invece, la luce, pur nella sua forza, ha un carattere più dolce, come se accompagnasse lo spettatore alla scoperta del corpo della dea che si mostra nella sua nudità. Nei due busti (Figg. II.5-6) l'artista adotta una via di mezzo tra le soluzioni appena esaminate: non fa più un uso massiccio del tratteggio, sebbene sia evidente nelle zone intorno all'attaccatura dei capelli e agli occhi, ma non adotta nemmeno un uso della luce in senso drammatico e teatrale come per i due rilievi. I riccioli di barbe e capelli sono realizzati uno ad uno e si nota l'uso di ripassarli con un tratto di matita più spesso per dargli maggior corpo.

“Vaso Pallavicini”

Nel Bm 3 si trovano anche tre disegni rappresentanti il famoso *Vaso Pallavicini* (Bm 3, 49-51), all'epoca, negli anni venti, ormai passato in eredità agli Arnaldi. Quest'ultimo dato è interessante per creare un collegamento tra Campiglia e la famiglia degli Arnaldi che, qualche anno più tardi, avrebbe commissionato all'artista la pala per la cappella di patronato in San Giovannino degli Scolopi a Firenze²⁰. Se Campiglia disegnò il vaso dopo l'arrivo nella città granducale, il foglio avrebbe una datazione successiva al 1726, anno in cui la collezione Pallavicini fu trasferita a Firenze. Un'altra versione identica di questo soggetto, attribuibile a Campiglia o alla sua bottega, come già detto, si trova nelle collezioni del Corpus Christi College e appartenne a lord Coleraine²¹. È attualmente l'unico caso noto agli studi in cui Campiglia fece due disegni esattamente uguali dello stesso soggetto riprodotto per Topham. Per quest'ultimo l'artista realizzò tre vedute del vaso: una per ogni lato del corpo con la scena figurata e una per il coperchio. In questo, come in altri casi in cui il foglio fosse più grande dell'album che doveva contenerlo, il collezionista usava piegarli.

²⁰ Sulle vicende della collezione Pallavicini, sul suo passaggio alla famiglia Arnaldi e il trasferimento a Firenze si veda RUDOLPH 1995, pp. 137-141.

²¹ Si veda il IV capitolo.

“Villa Montalto”

I disegni relativi alla collezione di Villa Montalto, situata nell'area dell'attuale stazione Termini e non più esistente, si trovano nel volume Bm 4²². Si tratta di un volume miscelaneo che ospita anche disegni relativi alla collezione di Villa Strozzi, Villa Altieri, Palazzo Santa Croce e Palazzo dei Cavalieri opera di Ciferri; Palazzo Salviati alla Lungara con disegni di Campiglia, Ciferri e altri autori non identificati; Palazzo Rospigliosi con fogli di Giovanni Bigatti, Ciferri, Calderi; Villa Lante di Calderi, di Ciferri; Palazzo Altemps di Castelli; Villa Casali di Campiglia e Ciferri; Tomba della contessa Matilde e Vaso del tributo a Pisa, Palazzo Riccardi a Firenze solo di Campiglia.

Altri artisti che si occupano di disegnare la collezione di villa Montalto sono Calderi e Venanzio Rusconi. I fogli di Campiglia rappresentano un'erma maschile (Bm 4, 15, fig. II.7, 415x277 mm), un rilievo con cigni ed elementi floreali (Bm 4, 22), un altare funerario di un centurione (Bm 4, 28, fig. II.8, 411x273 mm) e un rilievo funerario (Bm 4, 32)²³. In questi disegni il lucchese mostra un'attenzione meno meticolosa di quanto riscontrato nelle teste di imperatori della collezione Borghese alla resa dei capelli, lasciando che sia il gioco di luci e ombre a suggerirne la forma. L'erma e la figura del rilievo funebre di centurione mostrano semplificazioni formali nella veste, mentre un'attenzione più minuziosa alle pieghe del pannello è riservata all'altro rilievo funebre. Per quanto non sia stato possibile rintracciare le sculture raffigurate in questi disegni, si è portati a pensare che queste differenze non siano da attribuire solamente alla qualità del rilievo originale, ma che in parte riflettano anche scelte dell'artista che, come vedremo meglio più avanti, decideva come raffigurare l'antico e ne dava una sua personale interpretazione. Inoltre, proprio in virtù di testimonianza

²² La proprietà è nota come villa Peretti-Montalto-Negrone-Massimo e in realtà nel XVIII secolo apparteneva ormai alla famiglia Negrone, sebbene le iscrizioni sul *verso* dei fogli riportino solo il nome della famiglia Montalto. Sui passaggi di proprietà e sulla collezione si vedano M.G. BARBERINI, *Villa Peretti-Montalto-Negrone-Massimo alle terme Diocleziane: la collezione di sculture*, in *Collezionismo e ideologia. Mecenate, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. DEBENEDETTI, in “Studi sul Settecento Romano”, 7.1991, pp. 15-55 (l'autrice pubblica anche i disegni di Eton relativi alla collezione in oggetto); M. SAPELLI, *Le antichità della villa di Sisto V presso le terme di Diocleziano. Consistenza e fasi successive*, in “Bollettino. Monumenti musei e gallerie pontificie”, 16.1996, pp.141-151; F. RAUSA, *L'album Montalto e la collezione di sculture antiche di Villa Peretti Montalto*, in “Pegasus”, 7.2005, pp. 97-132; F. RAUSA, *Acquisti e organizzazione delle sculture antiche della villa Peretti Montalto nel primo Seicento*, in *Le componenti del Classicismo seicentesco: lo statuto della scultura antica*, a cura di L. DI COSMO, L. FATTICIONI, Roma 2013, pp. 45-73.

²³ I disegni sono pubblicati come anonimi in BARBERINI 1991, figg. 16, 18, 23, 37.

di reperti adesso non rintracciabili, questi disegni assumono anche un valore documentario dal punto di vista storico e archeologico.

“Palazzo Salviati”

I pezzi disegnati della collezione Salviati, ospitata nella residenza di famiglia alla Lungara, sono divisi in due volumi: il Bm 4 e il Bn 3, per un totale di tredici disegni²⁴. In tutto i fogli di Campiglia sono solo quattro, tre nel primo volume e uno nel secondo e raffigurano una statua femminile senza braccia (Bm 4, 94, fig. II.9, 396x264 mm), un busto di donna (Bm 4, 96, fig. II.10, 397x364 mm), un uccello (Bm 4, 98) e un’aquila con una preda (Bn 3, 48). Nessuna di queste sculture si trova più *in loco*, poiché la collezione fu dispersa assai presto, fin dal 1732, quando Caterina Zeffirina Salviati andò in sposa a Fabrizio Colonna a cui i Salviati cedettero circa la metà della raccolta²⁵. I disegni di Topham quindi si configurano come un’importante testimonianza della conformazione della collezione, o almeno di una parte di essa, composta da una sessantina di pezzi.

I fogli di Campiglia mostrano ancora una volta una differenza di stile nell’approccio ai diversi soggetti: nel busto di donna l’artista elimina quasi completamente qualsiasi traccia di tratteggio per adottare una chiarezza espressiva e una nitidezza del segno grafico che portano ad una sintesi formale non sempre all’altezza, mostrando ancora qualche incertezza anatomica nella resa del busto. Nella copia della statua femminile senza braccia, invece, il disegnatore indulge nella realizzazione delle pieghe formate lungo i fianchi sulla veste dal nodo stretto all’altezza del seno. Le pieghe formano come dei balzelli che rendono difficoltoso il percorso dello sguardo, facendolo perdere nei numerosi risvolti di stoffa in cui si annida anche l’ombra, mentre la luce cerca faticosamente di insinuarvisi. Nel disegno dell’aquila con preda l’artista si impegna a realizzare ogni piuma che riveste l’animale, mentre più trascurato è il pelo del coniglio tenuto tra gli artigli del rapace.

²⁴ Per la collezione di Palazzo Salviati alla Lungara si veda M. SAPELLI, *Le sculture antiche di Palazzo Salviati*, in *Palazzo Salviati alla Lungara*, a cura di G. MOROLLI, Roma 1991, pp. 159-162.

²⁵ *Ivi*, p. 159.

“Villa Casali”

Di questa raccolta, attualmente dispersa, Campiglia disegnò tre pezzi sui nove totali, gli altri fogli spettano ad un disegnatore non identificato e a Bernardino Ciferri che, come di consueto, adotta la matita rossa, creando così un forte contrasto visivo con il collega lucchese²⁶. I disegni di Campiglia si trovano all'interno del medesimo volume della collezione Salviati (Bm 4), mentre altri fogli attinenti alla stessa raccolta si rintracciano nel volume Bn 3, ma sono ascrivibili alla mano di Batoni. La proprietà, nota come Villa Casali alla Navicella, si trovava sul monte Celio, in prossimità appunto della fontana della Navicella, nell'area dove attualmente sorge il Policlinico militare e dell'antica villa non resta più niente.

I tre disegni di Campiglia raffigurano un busto di uomo con corazza (Bm 4, 109, fig. II.11, 352x259 mm), un busto di donna velata (Bm 4, 110, fig. II.12, 397x266 mm) e una testa di donna non identificata (Bm 4, 111, fig. II.13, 399x263 mm). Quest'ultima fu rappresentata da Campiglia anche in occasione dell'illustrazione delle tavole del Museo Capitolino (ICG, Inv. FC127878, fig. IV.11). In questa seconda versione la testa della donna poggia saldamente su una mensola e la figura domina lo spazio con un piglio più deciso rispetto all'omologa di Eton, che fluttua nel vuoto. La maturazione dell'artista è manifesta anche dallo studio dei muscoli del collo, ben più evidenti nella versione romana, mentre in quella inglese appaiono appena accennati su un cilindro lunghissimo che costituisce il collo.

Più attento alla resa anatomica è il busto dell'uomo con corazza, in cui Campiglia indugia ad indagare le rughe della fronte aggrottata, le guance incavate dall'età, i solchi intorno alla bocca, il mento e la mascella in evidenza, la pelle cascante del mento nel punto in cui si raccorda con il collo.

Altri reperti della collezione Casali furono disegnati da Batoni sotto la direzione di Francesco Imperiali, come attesta anche una lettera scritta dallo stesso Imperiali a Topham resa nota da Thomas Ashby fin dal 1914, in cui il mittente dichiara che l'allievo avrebbe eseguito i disegni richiesti²⁷. La missiva è datata 24 luglio 1730 e ci mostra quindi il collezionista attivo fino alla fine della sua vita (sarebbe morto di lì a

²⁶ La collezione Casali è stata studiata in R. SANTOLINI GIORDANI, *Antichità Casali. La collezione di Villa Casali a Roma*, in “Studi Miscellanei”, 27.1988.

²⁷ T. ASHBY, *Drawings of Ancient Paintings in English Collection. Part I – The Eton Drawings*, in “Papers of the British School in Rome”, 7.1914, pp. 1-62, la lettera, in traduzione inglese, si trova a pp. 3-4.

poco), ma soprattutto si può ipotizzare che il 1730 sia anche la datazione dei disegni di Campiglia della collezione Casali, se questi fossero stati commissionati tutti insieme.

Pisa

Del volume Bm 4 fanno parte anche alcuni disegni relativi alla cattedrale di Pisa; si tratta del sarcofago-urna della contessa Matilde (Bm 4, 114-117, figg. II.14-15, 410x606 mm, 408x305 mm) e del cosiddetto Vaso del Tributo (Bm 4, 118-119, figg. II.16-17, 438x309 mm, 444x309 mm)²⁸. Sono disegni attribuiti a Campiglia dalla Bulman sulla base di un documento in cui l'artista elencava le spese per le copie dalla Saletta delle Iscrizioni degli Uffizi, aggiungendovi in fondo anche questi disegni²⁹. Sono questi rari esempi, insieme a quelli relativi a Venezia e Ravenna, di disegni di una località al di fuori di Firenze e Roma che Topham possedette³⁰. Oltre che su base documentaria l'attribuzione appare del tutto condivisibile sulla scorta di confronti, a mio avviso stringenti, soprattutto con altri pezzi di collezioni fiorentine. Si veda lo sfondo a tratteggio che cambia direzione in rilievi come quelli degli Uffizi, raffiguranti il *Rapimento di Ganimede* (Bm 10, 82) o le *Teste di barbaro* (Bm 10, 61-62, figg. II.88-89). Anche per le figurette nervose, esili e muscolose si trovano precisi riscontri nei disegni fiorentini: dalla collezione Riccardi si può citare il rilievo con atleti (Bm 10, 88-89, figg. II.20-21), dove si nota un Campiglia impacciato nella realizzazione e nella posizione delle gambe già riscontrabili nei disegni di Pisa. L'uomo che regge le briglie del cavallo nel disegno della tomba della contessa Matilde (Bm 4, 115) è quasi sovrapponibile all'Apollo del foglio Bm 10, 45 (Fig. II.85) raffigurante il *Sarcofago di Apollo e le Muse* degli Uffizi, rendendo palmare l'affinità tra i disegni pisani e quelli di Campiglia. Il carattere nervoso e scattante delle figurette, in questo caso rispecchia in tutto le caratteristiche dei marmi, dove i personaggi si distinguono per un marcato grafismo del rilievo, non particolarmente alto. Soprattutto sulle facce laterali del sarcofago e sul vaso, le figure sono poco più che segni sulla pietra e anzi, è Campiglia a conferire loro maggiore sbalzo nelle sue

²⁸ Sull'urna della contessa Matilde si veda P.E. ARIAS, E. CRISTIANI, E. GABBA, *Il camposanto monumentale di Pisa. Le antichità*, Pisa 1977, pp. 135-138, figg. 160-163; per il Vaso del Tributo si rimanda a Ivi, pp. 155-156, figg. 207-211.

²⁹ CONNOR BULMAN 2002, p. 357.

³⁰ Si veda lo schema dei disegni suddivisi per volumi in fondo a questo lavoro.

copie. Il coperchio, presente nel disegno dell'artista, era di epoca moderna, fatto realizzare a Cosimo Cioli nel 1604. Del vaso il disegnatore altera leggermente la forma, più larga nella parte bassa con le baccellature rispetto alla versione di Eton. Grazie alla nota di spesa rinvenuta dalla Bulman e alle affinità stilistiche possiamo datare ad uno stesso periodo sia i disegni degli Uffizi sia quelli pisani e probabilmente quelli fiorentini in generale. È plausibile che Campiglia abbia realizzato i disegni relativi alle collezioni toscane in una sola soluzione; ricordiamo infatti che fino al 1728 compreso l'artista è documentato a Roma, quindi è improbabile che abbia fatto la spola tra Firenze e la città pontificia solo per eseguire pochi fogli per volta.

“Casa Riccardi”

Il contributo al volume Bm 4 di Campiglia si conclude con due disegni della collezione di Palazzo Riccardi a Firenze: un rilievo con scena dionisiaca (Bm 4, 120, fig. II.18, 434x610 mm) e un rilievo con fanciullo che piange (Bm 4, 121)³¹. Dalla collezione Riccardi Campiglia eseguì anche altre copie, contenute nel volume Bm 10; si tratta di sei disegni, raffiguranti un altro rilievo con scena dionisiaca (Bm 10, 86, fig. II.19, 418x548 mm), un rilievo con il *Ratto di Proserpina* (Bm 10, 87), due rilievi con atleti (Bm 10, 88-89, figg. II.20-21, 421x553 mm, 427x549 mm), due rilievi con putti (Bm 10, 101-102) e infine un rilievo con menadi danzanti (Bm 10, 103). La collezione si trova in gran parte ancora nel palazzo di via Cavour, a seguito dell'ingresso nel demanio granducale nel 1814 dell'immobile e delle suppellettili; alcuni dei pezzi più pregiati passarono agli Uffizi, mentre altri si trovano adesso al Museo Archeologico di Firenze e al Museo del Bargello. Si tratta in tutti i casi di disegni che si caratterizzano, probabilmente anche per il tipo di soggetto, per un'evidenziata resa della muscolatura dei personaggi, per i marcati passaggi chiaroscurali e per una forte drammatizzazione delle scene. Come già osservato per i disegni pisani le figure che popolano i rilievi con atleti si presentano scattanti e nervose, racchiuse in pronunciati muscoli.

³¹ Sulla collezione di antichità della famiglia Riccardi si vedano *Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. Le sculture*, a cura di V. SALADINO, Città di Castello (Pg) 2000, 2 voll.; V. SALADINO, “Tutte antiche e fatte a meraviglia”: le sculture della collezione Riccardi, in *Il palazzo Magnifico. Palazzo Medici Riccardi a Firenze*, a cura di S. MERENDONI, L. ULIVIERI, Moncalieri (To) 2009, pp. 181-202.

“Campidoglio”

Di questa collezione Topham scelse ventidue pezzi da riprodurre a disegno, suddivisi nei volumi Bm 5, Bm 9 e Bm 14 e Campiglia fu l'artista che maggiormente si occupò di tale compito con diciannove fogli al suo attivo. Batoni contribuì con due disegni (Bm 5, 65-66), mentre l'unico disegno non contenuto nei volumi precedenti fu compiuto da Agostino Masucci (Bm 14, 1)³². I disegni di Topham documentano lo stato della raccolta capitolina prima dell'istituzione del Museo vero e proprio che sarebbe avvenuta solo nel 1734, dopo la morte del collezionista³³.

Le opere raffigurate da Campiglia sono tutti busti ed erme (Bm 5, 72-80, 82-90, figg. II.22-26³⁴), con l'eccezione di una statua di un leone (Bm 5, 70) e di una scultura a figura intera di *Costantino* (Bm 5, 81, fig. II.27, 398x265 mm).

I busti di Campiglia sono confrontabili con quelli che poi l'artista avrebbe eseguito qualche anno dopo per Bottari e il suo *Museo Capitolino*; come già evidenziato per i confronti precedenti, anche in questo caso le sculture disegnate per Topham hanno un'aria più “svagata” rispetto a quella rigorosa e severa che il disegnatore gli avrebbe conferito in seguito. La completa mancanza di un'ambientazione, seppur approssimativa come per il *Museo Capitolino*, rende i soggetti raffigurati ancor meno ancorati al presente e li porta ad apparire come semplici comparse sul foglio, piuttosto che come protagonisti che dominano lo spazio, come invece sarebbe stato per i disegni successivi.

“Piazza Termini”

All'interno del gruppo di disegni relativo al Campidoglio se ne incontra uno raffigurante un leone che si trovava in piazza Termini (Bm 5, 71). Si tratta dell'unico disegno dell'area di Termini all'interno dell'intera collezione Topham³⁵.

³² Sulle collezioni capitoline si veda *Musei capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo*, a cura di E. LA ROCCA, C. PARISI PRESCICCE, Verona 2010. L'iscrizione sul verso del foglio di Masucci potrebbe costituire un termine *post quem* per la datazione dei disegni relativi al Campidoglio, poiché dichiara che il reperto raffigurato, una statua egizia, fu trovato a Villa Verospi nel 1714 e “presentemente” è in Campidoglio.

³³ Per la storia della raccolta riunita nel palazzo del Campidoglio nel corso dei secoli si rimanda a C. PARISI PRESCICCE, *I Musei Capitolini. Cenni storici*, in *Ivi*, pp. 16-29.

³⁴ Rispettivamente 399x264 mm; 400x265 mm; 399x264 mm; 400x266 mm; 399x265 mm.

³⁵ Su questa zona, ormai andata distrutta per far posto alla stazione Termini si veda *Antiche stanze. Un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini*, a cura di M. BARBERA, catalogo della mostra (Roma), Milano 1996.

“Palazzo Verospi”

I disegni della collezione Verospi sono raccolti all'interno dei volumi Bm 6 e Bm 14, entrambi miscellanei³⁶: il primo include anche fogli relativi alle collezioni Albani e Ridolfi, il secondo comprende fogli relativi a diverse collezioni romane, ad alcune venete e infine alle collezioni reali britanniche³⁷. I reperti appartenuti ai Verospi, conservati presso il palazzo di famiglia al Corso, sono attualmente irrintracciabili.

In realtà tutti i disegni della collezione Verospi, ad eccezione di uno, si trovano nel volume Bm 6 e di tredici di questi Campiglia fu l'autore (Bm 6, 5-15, Bm 6, 17-18, figg. II.28-32³⁸), su un totale di ventotto. Le restanti copie sono opera di Bigatti e di un artista ancora anonimo. Si tratta principalmente di copie di rilievi antichi che, rispetto a quelli già menzionati di Palazzo Riccardi, mostrano un diverso approccio dell'artista al soggetto: in questi fogli Campiglia adotta uno stile più addolcito, senza bruschi passaggi chiaroscurali e una minore incisività del tratto, che risulta quindi meno tagliente, soprattutto nella definizione della muscolatura di alcuni personaggi.

“Aedibus cardinale Albani”

Della celebre collezione del prelado Campiglia realizzò un solo disegno per Topham, un'erma maschile (Bm 6, 39, fig. II.33, 384x260 mm)³⁹. In realtà l'artista avrebbe avuto modo di riprodurre gran parte della collezione Albani quando questa sarebbe stata acquistata dal papa e sarebbe andata a costituire il nucleo fondante del Museo Capitolino. Nei volumi di Topham i disegni della collezione Albani sono in tutto quarantotto, suddivisi nei volumi Bm 5, Bm 6, Bm 14, Bn 9, e furono eseguiti da Ciferri, Francesco Bartoli, Gaetano Piccini, Sempronio Subissati e da altri artisti ancora non identificati.

Il disegno di Campiglia mostra una ricerca luministica che si concretizza in un chiaroscuro a macchie, con passaggi sfumati; le rughe della fronte e intorno alla bocca sono pronunciate e gli zigomi sporgenti.

³⁶ Sulla sua genesi della collezione Verospi e sulla descrizione di alcune delle statue possedute si veda S. BREVAGLIERI, *Palazzo Verospi al Corso*, Segrate (Mi) 2001, pp. 30-31.

³⁷ In particolare ci sono copie di reperti che si trovavano in Vaticano, in Campidoglio, nella Biblioteca Marciana e nella collezione Foscari a Venezia, nelle collezioni Giustiniani, Odiscalchi, Cavalieri, Cesi, Strozzi, Albani, Chigi, Farnese, Gualtieri e Mattei di Roma.

³⁸ I disegni qui riprodotti misurano: Bm 6, 9: 450x590 mm; Bm 6, 11: 450x583 mm; Bm 6, 12: 422x267mm; Bm 6, 13: 414x272; Bm 6, 14: 414x272 mm.

³⁹ Sulla collezione Albani si veda P.C. BOL, *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, Berlino 1989-1998, 5 voll.

“Palazzo Ridolphi”

Della collezione Ridolfi di Firenze, Topham si fece fare solo due disegni, uno da Campiglia e un altro da un artista non identificato, ma forse ugualmente attribuibile al lucchese⁴⁰.

Il foglio di Campiglia rappresenta una testa di Euripide (Bm 6, 74, fig. II.34, 388x257 mm). Si tratta di un disegno di grande intensità espressiva, con elementi di forte umanizzazione che lo rendono un'interpretazione anomala dell'antico per l'artista, anche laddove non si mantenga perfettamente fedele all'originale. Il chiaroscuro è reso grazie ad un tratteggio più o meno fitto, le ciocche di barba e capelli sono definite una ad una con tratti di diverso spessore.

La famiglia Ridolfi possedeva diversi palazzi in via Maggio, motivo per cui, in mancanza di studi specifici sul collezionismo dei Ridolfi è difficile dire dove fosse ospitata la raccolta di sculture visitata da Campiglia⁴¹. Un busto molto simile si trova attualmente nella collezione degli Uffizi, catalogato come busto del cosiddetto Omero⁴²; l'unica differenza è nel sostegno che, nel disegno di Eton, reca l'iscrizione con il nome del filosofo, mentre nella scultura degli Uffizi una palmetta. Mansuelli inserisce il busto tra quelli di dubbia antichità, ma riporta la notizia interessante della testimonianza di Pirro Ligorio, secondo cui il busto di Omero ora agli Uffizi fu trovato sull'Aventino insieme ad un altro di Euripide⁴³. Di questo secondo busto non c'è più traccia, ma possiamo forse supporre che si tratti di quello disegnato da Campiglia, data la quasi assoluta sovrapposibilità dei due.

L'altro foglio, raffigurante un busto di donna (Bm 6, 75, fig. II.35, 443x312 mm), ha una minore espressività, ma il modo di costruire la figura, il tipo di tratteggio per la resa delle ombre e la fonte di luce analoga al disegno precedente fanno pensare all'opera di un medesimo artista.

⁴⁰ La Connor Bulman afferma invece che i busti disegnati da Campiglia sono nove (CONNOR BULMAN 2002, p. 355), cosa che però non trova riscontro nei cataloghi, a stampa e online, della collezione Topham (<http://collections.etoncollege.com/home>).

⁴¹ Sui palazzi della famiglia Ridolfi si veda L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze 1972, 2 voll., II, pp. 711-716, 719-724.

⁴² G.A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Roma 1958-1961, 2 voll., II, p.135, fig. 172.

⁴³ *Ibidem*.

“Palazzo Farnese” e “Horti Farnesiani”

Di questa celeberrima collezione Topham chiese la copia di trentaquattro pezzi a diversi artisti: Campiglia, Batoni, Ciferri, Bartoli, Calderi, Domenico Frezza, Pietro Paolo Vasta e altri non identificati⁴⁴. I disegni sono suddivisi in diversi volumi: Bm 5, Bm 6, Bm 7, Bm 8, Bm 11, Bn 9.

Campiglia fu incaricato di eseguire solo tre disegni: un busto di *Caracalla* (Bm 7, 6, fig. II.36, 400x271 mm)⁴⁵, un busto di donna velata, c.d. vestale (Bm 7, 7, fig. II.37, 400x264 mm)⁴⁶ e la statua di una donna seduta, c.d. Agrippina (Bm 7, 13, fig. II.38, 394x260 mm)⁴⁷. I primi due fogli mostrano inequivocabili affinità nella ricerca di un chiaroscuro quasi pittorico, nella resa solo accennata dei capelli, di cui l'artista disegna principalmente la sagoma esterna e qualche ricciolo, ma senza la definizione quasi maniacale che invece caratterizza altri suoi disegni. La donna seduta, al contrario, non ha nessuna delle caratteristiche riscontrate per i due busti, trova piuttosto un termine di paragone nel tratto minuto con cui sono definite le pieghe della sua veste sottile, con alcuni disegni di rilievi. Al tempo in cui Campiglia la disegnò, la scultura si trovava in cima alla scalinata degli Orti Farnesiani sul Palatino, insieme ad un *pendant* di una figura femminile seduta con in mano dei



Fig. 1 c.d. Agrippina, Napoli, Museo Archeologico



Fig. 2 Giovanni Domenico Campiglia, c.d. Agrippina

papaveri⁴⁸. Nel corso del XVIII secolo la statua suscitò grande interesse in virtù dell'identificazione (attualmente ritenuta dubbia) del soggetto in una Agrippina⁴⁹. Campiglia interpreta la scultura facendone una donna sicuramente più giovane

⁴⁴ Sulla collezione Farnese si veda *Le sculture Farnese*, a cura di C. GASPARRI, Napoli 2009, 3 voll.

⁴⁵ *Ivi*, II, pp. 111-112, figg. LXXXI, 1-5.

⁴⁶ *Ivi*, I, pp. 203-205, figg. LXXXIX, 1-4.

⁴⁷ *Ivi*, II, pp. 78-80, figg. LII, 1-5.

⁴⁸ *Ivi*, II, p. 78.

⁴⁹ *Ibidem*.

rispetto all'originale: ridimensiona le rughe intorno a occhi e bocca e attenua l'espressione grave sul volto, rendendola così meno caratterizzata (*Figg. 1-2*). In generale sembra che la testa della statua abbia riscosso poco interesse da parte dell'artista che non mostra grande pignoleria nemmeno nel realizzare i capelli, nell'originale stretti riccioli lavorati uno per uno e genericamente disegnati da Campiglia, peraltro in maniera non del tutto fedele. Sembra che l'attenzione dell'artista si concentri soprattutto sulla resa delle innumerevoli pieghe del chitone che avvolge la donna, con un particolare studio della resa della stoffa sottile e quasi trasparente nei punti in cui aderisce di più al corpo. In generale, comunque, sembra un Campiglia più svogliato e sicuramente meno ispirato dell'artista che aveva realizzato altri disegni, di ben altro livello; si può forse avanzare l'ipotesi che si tratti del disegno, almeno in parte, di un aiuto o di un allievo del lucchese, sebbene il foglio riporti sul *verso* l'attribuzione a Campiglia. Come già detto non si sa quasi niente della bottega dell'artista, ma si trattava di un disegnatore ormai in via di definitiva affermazione, le richieste di disegni dall'antico giungevano abbondanti ed è difficile credere che non avesse nessuno a cui affidare parte di tali committenze.

Il busto di Caracalla Farnese è una rielaborazione cinquecentesca di una statua antica⁵⁰. Il disegno di Campiglia non si può che confrontare con il disegno del celebre omologo del *Museo Capitolino* e notare, ancora una volta, il ben diverso piglio che l'artista conferisce alle due sculture disegnate. Il busto capitolino volta la testa con un impeto che Campiglia non ha reso nel disegno di Eton, dove la figura è rappresentata anche da distanza più ravvicinata, rendendo più difficile per l'artista il compito di "gestire" il movimento brusco della testa che caratterizza la scultura.

Il busto della cosiddetta vestale probabilmente rispondeva a pieno titolo alla richiesta di Topham di avere disegni di sculture inedite⁵¹, sebbene la scultura in sé nel Settecento fosse ben nota⁵². Questa volta Campiglia si attiene strettamente all'originale nel suo disegno; raffigurata quasi di profilo, la vestale offre all'artista, con il velo che l'avvolge completamente lasciandole scoperto solo il viso, la possibilità di indagare effetti luministici diversi da quelli utilizzati per le altre

⁵⁰ *Ivi*, p. 111.

⁵¹ Quello di Campiglia è indicato come il solo disegno relativo alla testa della vestale in F. RAUSA, *Catalogo dei disegni e delle stampe delle sculture antiche della collezione Farnese*, in *Le sculture Farnese. Storia e documenti*, a cura di C. GASPARRI, Napoli 2007, p. 172, n. 170.

⁵² *Le sculture Farnese* 2009, II, p. 204.

sculture della collezione Farnese e per molte delle altre. La scultura sembra illuminata dalla luce di una candela, con un effetto chiaroscurale molto suggestivo, che Campiglia avrebbe utilizzato nuovamente in seguito, soprattutto per alcuni disegni del *Museo Capitolino*.

Tutte e tre le sculture appartengono alla nutrita schiera di statue che prese la via di Napoli nel 1787 e tuttora si trovano al Museo Archeologico della città partenopea.

“Palazzo Colonna”

La collezione Colonna, tuttora per buona parte in Palazzo Colonna, fu disegnata in trenta fogli, raccolti tutti, ad eccezione di uno (Bn 3, 58), nel volume Bm 7⁵³. Campiglia realizzò diciassette copie (Bm 7, 39-51, 55-56, 58, 60, figg. II.39-41) raffiguranti principalmente rilievi; gli altri artisti che lavorarono alla copia della collezione Colonna furono Ciferri e un altro non identificato.

Non tutti gli oggetti disegnati da Campiglia sono realmente antichi, in alcuni casi si tratta di rilievi all'antica di epoca moderna, come quelli del *Giovane in lotta con due tori* (Bm 7, 49, fig. II.41, 392x277 mm), di *Ganimede rapito dall'aquila* (Bm 7, 48) o dell'*Eros dormiente* (Bm 7, 42, fig. II.39, 410x277 mm). Tutto il gruppo dei fogli di Campiglia della collezione Colonna si caratterizza per un grafismo minuto che costruisce le figure senza l'ausilio di forti espedienti chiaroscurali o particolari ricerche luministiche. I panneggi sono risolti prevalentemente in superficie, senza che la matita del pittore scavi profonde pieghe con cui creare suggestivi giochi di luci e ombre. In questo nucleo di disegni sembra che l'attenzione dell'artista si concentri prevalentemente sulla resa anatomica delle figure rappresentate, tanto da enfatizzare la muscolatura laddove nel reperto originale era meno sviluppata. A questo proposito si veda il rilievo con il *Giovane in lotta con due tori* che nel marmo è poco più di un fanciullo e nella riproduzione di Campiglia è diventato un uomo atletico (Fig. II.41)⁵⁴. Lo stesso procedimento si riscontra nel rilievo del *Rapimento di Ganimede* laddove il giovane scolpito nel marmo è un goffo e robusto ragazzino poco più che fanciullo mentre Campiglia lo raffigura con le fattezze di un giovane sì, ma non più

⁵³ Sulla collezione Colonna si veda *Catalogo della Galleria Colonna in Roma. Le sculture*, a cura di F. CARINCI, H. KEUTNER, L. MUSSO, M.G. PICOZZI, Busto Arsizio (Va) 1990.

⁵⁴ Per il rilievo, in realtà raffigurante un *Giasone in lotta con due tori*, si veda L. MUSSO, in *Catalogo della Galleria Colonna* 1990, pp. 254-256.

bambino e con la muscolatura che ha preso il posto delle rotondità fanciullesche dell'altro⁵⁵. In altri casi l'artista riduce un panneggio giudicato troppo ingombrante, come per i due rilievi con le personificazioni del *Vento* (Bm 7, 46-47, fig. II.40, 410x277 mm)⁵⁶ o lo stesso Ganimede. Vedremo in seguito che questi "aggiustamenti" della scultura antica, o all'antica, da parte del disegnatore saranno ricorrenti.

"Villa Pamphili"

Di questa collezione Campiglia eseguì centoquarantacinque disegni (Bm 8, 1-145, figg. II.42-63), che costituiscono l'intero volume Bm 8⁵⁷. I fogli raffigurano principalmente rilievi o sarcofagi, ma è presente anche nucleo di statue a tutto tondo e un altro di busti e teste, infine c'è un altare funebre raffigurato da tre lati, e due vasi.

Spesso lo stesso sarcofago è raffigurato da tutti i lati, divisi in diversi fogli o suddividendo la scena del fronte principale.

Questo gruppo di disegni è particolarmente significativo perché la collezione fu smembrata e dispersa a partire dai primi anni del XVIII secolo⁵⁸ per proseguire nel corso del secolo successivo fino alla definitiva dispersione e allo spostamento della parte superstite nel palazzo di famiglia al Corso⁵⁹. Anche questi disegni, come già i precedenti della collezione Colonna, si distinguono per la delicatezza e la finezza del tratto di molti fogli, oltre che per l'inusualità dei soggetti. Ancora una volta, infatti, Topham scelse reperti poco raffigurati, solo alcune selezionate sculture a tutto tondo e moltissimi sarcofagi e rilievi. La maggior parte dei rilievi è colta da un punto di vista frontale, ma ce ne sono alcuni in cui invece Campiglia adotta una visione leggermente di sottinsù, così da dare maggiore drammaticità alle figure: questo espediente si nota per esempio nei rilievi con scena di *dextrarium iunctio* (Bm 8, 26, fig. II.48, 372x283 mm), *Marte con Venere* (Bm 8, 27, fig. II.49, 377x272 mm),

⁵⁵ Su questa scultura si veda la scheda di L. MUSSO, in *Ivi*, pp. 173-174.

⁵⁶ Su questi rilievi si veda L. MUSSO, in *Ivi*, pp. 182-183, 242-243.

⁵⁷ Sulla collezione Pamphili si vedano *Villa Doria Pamphilj. Storia della collezione*, a cura di B. PALMA VENETUCCI, Roma 2001; *Antichità di villa Doria Pamphilj*, a cura di R. CALZA, M. BONANNO, G. MESSINEO, B. PALMA, P. PENSABENE, Roma 1977.

⁵⁸ Sulle prime dispersioni settecentesche si veda B. CACCIOTTI, *Le prime dispersioni*, in *Villa Doria Pamphilj* 2001, pp. 158-162.

⁵⁹ R. PANUCCI, *La fase ottocentesca della collezione*, in *Villa Doria Pamphilj* 2001, pp. 165-183.

Apollo (o Orfeo) con figura femminile (Bm 8, 28, fig. II.50, 377x272 mm), *Oreste e Elettra* (Bm 8, 29, fig. 51, 375x273 mm)⁶⁰. In questi casi, oltre al diverso punto di vista, l'artista opta anche per un tratteggio del fondo piuttosto fitto, che crea quindi un contrasto visivo con le figure in rilievo, evidenziato anche da un diverso uso della luce. Questo diverso inquadramento dipende dalla posizione in cui si trovavano e si trovano tuttora i rilievi, ossia murati in facciata tra le finestre del Casino del Bel Respiro⁶¹. L'allestimento delle facciate terminò solo nel primo decennio del Settecento, quindi i disegni di Campiglia offrono una delle prime testimonianze della nuova visibilità dei rilievi⁶².

Il rilievo con *Perseo e Andromeda* (Bm 8, 98, fig. II.52, 379x290 mm) fornisce un buon esempio del filone stilistico in cui Campiglia enfatizza, forzandoli, gli effetti di luce, rendendo quest'ultima quasi pittorica attraverso la scelta di adottare una resa a macchia, pur mantenendo molto presente il tratto grafico nello sfondo e nelle pieghe minute del panneggio della donna. La superficie del rilievo sembra muoversi, come vista attraverso l'acqua, un effetto dato soprattutto dal trattamento della roccia sulla sinistra e su parte dello sfondo della scena. Il panneggio di Andromeda si accartocchia e al tempo stesso sembra farsi liquido, caratteristica che lo accomuna a quello della figura di donna anziana presente nel volume (Bm 8, 121, fig. II.53, 412x269 mm).

Appartiene ad un filone "poetico" la figura femminile drappeggiata del foglio Bm 8, 107 (Fig. II.54, 403x267 mm), laddove la parte superiore della scultura è lasciata in ombra creando suggestivi giochi chiaroscurali, così come la *Venere* successiva (Bm 8, 108, fig. II.55, 403x266 mm), il cui lirismo delicato è esaltato dalla penombra tagliata da fasci di luce che lumeggiano il corpo in maniera vibrante.

Un terzo gruppo di fogli con caratteri stilistici diversi dai precedenti è invece connotato dagli elementi che si riscontrano per esempio nella statua di *Giovane nudo* (Bm 8, 110, fig. II.56, 411x267 mm) o nella *Figura femminile con patera* (Bm 8, 122, fig. II.57, 413x272 mm). In questi disegni la luce investe uniformemente le sculture e da parte dell'artista non c'è alcuna ricerca di particolari effetti luministici.

⁶⁰ *Marte con Venere e Oreste e Elettra* sono in realtà rilievi secenteschi.

⁶¹ Cfr. M. MANGIATESTA, B. PALMA VENETUCCI, *Il reimpiego dei sarcofagi nelle facciate del Casino del Bel Respiro*, in *Villa Doria Pamphilj* 2001, pp. 130-137.

⁶² *Ivi*, p. 130.

Come già accennato molti disegni mostrano un tratto delicato e sottile che rende le figure “leggere”, se confrontate alle sculture che Campiglia disegnò in seguito per il *Museo Capitolino*, dove un uso sapiente della luce e un tratto deciso consentono ai soggetti rappresentati di dominare lo spazio. Il rilievo con figura femminile (Bm 8, 100, fig. II.58, 401x266 mm) ci mostra una donna quasi eterea, impalpabile nella sua delicatezza. Si tratta una caratteristica riscontrabile anche nelle sculture a tutto tondo, come la figura muliebre con papaveri (Bm 8, 106, fig. II.59, 403x266 mm), dove tutto, dalla luce soffusa al tratto sottilissimo della matita della veste che la ricopre, contribuisce a rendere la figura più un’apparizione che una donna reale.

La medesima differenziazione stilistica riscontrata per rilievi e figure a tutto tondo, si trova anche nei sarcofagi: ad un nucleo che presenta un marcato grafismo (si vedano per esempio i disegni inerenti al *Sarcofago di Ippolito*, Bm 8, 51-53, figg. II.60-61, 405x552 mm, 405x553 mm), se ne contrappone uno dai tratti più pittorici (a titolo esemplificativo si veda il sarcofago con scene di vendemmia, Bm 8, 63, fig. II.62, 408x675 mm) o quello di Endimione accostabile in tutto e per tutto al rilievo di *Perseo e Andromeda* nel suo marcato contrasto chiaroscurale e nelle sue figure ben delineate (Bm 8, 70, fig. II.63, 420x550 mm).

Tali differenze, in alcuni casi piuttosto marcate, all’interno di un nucleo di disegni che presumibilmente furono eseguiti nello stesso momento, inducono cautamente a chiedersi se Campiglia non si sia servito di aiuti e che quindi tali disegni corrispondano ad un diverso modo di interpretare l’antico in base al sentire di ciascuno degli aiutanti.

“Cardinale Imperiali”

Sebbene non sia specificato, dovrebbe trattarsi del cardinale Giuseppe Renato Imperiali (1651-1737), personaggio di spicco della curia romana e raffinato collezionista⁶³. Dei pezzi della collezione del cardinale, ospitata presso la residenza del prelado in Palazzo del Bufalo Niccolini in piazza Colonna, Topham possedette pochi disegni, tre in tutto, raffiguranti una testa di un satiro di autore sconosciuto (Bm 10, 2-3) e un busto di Annia Lucilla di Campiglia (Bm 10, 4, fig. II.64, 398x264 mm). In quest’ultimo caso l’artista adotta un punto di vista leggermente

⁶³ A questo proposito si veda S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Il cardinale Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, in “Bollettino d’arte”, 72.1987, 41, pp. 17-60.

ribassato, conferendo così maggiore imponenza alla figura dell'imperatrice. La medesima scultura fu disegnata di nuovo da Campiglia per il *Museo Capitolino*; in questo caso le proporzioni del busto sono minori, il punto di vista è frontale e tutta la scultura ha un'aria meno enfatica, senza per questo mancare di "presenza scenica".

"Belvedere"

Dal celeberrimo cortile del Belvedere in Vaticano Campiglia copiò una sola scultura, un pavone (Bm 10, 43, fig. II.65, 272x402 mm), tuttora facente parte delle collezioni vaticane. Pur potendo contare su pezzi molto famosi, la collezione vaticana non dovette suscitare grande interesse in Topham, tanto che richiese solamente un altro disegno, oltre a quello di Campiglia: il *Laocoonte* di un artista non identificato (Bm 14, 2). A Francesco Bartoli il collezionista chiese inoltre una copia tratta dal codice *Virgilio Vaticano* (Bn 5, 73).

Il disegno di Campiglia si caratterizza per l'accuratezza dell'artista nel disegnare le piume dell'animale, diversificate nelle differenti parti del corpo. La scultura è probabilmente uno dei componenti della coppia di pavoni posta ai lati della pigna e adesso ospitata all'interno del complesso dei Musei Vaticani.

"Aedibus Cardinalis de Polignac"

Anche della collezione del cardinale Melchior de Polignac (1661-1742), ospitata presso Palazzo Altemps, residenza del prelado, Topham ebbe pochi disegni, i soli due richiesti a Campiglia, e raffiguranti il rilievo di un sarcofago con scene dionisiache (Bm 10, 22-23, figg. II.66-67, 410x544 mm, 410x274 mm)⁶⁴. In questi fogli l'artista adotta un tratto sottile e delicato che si infittisce per creare le zone d'ombra. A differenza di altri casi il disegnatore non definisce minuziosamente barbe e capelli in ogni loro singolo ricciolo. La particolarità di questi due fogli è che la loro datazione ha almeno un termine *post quem*: il sarcofago, infatti, fu rinvenuto durante gli scavi sul monte Palatino nel 1725 e fu offerto dal duca di Parma al cardinale Polignac, che

⁶⁴ Sulla collezione del cardinale di Polignac si vedano F. DE POLIGNAC, *Archéologie, prestige et savoir. Visages et itinéraires de la collection du cardinal de Polignac, 1724-1742*, in *L'Anticomanie. La collection d'antiquité aux XVIIIe et XIXe siècles*, a cura di A.-F. LAURENS, K. POMIAN, Paris 1992, pp. 19-30; F. DE POLIGNAC, *Francesco Bartoli et le "cardinaux antiquaires"*, in *Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, a cura di V. KOCKEL, B. SÖLCH, Berlin 2005, pp. 165-178, in particolare pp. 172-178.

lo fece restaurare dallo scultore parigino Pierre Lestache (1688-1774), allora *pensionnaire* all'Accademia di Francia⁶⁵. Come per la maggior parte dei reperti disegnati da Campiglia, e non solo, quindi, si scelse di rappresentare l'oggetto così come si presentava dopo il restauro.

La collezione sarebbe stata acquistata da Federico II di Prussia nel 1742 e avrebbe dunque preso la via della Germania.

“Casa Gaddi”

I disegni relativi alla collezione Gaddi di Firenze all'interno della raccolta di Topham sono sedici, tutti catalogati come anonimi (Bm 10, 10-21, 24-27, figg. II.68-83⁶⁶). In realtà si possono attribuire tutti a Campiglia, sia su base stilistica sia perché alcuni ne riportano l'attribuzione sul *verso* del foglio⁶⁷, come già affermato dalla Connor Bulman, che ascrive all'artista lucchese tutti i disegni delle collezioni fiorentine, al di fuori degli Uffizi⁶⁸. La scelta di Topham dei soggetti da raffigurare per la sua collezione si concentra prevalentemente su rilievi di varia origine (sarcofagi, basi, etc.) con due soli busti (Bm 10, 16-17, figg. II.78-79). Alcuni di questi pezzi, come la base triangolare con tre facce a rilievo (raffiguranti una Menade, un Satiro e un fauno, figg. II.68-70) sono adesso alla Galleria degli Uffizi, gli altri sono dispersi; la base entrò nelle raccolte granducali nel 1768 insieme al celebre Torso Gaddi e fu destinata proprio a fare da piedistallo a questo⁶⁹.

Le figure dei rilievi risaltano in maniera particolare dal fondo in virtù del fitto tratteggio che caratterizza quest'ultimo e di un sapiente uso del chiaroscuro che modella e dà volume alle figure in primo piano.

⁶⁵ CONNOR BULMAN 1998, p. 32.

⁶⁶ Bm 10, 10: 440x307 mm; Bm 10, 11: 438x305 mm; Bm 10, 12: 305x404 mm; Bm 10, 13: 305x427 mm; Bm 10, 14: 444x305 mm; Bm 10, 15: 307x435mm; Bm 10, 16: 416x277 mm; Bm 10, 18: 315x442mm; Bm 10, 19: 745x484 mm; Bm 10, 20: 432x290 mm; Bm 10, 21: 432x299 mm; Bm 10, 24: 433x309 mm; Bm 10, 25: 307x444 mm; Bm 10, 26: 311x432 mm; Bm 10, 27: 300x444 mm;

⁶⁷ Si tratta del foglio Bm 10, 16.

⁶⁸ CONNOR BULMAN 2002, p. 357.

⁶⁹ MANSUELLI 1958-1961, I, p. 197.

“Galleria di Sua Altezza Reale”

Le copie della collezione di scultura della Galleria degli Uffizi sono suddivise nei volumi Bm 10 e Bm 13⁷⁰. Quest’ultimo è interamente dedicato alla collezione granducale della galleria e include statue e busti; le copie delle statue furono affidate a numerosi giovani artisti fiorentini come Filippo della Valle, Sigismondo Betti, Andrea Ristorini, Mauro Soderini, Giuseppe Menabuoni e Campiglia. Ciascuno di essi raffigurò una o più sculture, talvolta più artisti copiarono la medesima statua, che poi Topham raccolse in un unico volume. La parte più consistente di quest’ultimo,



Fig. 3 Vaso, Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig.4 Giovanni Domenico Campiglia, Vaso

comunque, è costituita da oltre settanta disegni di busti, ancora tutti in cerca di una convincente attribuzione. Il contributo di Campiglia a questo volume si limita ad un disegno, probabilmente il suo più celebre della collezione

Topham, poiché si tratta dell’unico datato ed è la *Flora* (Bm 13, 12, fig. II.84). L’aspetto interessante di questo disegno, oltre alla precoce datazione al 1710, è la tecnica usata dall’artista: matita nera con tinte marroni su carta grigia, ad oggi uno dei pochi esempi di disegno noto di Campiglia condotto con questi mezzi.

Più consistente fu il suo contributo al volume Bm 10, che le collezioni medicee condividono con oggetti della Compagnia di Gesù di Tournon, del cardinale Imperiali, di Villa Montalto, della chiesa di San Saba a Roma, di Casa Gaddi a Firenze, del cardinale Polignac, di Palazzo Spada, del Giardino di Boboli, del Belvedere vaticano, di Palazzo Riccardi e di Casa Niccolini a Firenze. In questo caso Campiglia consegnò trenta disegni, uno solo raffigurante una statua, piuttosto gli fu

⁷⁰ Sulla collezione di sculture della Galleria degli Uffizi resta tuttora valido MANSUELLI 1958-1961, ma si veda anche il più recente *Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, a cura di A. ROMUALDI, Firenze 2006-2010, 4 voll.

richiesto di concentrarsi su rilievi, sarcofagi e vasi (Bm 10, 44-48, 60-62, 64-85, figg. II.85-97⁷¹).

Purtroppo, per quanto sia stato possibile rintracciare le sculture originali, tuttora presenti agli Uffizi, molti dei rilievi sono rovinati e consumati ed è difficile dare una valutazione della fedeltà del copista. In ogni caso dai fogli emerge un Campiglia sicuro di sé nella costruzione anatomica dei nudi e nella disposizione delle figure nello spazio. Come vedremo anche in altri casi, l'artista amplia il campo d'azione nei rilievi con uno sviluppato andamento orizzontale, dando così maggiormente risalto agli atteggiamenti sempre enfatici dei personaggi. La tendenza a dilatare lo spazio da decorare si riscontra anche nel disegno di un vaso funerario (Bm 10, 79, fig. II.97), dove, rispetto all'originale, i girali vegetali che ornano il corpo hanno più respiro e sono più raffinati rispetto a quelli del vaso in pietra (Figg. 3-4). Campiglia riesce ad ottenere questo risultato, oltretutto alterando le proporzioni, riducendo lo spazio occupato dalla cartella con l'iscrizione posta tra le due anse. Il medesimo vaso, in una versione pressoché identica, si ritrova anche in un disegno per uno dei finalini del *Museum Florentinum*, che vedremo meglio in seguito (Firenze, GDSU Inv. 5089, fig. III.11).

Per i due rilievi raffiguranti scene di mercanti (Bm 10, 74-75, figg. II.94-95), la Connor Bulman ritiene che per l'esegesi Campiglia abbia attinto alle *Inscriptiones Antiquae in Etruriae urbibus exstantes* di Anton Francesco Gori, edite tra il 1726 e il 1743, associando le scene alla morte di Giulio Cesare⁷². Tralasciando lo sbaglio interpretativo, se ciò fosse vero, ci riporta la figura di un artista cosciente e aggiornato sulle più recenti pubblicazioni e ce lo mostra inserito a pieno titolo nel mondo nell'antiquaria, non solamente come mero esecutore.

⁷¹ Bm 10, 45: 431x569 mm; Bm 10, 46: 289x422 mm; Bm 10, 60: 434x298 mm; Bm 10, 61: 423x293 mm; Bm 10, 62: 422x293 mm; Bm 10, 65: 424x599 mm; Bm 10, 67: 414x598 mm; Bm 10, 70: 430x596 mm; Bm 10, 74: 484x746 mm; Bm 10, 75: 483x742 mm; Bm 10, 83: 429x299 mm; Bm 10, 78: : 472x352 mm; Bm 10, 79: 428x287 mm.

⁷² CONNOR BULMAN 2002, p. 355, nota 76.

“Casa Niccolini”

Come già per i disegni della collezione Gaddi, anche quelli di Casa Niccolini sono in parte anonimi ma riconducibili alla mano di Campiglia⁷³. Si tratta di undici fogli (Bm 10, 90-100, figg. II.98-108⁷⁴), di cui i primi otto attribuiti all'artista lucchese sulla base delle iscrizioni sul *verso* e gli ultimi tre considerati di autore non identificato. I pezzi scelti da Topham per la copia sono eterogenei: ci sono vasi, busti, rilievi e altari. Il busto di donna Bm 10, 95 (Fig. II.103) è molto vicino, stilisticamente e fisiognomicamente, a quello di Casa Gaddi Bm 10, 17 (Fig. II.79). Presumibilmente la generica indicazione “Casa Niccolini” riportata sul *verso* dei fogli dovrebbe riferirsi a Palazzo Niccolini di via dei Servi a Firenze.

Per un altare funerario attualmente agli Uffizi (Bm 10, 99-100, figg. II.107-108), Mansuelli cita come prima fonte per la provenienza del pezzo le *Inscriptiones antiquae Graecorum et Romanorum quae extant in Etruriae urbibus* di Gori, pubblicato a Firenze nel 1744, ritenendo comunque il pezzo di provenienza romana⁷⁵. In realtà il disegno di Campiglia per Topham di questo medesimo pezzo lo testimonia in collezione Niccolini già in precedenza e viene quindi a costituirsi come prima testimonianza e conferma la notizia riportata poi da Gori qualche anno più tardi della presenza dell'altare nella raccolta fiorentina.

Un disegno che suscita qualche perplessità è il busto di donna Bm 10, 94 (Fig. II.102, 404x277 mm) dove la grande umanizzazione della scultura raffigurata la rende estranea alla maggior parte delle interpretazioni che Campiglia dà dell'antico sebbene trovi corrispettivi stilistici nei tratti decisi del panneggio fortemente chiaroscurato in altri disegni forniti dall'artista. A differenza di altre volte, tuttavia, il disegnatore non ingentilisce la figura, che risulta piuttosto sgraziata. In realtà come quasi tutti i disegni della collezione Gaddi, il foglio reca sul *verso* l'attribuzione a Campiglia, per cui si può cautamente avanzare l'ipotesi che si tratti dell'opera di un allievo, poi inviata in Inghilterra firmata dal maestro o attribuita da Topham.

⁷³ Non esiste ancora uno studio specifico sulla collezione di antichità posseduta dai Niccolini. Brevi cenni si trovano in F. SOTTILI, *Palazzo Niccolini. Due episodi di “grandeur” architettonica di Ferdinando Ruggieri e Pietro Hostini nella Firenze della prima metà del '700*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 47.2003, 2/3, pp. 440-500.

⁷⁴ Bm 10, 90: 421x300 mm; Bm 10, 91: 352x468 mm; Bm 10, 92: 421x299 mm; Bm 10, 93: 421x300 mm; Bm 10, 94: 414x277 mm; Bm 10, 95: 414x274 mm; Bm 10, 96: 441x302 mm; Bm 10, 97: 434x318 mm; Bm 10, 98: 448x320 mm; Bm 10, 99: 443x308 mm; Bm 10, 100: 435x312 mm.

⁷⁵ MANSUELLI 1958-1961, I, p. 206, fig. 205.

D'altronde è impensabile che l'artista nel corso della sua lunga carriera di disegnatore non si sia mai servito di aiuti, soprattutto con il trascorrere del tempo, quando la fama cresceva e gli incarichi aumentavano. Per quanto il lavoro da copista per Topham sia una delle prime commissioni di un certo rilievo di Campiglia, si tratta pur sempre di un artista maturo, che tra la fine degli anni venti e l'inizio del decennio successivo aveva tra i trentacinque e i quarant'anni, quindi risulta plausibile che avesse una bottega a cui affidare parte dei lavori.

“Palazzo” e “Villa Mattei”

Campiglia fu incaricato di realizzare cinquantotto disegni della collezione Mattei, divisa tra Palazzo (situato nel rione Sant'Angelo) e Villa (sul Monte Celio)⁷⁶. Altri artisti, come Calderi, Ciferri, Piccini e William Kent eseguirono i restanti settantacinque disegni inerenti alla collezione, raccolti principalmente nel volume Bm 11 (interamente dedicato), più qualche altro inserito nel Bn 9 e uno, quello di Kent, nel Bm 14.

Campiglia disegnò qualche busto (Bm 11, 3-7, figg. II.109-111⁷⁷), rilievi e sarcofagi (Bm 11, 8, 30, 43-46, 52-59, 66, 71-72, 81-84, figg. II.112-116⁷⁸), statue a tutto tondo (Bm 11, 19, 21-22, 25-29, figg. II.117-119⁷⁹), altari (Bm 11, 85-93, 106-115, figg. II.120-121, 554x407 mm, 393x262 mm) e infine un vaso (Bm 11, 126, fig. II.122, 407x274 mm). Contrariamente a quanto sostenuto da Filippo Carinci nel suo saggio sui disegni Topham della collezione Mattei, interessante e ricco di informazioni, le statue a tutto tondo sono rappresentate nel museo cartaceo di Topham relativo alla collezione menzionata⁸⁰.

Parte della collezione è confluita nelle raccolte di Palazzo Altemps, mentre altri pezzi sono tuttora nella villa e nel palazzo e infine altri ancora sono attualmente dispersi. Ancora una volta i disegni della collezione Topham si dimostrano importanti per documentare pezzi adesso molto rovinati e costituiscono anche un *post quem* per la

⁷⁶ Sulle collezioni Mattei suddivise tra Villa e Palazzo si veda *Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, a cura di L. GUERRINI, Roma 1982; C. BENOCCI, *La Villa Mattei. Dal XVI al XX secolo: il palazzetto, il parco, le collezioni*, in *Villa Celimontana*, a cura di C. BENOCCI, Torino 1991, pp. 17-93.

⁷⁷ I disegni misurano rispettivamente 400x264 mm, 412x269 mm, 400x265 mm.

⁷⁸ 418x267 mm; 386x545 mm; 394x268 mm; 394x268 mm; 410x569 mm; 355x484 mm.

⁷⁹ Bm 11, 22: 409x267 mm; Bm 11, 25: 411x267 mm; Bm 11, 26: 403x273 mm.

⁸⁰ CARINCI 1982, pp. 79-92, in particolare p. 85. Anche il numero di fogli inerenti alla collezione Mattei indicato dallo studioso, quarantotto, non è esatto, derivando dall'esclusione della statuaria invece rappresentata.

cronologia in cui il depauperamento avvenne. È questo per esempio il caso dei disegni relativi ad un sarcofago con putti (Bm 11, 80-1, 81-2), di cui attualmente restano solo frammenti dovuti probabilmente alla rottura della lastra in un periodo imprecisato, ma sicuramente successivo alla realizzazione dei disegni, dove invece il rilievo appare integro in tutte le sue parti⁸¹.

Per diversi dei disegni non è stato possibile trovare il corrispondente oggetto raffigurato, cosicché i fogli sono ad oggi l'unica testimonianza di determinati pezzi e rivestono un interesse dal punto di vista archeologico e della consistenza della collezione.

“Palazzo” e “Villa Medici”

Delle collezioni medicee romane, suddivise tra la villa al Pincio e il palazzo in città, Campiglia eseguì venticinque disegni (Bm 12, 1-9, 13, 16-30, figg. II.123-136)⁸². Altri ne realizzarono Calderi, Ciferri e un altro artista non identificato, per arrivare ad un totale di

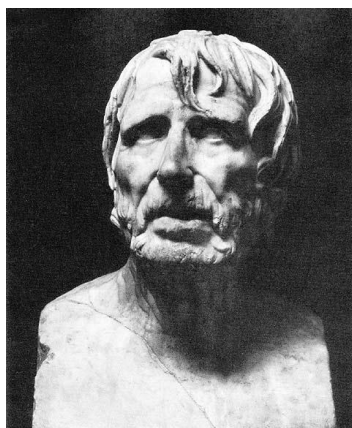


Fig.5 Seneca, Firenze, Galleria degli Uffizi

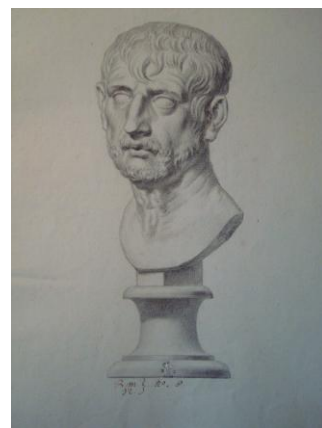


Fig.6 Giovanni Domenico Campiglia, Seneca

centouno pezzi copiati. A Campiglia fu assegnato il gruppo dei *Niobidi*, una statua raffigurante il gruppo di *Ganimede e l'aquila*, più qualche busto.

La collezione Medici condivide il volume Bm 12 con quella Ludovosi, sebbene i disegni relativi alla prima siano più del doppio di quelli della seconda.

Molte delle sculture raffigurate da Campiglia sono adesso confluite nella collezione degli Uffizi, in seguito alla vendita della villa con l'arrivo dei Lorena a Firenze e la presa di possesso di tutti i beni mobili e immobili appartenuti ai Medici.

⁸¹ Si veda M. BONINI, in *Palazzo Mattei di Giove* 1982, pp. 253-254, tav. LXXIII, fig. 97.

⁸² Su villa Medici e la genesi delle sue collezioni si veda *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, a cura di M. HOCHMAN, catalogo della mostra, Roma 1999.

Nel caso del busto di Seneca la versione che ne dà Campiglia (Bm 12, 8, fig. II.124, 399x264 mm) è migliore rispetto all'originale, grezzo e scarsamente coerente nella rappresentazione del tipo Seneca (*Figg. 5-6*)⁸³. Il disegnatore riesce ad eliminare le rozzezze della scultura originale, ottenendo un busto dal modellato vibrante nei passaggi chiaroscurali resi con il tipico tratteggio e addolcendo la parte intorno alla bocca.

Del gruppo dei *Niobidi* Campiglia fece quindici disegni, quattordici figure e il cavallo (Bm 12, 16-30, figg.II.126-134⁸⁴). In questo caso l'artista sembra mantenersi molto fedele alle sculture originali, lasciando lacune laddove ancora non era stato compiuto il restauro integrativo, realizzato dopo l'arrivo del gruppo a Firenze negli anni ottanta del Settecento e prima della definitiva collocazione nella Galleria degli Uffizi⁸⁵. L'unico elemento che l'artista accentua è la muscolatura, più sviluppata e indagata in confronto alle sculture. Rispetto ad altri disegni, in questo caso Campiglia sembra più sicuro di sé, anche i passaggi più difficili come la torsione del collo e la testa in scorcio su spalle non allineate, che in altre situazioni erano risultati macchinosi e non convincenti, qui sembrano in via di risoluzione.

“Villa Ludovisi”

A differenza di tante altre collezioni disegnate da Campiglia, per quella Ludovisi è possibile fare confronti tra molte delle quarantuno copie grafiche dell'artista lucchese e i pezzi originali tuttora rintracciabili e fare così un discorso più organico. Gran parte della collezione Ludovisi, infatti, è divisa tra diversi musei statali romani ed è stata oggetto di studio in più occasioni⁸⁶. Le copie degli oggetti selezionati da

⁸³ MANSUELLI 1958-1961, II, p. 28, figg. 11ab.

⁸⁴ I disegni misurano Bm 12, 17: 417x271 mm; Bm 12, 19: 414x277 mm; Bm 12, 20: 404x268 mm; Bm 12, 21: 410x274 mm; Bm 12, 24: 415x275 mm; Bm 12, 26: 403x276 mm; Bm 12, 28: 403x277 mm; Bm 12, 29: 262x401 mm; Bm 12, 30: 406x266 mm.

⁸⁵ Su questo si veda MANSUELLI 1958-1961, I, p. 102. Più in generale per la storia del gruppo si veda *Ivi*, pp. 101-122, figg.70-84 e, più recentemente, si vedano i contributi di E. DIACCIATI, *L'ambientazione originaria del gruppo dei Niobidi*, in *Il teatro di Niobe. La rinascita agli Uffizi d'una sala regia*, a cura di A. NATALI, A. ROMUALDI, Prato 2009, pp. 195-205; B. ARBEID, *Niobe e i suoi figli a Firenze: storia di un problema*, in *ivi*, pp. 207-215; F. PAOLUCCI, *I Niobidi aggiunti*, in *ivi*, pp. 217-237; R. ROANI, *Il restauro di Innocenzo Spinazzi al gruppo della Niobe*, in *ivi*, pp. 239-265.

⁸⁶ Si vedano ad esempio i volumi ad essa dedicati in *Museo Nazionale Romano*, a cura di A. GIULIANO, Roma 1979-1994, 23 voll., I.4, I.5. Per un quadro più generale sulle vicende familiari e sulla villa con le sue collezioni si veda C. BENOCCI, *Villa Ludovisi*, Roma 2010, con bibliografia precedente. Innumerevoli sono anche i contributi in riviste che in questa sede non possono essere menzionati.

Topham furono tutte commissionate a Campiglia, che come sempre scelse la matita nera, e sono raccolte nel volume Bm 12, insieme alla collezione Medici.

Il nucleo di disegni della collezione Ludovisi nel corso del tempo ha subito slittamenti di attribuzione, essendo stati inizialmente pubblicati tutti con l'attribuzione a Batoni⁸⁷.

Il confronto tra i disegni e gli oggetti originali è esemplare di come Campiglia

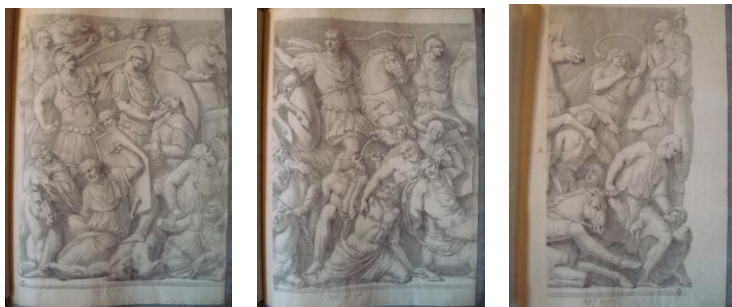


Fig.7 Sarcofago Grande Ludovisi, Roma, Palazzo Altemps

concepisse la copia dall'antico nella sua prima attività tra gli anni venti e trenta del Settecento. Se prendiamo ad esempio il cosiddetto *Sarcofago grande Ludovisi* (Roma, Palazzo Altemps) vediamo come l'artista dia maggior respiro ad una composizione che nel marmo risulta serrata (Bm 12,

133-135, figg. II.142-144, 548x405 mm,

551x405 mm, 550x352 mm, figg. 7-8). Lo sfondo della scena sul sarcofago è invisibile, tanto le figure sono vicine e strette le une alle



altre, mentre Campiglia decide di alzare

leggermente il bordo superiore del rilievo e distanziare maggiormente i personaggi. In questo modo la composizione risulta alterata rispetto all'originale, ma permette all'artista di porre in evidenza certi elementi altrimenti invisibili e soffermarsi maggiormente sui dettagli. Si veda ad esempio il cadavere del personaggio riverso a terra in basso a destra e calpestato dai soldati (Bm 12, 133): nella scena marmorea è visibile solo la testa ed è vestito, mentre nella versione di Campiglia vediamo distintamente un corpo nudo per una buona metà e solo uno degli altri personaggi gli

⁸⁷ Museo Nazionale Romano 1979-1995, I.4. Fu Quieto (QUIETO 1984a, p. 36) a dubitare per primo dell'attribuzione di tutti i disegni a Batoni e a suggerire il nome di Campiglia per alcuni fogli, confermato poi dal verso stesso dei fogli in questione che recano il suo nome.

sta appoggiando il piede sul costato. In basso al centro si vede un soldato barbaro morto o ferito, che nella scena disegnata da Campiglia sembra quasi una deposizione di Cristo o una Pietà, perché in quest'occasione l'artista ha cambiato la posizione del personaggio (Bm 12, 134): nella scena marmorea il romano alle sue spalle appoggia una gamba vicino al braccio di un nemico davanti a sé, spingendo quindi in avanti il barbaro ferito. Nel disegno di Campiglia, invece, la gamba non si vede più, sostituita dal mantello di un soldato e il barbaro, morto, si appoggia completamente indietro.

In qualche caso l'artista integra elementi mancanti, in altri no, secondo che siano



Fig.9 *Amore e Psiche*,
Roma, Palazzo Altemps

funzionali o meno alla comprensione della storia o, soprattutto, a ciò che vuole mettere in evidenza.

Tutti i personaggi raffigurati da Campiglia sono presenti anche nella scena originale e tutti i personaggi della scena originale sono presenti nel disegno di Eton, tuttavia,

grazie ad apparentemente insignificanti e marginali

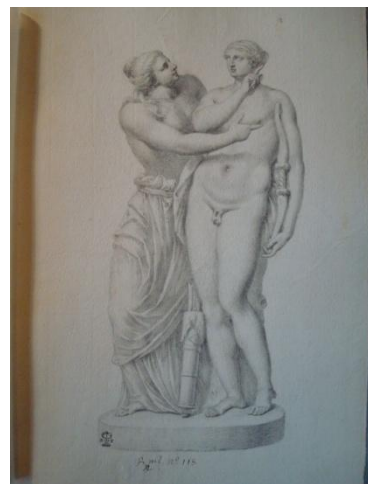


Fig. 10 Giovanni Domenico Campiglia, *Amore e Psiche*

modifiche, l'artista riesce a dare una sua personale interpretazione dell'antico. In generale i personaggi, con le loro fisionomie, i loro atteggiamenti, sembrano usciti direttamente dall'arte italiana (e non solo) del Cinquecento e del Seicento più che da un sarcofago del III secolo d.C. Ciò che Campiglia raffigura è probabilmente più l'idea che dell'antico avevano i contemporanei che l'antico vero e proprio, pur avendolo sotto gli occhi. In sostanza siamo in presenza di una scena tratta da un sarcofago romano, filtrata dalla pittura che dal rinascimento in poi si è occupata dell'antico, e tornata su un sarcofago romano così reinterpretata.

Anche in altri casi l'intervento dell'artista è evidente, come nei disegni delle statue a tutto tondo; nella copia di *Amore e Psiche*⁸⁸ (Bm 12, 118, fig. II.137, 497x259 mm),

⁸⁸ In realtà il gruppo rappresenta *Salamace ed Ermafrodito*, ma è ormai generalmente indicato come *Amore e Psiche*. Per la storia di questa scultura si veda A. COSTANTINI, in *La collezione*

ad esempio, vediamo come Campiglia enfatizza i corpi dei protagonisti del mito, che nella scultura, soprattutto quello di Amore, sono più esili (*Figg. 9-10*). Anche la figura femminile mostra un fisico piuttosto massiccio e qualche incertezza del disegnatore nella parte superiore del corpo e della testa, che risulta un po' incassata nelle ampie spalle. E neppure la gamba sotto il panneggio è troppo convincente, segno che abbiamo a che fare con un artista ancora in divenire. In realtà in questa scultura l'antico si limita a qualche frammento, il gruppo che vediamo adesso è frutto di una composizione di Ippolito Buzzi, restauratore della collezione Ludovisi tra il 1621 e il 1624⁸⁹. Se Topham fosse a conoscenza che la scultura da lui richiesta era una libera interpretazione dell'antico non lo sappiamo, sta di fatto che Campiglia non mette in evidenza le giunture del marmo ben visibili nella scultura originale.

La stessa espansione dei corpi riscontrata nel disegno appena esaminato, si ritrova anche in due fogli raffiguranti *Diana* (Bm 12, 113-114, figg. II.145-146, 394x243 mm, 394x244 mm); entrambe le sculture corrispondenti, attualmente nei giardini dell'Ambasciata degli Stati Uniti a Roma, presentano corpi più minuti e tratti fisionomici più grossolani rispetto alle copie eseguite da Campiglia, in particolare quella intenta a prendere una freccia dalla faretra (Bm 12, 114). Evidentemente l'artista sceglie di addolcire le figure che mal si conciliavano con l'idea dell'antico che il pubblico, e i committenti, potevano avere. E allora anche una base circolare (Bm 12, 136, fig. II.147, 495x404 mm) è resa con maggiore accuratezza rispetto all'originale, con le esili figurine femminili che lasciano il posto a più pasciute omologhe e la decorazione, pur mantenendosi fedele, raggiunge un grado di maggiore raffinatezza formale.

In altri casi l'artista si mantiene fedele all'originale, come per un rilievo con busto di Marte (Bm 12, 105, fig. II.149, 395x257 mm), dove però completa l'unico frammento di sfondo presente nell'originale per far diventare la sua copia un rilievo completo⁹⁰.

Buoncompagni Ludovisi. Algardi, Berini e la fortuna dell'antico, a cura di A. GIULIANO, catalogo della mostra (Roma), Venezia 1992, pp. 144-151.

⁸⁹ Sulla figura di Ippolito Buzzi si veda A. PAMPALONE, *Buzzi, Ippolito*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XV, Roma 1972, pp. 659-661.

⁹⁰ COSTANTINI 1992, pp. 148-151.

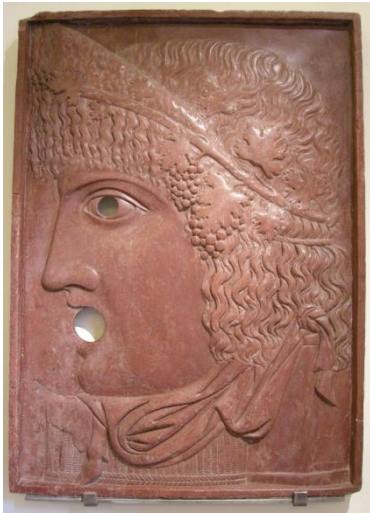


Fig. 11 Maschera, Roma, Palazzo Altemps



Fig.12 Giovanni Domenico Campiglia, Maschera

C'è poi il caso del foglio raffigurante un rilievo con maschera, che si pone a metà strada tra la reinterpretazione dell'antico e la copia fedele (Bm 12, 106, fig. II.150, 393x258

mm, figg. 11-12); è infatti indubbio che

l'artista riporti sul foglio ogni dettaglio della scultura così come si presenta, ma il particolare della pupilla forata leggermente spostata verso il naso e non laterale come nell'originale e la profondità data alla zona orbitale grazie all'uso del chiaroscuro conferiscono alla maschera disegnata una tridimensionalità che nella realtà non possiede.

In definitiva i disegni della collezione Ludovisi sono uno dei migliori campi di studio per la concezione che Campiglia aveva dell'antico e in parte smentiscono quanto sostenuto fino a questo momento di un artista che copiava l'antico con assoluta fedeltà e in maniera filologicamente ineccepibile.

“Villa Aldobrandini”

Tutti i pezzi della collezione Albodrandini al Quirinale di cui Topham voleva possedere un disegno furono copiati da Campiglia, eccetto uno, opera di Domenico Frezza⁹¹; i fogli sono contenuti nel volume Bn 1 e in parte nel Bn 3. I disegni del Bn 1 sono soprattutto copie di busti e teste, ma non manca qualche scultura a tutto tondo (Bn 1, 95-103, figg. II.151-152, 398x264 mm, 285x417 mm) e qualche rilievo (Bn 1, 4-19, figg. II.153-154, 273x394 mm, 316x427 mm). I disegni del secondo volume, invece, raffigurano solo statue a tutto tondo (Bn 3, 1-18, figg. II.155-156, 376x478

⁹¹ Sulla collezione Aldobrandini si veda C. BENOCCI, *Villa Aldobrandini a Roma*, Roma 1992. In questa sede la studiosa afferma che sui centoventitre disegni inerenti alla collezione in oggetto, centotré furono eseguiti da Campiglia, ma non specifica a chi dovrebbero essere attribuiti gli altri venti (p. 87), che invece sono ugualmente di Campiglia.

mm, 401x516 mm). La raccolta di Topham è attualmente lo strumento più completo per vedere, o almeno percepire, la collezione Aldobrandini nella sua magnificenza, poiché con l'Ottocento iniziò la dispersione delle sculture⁹².

La grande quantità di busti raffigurati per questa collezione, consente di studiare le differenze stilistiche adottate da Campiglia nell'eseguirli. Come già riscontrato per altre collezioni, soprattutto quelle per cui l'artista fornì numerosi disegni, infatti, anche per quella Aldobrandini si ritrovano differenze nell'uso del tratteggio e soprattutto degli effetti di luce. Così troviamo un gruppo di busti e teste in cui le figure sembrano illuminarsi dall'interno, come nel busto di uomo (Bn 1, 48, fig. II.157, 400x265 mm), dove la particolare luce che colpisce la parte sinistra del volto sembra provenire dalla statua stessa, caratteristica che si riscontra anche in altri due busti maschili (Bn 1, 89, 91, figg. II.158-159, 414x264 mm, 414x265 mm) e in uno femminile (Bn 1, 92, fig. II.160, 415x265 mm). In questi casi il panneggio è definito da pieghe nette e ben evidenziate, con uno stile più pittorico che disegnativo.

In altri fogli Campiglia realizza busti e teste su cui la luce scivola senza interferenze sulla superficie liscia, senza incontrare ostacoli o rientranze che creino particolari effetti luministici. È il caso di una testa femminile (Bn 1, 31, fig. II.161, 400x264 mm), di una testa di fanciullo (Bn 1, 34, fig. II.162, 398x266 mm) o di due teste di Mercurio (Bn 1, 36-37, figg. II.163-164, 397x264 mm, 397x264 mm), solo per citarne alcuni, che tradiscono una certa rapidità di esecuzione.

A differenza che in altri disegni, in quelli della collezione Aldobrandini Campiglia sceglie di rendere la capigliatura in modo più "impressionistico", sebbene sempre definito: abbandonata la pratica di realizzare barbe e capelli ricciolo per ricciolo, l'artista ora ripassa le ciocche con tratti più spessi. In un certo senso dunque, è il colore a dare corpo ai capelli, poiché in questi casi si tratta di veri e propri colpi di colore, nonostante si parli sempre di un disegno a monocromo, e non di ombre che conferiscono volume alla scultura.

In diversi busti, soprattutto nel panneggio, il *ductus* dell'artista sembra diverso, il tratto appare più grosso e la stoffa più pesante (per esempio Bn 1, 59-60, 73, figg. II.165-167, 399x264 mm, 401x265 mm, 414x263 mm). Nella maggior parte dei casi, comunque, la resa del panneggio è scolastica, senza particolari virtuosismi, a tratti

⁹² Si veda *Ivi*, pp. 87-88.

addirittura semplificata. Anche in questa occasione possiamo dunque suggerire la mano di un aiuto dell'artista ma, come per i casi precedenti, non è possibile spingersi oltre in questa ipotesi.

I disegni delle statue del volume Bn 3 trovano riscontri stilistici con altri fogli e non pongono grandi dubbi attribuzionistici, potendovi rilevare le caratteristiche che contraddistinguono Campiglia in particolari effetti di luce che muovono la superficie (Bn 3, 5, fig. II.168, 418x262 mm), nel nitore del tratto (Bn 3, 8, fig. II.169, 414x265 mm) e nella resa leggera condotta con tratti delicati dei panneggi (Bn 3, 4, fig. II.170, 403x271 mm).

“Palazzo Barberini”

Campiglia eseguì numerosi disegni della collezione Barberini, suddivisi addirittura in tre volumi: Bn 2 (Figg. II.171-180), Bn 3, Bn 9⁹³.

I disegni di Campiglia del Bn 3 riguardano tutti sculture (Bn 3, 32-44, figg. II.181-183, 409x265 mm, 399x265 mm, 399x264 mm). In questo volume sono raccolti anche i fogli relativi alle collezioni Casali, Aldobrandini, Salviati, Fedi, Fountaine, Odescalchi, rilievi dell'*Ara Pacis*, elementi architettonici dell'arco trionfale di Aosta, di quello di Aix-les-Bains, di un ponte di Rimini.

Quelli di Campiglia per Topham sono probabilmente tra gli ultimi disegni a testimoniare la ricchezza di una collezione che si avviava allo smembramento. Nel 1728, infatti, l'ultima erede dei Barberini, Cornelia Costanza, andò in sposa a Giulio Cesare Colonna Sciarra e già nella seconda metà del secolo iniziarono le alienazioni e le dispersioni, nonostante divieti e fidecommessi⁹⁴. Nel 1818 negli inventari Barberini sono registrate trenta sculture che, se confrontate con gli inventari seicenteschi, mostrano una sensibile diminuzione dei pezzi⁹⁵. Nel corso dell'Ottocento e poi ancora nel secolo successivo tra suddivisioni fra i diversi rami

⁹³ Sulla collezione di antichità Barberini non c'è ancora uno studio organico, pertanto si vedano G. MAGNANIMI, *Palazzo Barberini*, Roma 1983, pp. 145-153; H. TETIUS, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, ed. a cura di L. FAEDO, T. FRANGENBERG, Pisa 2005.

⁹⁴ MAGNANIMI 1983, p. 149. In particolare sulla dispersione della collezione ad opera di Cornelia Costanza si veda L. MOCHI ONORI, *Le vendite di Cornelia Costanza e le copie dei dipinti*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a cura di L. MOCHI ONORI, S. SCHÜTZE, F. SOLINAS, Roma 2007, pp. 629-636.

⁹⁵ MAGNANIMI 1983, p. 151.

della famiglia e abrogazione del fidecommesso da parte del neonato stato italiano le sorti della collezione furono irrimediabilmente segnate⁹⁶.

Tra i disegni più interessanti di questa collezione si annoverano sicuramente i già citati acquerelli raffiguranti pitture murali appartenute ai Barberini (Bn 9, 8-11, figg. II.184-187)⁹⁷. I fogli sono degni di nota per la particolarità del mezzo usato, dato che attualmente sono le uniche prove di questo genere conosciute di Campiglia; inoltre si tratta di fogli di buona qualità, segno che l'artista probabilmente non era del tutto nuovo a questa tecnica. Si riscontra un sapiente uso del colore che sfuma dove viene colpito dalla luce e un'accurata tridimensionalità della scena, forse accentuata da Campiglia rispetto a quella del dipinto originale. I soggetti raffigurati sono *Roma* (Bn 9, 8, 317x393 mm), *Danae* (Bn 9, 9, 361x401 mm), *Cupido addormentato con Tre Grazie* (Bn 9, 10, 268x338 mm), *Atropo seduta* (Bn 9, 11, 284x236 mm). Sul verso di tutti i fogli compare il nome di Campiglia e la descrizione del soggetto raffigurato, con la specifica che si tratta di una pittura antica in palazzo Barberini. I soggetti non sono stati rintracciati nelle Finding Aid e forse Topham non fu troppo soddisfatto del risultato, poiché apparentemente non chiese nessun altro disegno a colori a Campiglia, facendosi fare le copie dei dipinti principalmente da Francesco Bartoli⁹⁸. Questi fogli sono stati del tutto ignorati dalla critica moderna e dagli studi sull'artista nonostante la loro singolarità all'interno della sua produzione, sebbene nel 1914 Ashby li citasse e ne pubblicasse uno nel suo articolo dedicato ai disegni di dipinti della collezione Topham⁹⁹.

⁹⁶ Per le alienazioni novecentesche si veda M. D'ANGELO, *La collezione Barberini: vendite e dispersioni negli Stati Uniti del XX secolo*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento* 2007, pp. 651-658.

⁹⁷ In GENTILE ORTONA, *MODOLO* 2016, p. 209, nota 13, p. 263 sono attribuiti a Campiglia anche tre acquerelli raffiguranti pitture appartenenti al cardinale Antonio Filippo Gualtieri. Tuttavia sul verso del foglio, oltre all'indicazione della collezione, si legge la sigla "G.G." che probabilmente si può riferire all'esecutore dei disegni. Di questi ultimi due sono pubblicati in T. ASHBY 1914, tav. XXIII e il terzo in E. FILERI, *Il cardinale Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728) collezionista e scienziato*, in *I cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati*, a cura di M. GALLO, Roma 2001-2002, 5 voll., II, p. 44, fig. 4.

⁹⁸ Sull'attività di copista di dipinti antichi di Francesco Bartoli si veda M. MODOLO, *Dal clivus Scauri al vicus Capitis Africae: gli affreschi della vigna Guglielmina a Roma nei disegni dei Bartoli*, in "Bollettino d'Arte", 95.2010, 8, pp. 1-20; M. MODOLO, *I disegni dei Bartoli nella collezione di Thomas Coke ad Holkham Hall*, in *Seduazione etrusca* 2014, pp. 149-162; GENTILE ORTONA, *MODOLO* 2016.

⁹⁹ ASHBY 1914, p. 62, tav. XXIV, 11. Il disegno pubblicato è quello raffigurante Atropo. Lo stesso foglio è stato nuovamente pubblicato, come anonimo e riferibile genericamente ad una Parca, anche da J. RASPRI SERRA, *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane. Ville e palazzi di Roma, 1756*, Roma 2002-2005, 4 voll., I, pp. 86, 164, figg. 11, 46. Nella stessa sede la studiosa

Attualmente solo il dipinto murale con la rappresentazione di Roma, o più propriamente una *Venere vincitrice*, è rintracciato; si trova al Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo¹⁰⁰. Sebbene la pittura abbia subito restauri con ridipinture a olio che ne hanno in parte alterato l'aspetto originario, si riscontra comunque uno scarso uso di lumeggiature, invece presenti nella versione ad acquerello di Campiglia. Ancora una volta l'artista lucchese dà la sua personale interpretazione dell'oggetto che si trova a disegnare. In questo caso Topham non scelse un soggetto poco noto, come invece aveva richiesto per le sculture; questo particolare dipinto, infatti, era già stato pubblicato da Giovan Pietro Bellori nel 1673 e nell'opera postuma del 1706¹⁰¹.

Neppure il rilievo con leone (Bn 2, 13) della stessa collezione e richiesto da Topham a Campiglia era del tutto inedito, essendo già apparso ne *Gli antichi Sepolcri*¹⁰². In generale la scelta di possedere una così vasta raccolta di disegni della collezione Barberini sembra in parte smentire l'anelito di originalità attribuito a Topham nella scelta dei soggetti. Il Palazzo Barberini con le sue ricche collezioni, infatti, era già stato reso noto al pubblico fin dal secolo precedente con la pubblicazione delle *Aedes Barberinae* a opera di Girolamo Tezi.

pubblica anche gli acquerelli della dea Roma e della Danae, privi di attribuzione anch'essi (*Ivi*, pp. 164, 167, fig. 46-47); infine i fogli raffiguranti *Amore addormentato* e *Roma* sono pubblicati in L. FAEDO, *Vivere con gli antichi. Una pittura antica a Palazzo Barberini e la sua fruizione tra XVII e XVIII secolo*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento* 2007, pp. 381-392, i disegni sono a p. 381, fig. 1, p. 382, fig. 2. La studiosa, tuttavia, li indica come pastelli.

¹⁰⁰ Su quest'opera si veda la scheda di L. FAEDO, in *L'idea del Bello* 2000, II, pp. 645-646, cat. 13.

¹⁰¹ G.P. BELLORI, *Fragmenta vestigii veteris Romae*, Roma 1673 e G.P. BELLORI, P.S. BARTOLI, *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro de' Nasonj disegnate, & intagliate alla similitudine degli antichi originali*, Roma 1706.

¹⁰² L. DE LACHENAL, in *L'idea del Bello* 2000, II, p. 645, cat. 12.

Capitolo VI

L'impresa editoriale del *Museum Florentinum* (1731-1762)

I primi anni del Settecento videro la scena politica fiorentina in grande fermento: essendo ormai evidente che gli ultimi Medici, Ferdinando (1663-1713), Gian Gastone (1671-1737) e Anna Maria Luisa (1667-1743), non avrebbero potuto assicurare una discendenza al trono granducale, le potenze europee si stavano muovendo per trovare i successori. In un primo momento, dopo la pace di Cambrai del 1724, sembrava che il successore designato fosse don Carlos di Borbone (1716-1788), che fu anche ricevuto a Firenze con grandi onori, ma nel 1731 dovette andare a ricoprire la carica di Re di Napoli e di Sicilia, lasciando nuovamente vacante il trono granducale. Le monarchie europee riuscirono infine ad accordarsi per la successione lorenese e fu così che il marito dell'imperatrice Maria Teresa d'Asburgo, Francesco Stefano di Lorena (1708-1765), grazie ad un complicato gioco diplomatico, venne a trovarsi granduca di Toscana. Assunse tale carica nel 1737, alla morte di Gian Gastone, ma non sarebbe sceso a Firenze fino al 1739 quando, con un ingresso trionfale nella città toscana, il neo granduca e la consorte visitarono il nuovo possedimento. Quella fu l'unica occasione in cui Francesco Stefano risedette, almeno per un certo periodo, a Firenze, dove non sarebbe tornato più, lasciando il governo a uomini di fiducia¹. Fino al 1765, con l'arrivo del figlio Pietro Leopoldo (1747-1792), nessun membro della famiglia granducale sarebbe stato presente in città.

Nonostante le incertezze politiche, da un punto di vista culturale il panorama fiorentino era piuttosto vivace, grazie alla presenza di personaggi esterni alla famiglia medicea, che, proprio per il declinare della dinastia, ebbero modo di emergere trovando spazi, anche dal punto di vista della committenza e del mecenatismo artistico, che prima di allora non avrebbero avuto². Rientrano a pieno titolo in questa categoria i fratelli Giovanni (1685-1751) e Andrea Gerini (1691-1766) che, nel loro palazzo di via Ricasoli, misero insieme una notevole collezione,

¹ Sul periodo della reggenza e sui giochi diplomatici che portarono alla scelta di Francesco Stefano si vedano A. CONTINI, *La reggenza lorenese tra Firenze e Vienna. Logiche dinastiche, uomini e governo (1737-1766)*, Firenze 2002; M. VERGA, *Dai Medici ai Lorena: politica e cultura a Firenze*, in *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi* 2016, pp. 21-35.

² Sul mecenatismo privato di questo periodo si rimanda a S. RUDOLPH, *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento. I committenti privati*, in "Arte illustrata", 5.1972, 48, pp. 228-241.

poi dispersa, e furono i primi mecenati di Giuseppe Zocchi (1711 o 1717-1767)³. Dai disegni dell'artista furono tratte le incisioni che nel 1744 si concretizzarono nelle *Vedute di Firenze*, impresa sostenuta, insieme alla successiva delle *Vedute delle ville e d'altri luoghi della Toscana*, dai Gerini⁴.

A partire dal 1706, inoltre, su impulso del gran principe Ferdinando, fu rinverdata la tradizione di tenere ogni anno, per la festa di San Luca, un'esposizione di opere prestate da collezionisti privati nel Chiostro della Santissima Annunziata. Si trattava di un modo che permetteva ai prestatori di mettere in mostra i propri pezzi, ma soprattutto di far circolare la conoscenza degli artisti, contribuendo a mantenere vivace e aggiornato l'ambiente culturale⁵. In queste occasioni veniva stampato anche un catalogo. E proprio Ferdinando aveva portato a Firenze un gusto nuovo e un cosmopolitismo che vide la città vivere un momento fecondo e di apertura verso generi e tecniche inusuali⁶.

Tra gli animatori della vita culturale fiorentina sicuramente spetta un posto di rilievo a Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742), che abbiamo già incontrato come collezionista ed estimatore di Campiglia⁷. La fama della sua collezione varcò i confini non solo cittadini, ma anche italiani, tanto che ne troviamo testimonianza nei taccuini di George Vertue, testimonianza riportata da un connazionale dello scrittore che aveva avuto modo di vederla⁸. Oltre ai *connoisseur* fiorentini, infatti, c'erano i forestieri: artisti, viaggiatori e mercanti che dai primi decenni del Settecento scesero

³ Sui Gerini e le loro attività in campo artistico si veda M. INGENDAAY, *La collezione Gerini a Firenze: documenti inediti relativi a quadri, disegni e incisioni*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 51.2007, 3/4, pp. 409-476; M. INGENDAAY, "I migliori pennelli". *I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca; il palazzo e la galleria 1600-1825*, Milano 2013.

⁴ Su queste imprese si veda G.M. GUIDETTI, in *Il fasto e la ragione* 2009, pp. 262-267, 276-281, catt. 94, 99.

⁵ Le esposizioni sono state studiate da BORRONI SALVADORI 1974a, pp. 1-166; F. BORRONI SALVADORI, *L'esposizione del 1705 a Firenze*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 19.1975, 3, pp. 393-402.

⁶ Sulla figura del gran principe Ferdinando, personaggio eclettico e dai molteplici interessi, ci sono numerosi contributi, su tutti si veda il recente *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, con bibliografia precedente.

⁷ È impossibile in questa sede citare tutti gli ormai numerosi contributi sulla sua figura, pertanto si segnalano solamente F. BORRONI SALVADORI, *Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 4.1974, pp. 1503-1564; N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *Francesco Maria Niccolò Gabburri "gentiluomo intendente al pari d'ogn'altro e dilettante di queste bell'arti"*, in *Storia delle arti in Toscana. Il Settecento*, a cura di M. GREGORI, R.P. CIARDI, Firenze 2006, pp. 83-94; NASTASI 2011; DONATI 2014, tutti con bibliografia.

⁸ VERTUE 1933/1934, p. 154.

nella città granducale dal resto d'Europa⁹. Basti pensare alla comunità inglese gravitante intorno al residente britannico a Firenze Horace Mann (1706-1786)¹⁰ o alla presenza in città della vivace ed eccentrica Margareth Rolle, meglio nota come lady Walpole (1709-1781), anche lei polo di attrazione per la comunità intellettuale locale e straniera¹¹. In questo ambiente cosmopolita si muoveva a suo agio anche il mercante e artista di origini inglesi Ignazio Hugford (1703-1778), che con i connazionali trafficava disinvoltamente opere d'arte e, laddove non poteva procurare ciò che gli veniva chiesto, le falsificava¹². A partire dal 1731 anche il celebre barone prussiano Philip Von Stosch (1691-1757) dimorò a Firenze, sebbene già da prima fosse in contatto con gli ambienti eruditi toscani, essendo egli stesso collezionista e intenditore d'arte¹³. Il suo salotto in palazzo Ramirez de Montalvo in Borgo degli Albizi era frequentato dai nomi di spicco dell'intelligenza fiorentina del periodo e della massoneria, ben radicata a Firenze grazie alla vivace colonia inglese¹⁴.

Sul versante della riproduzione a incisione era particolarmente attivo, ancora una volta, il gran principe Ferdinando, che ebbe l'idea di far copiare e riprodurre in incisione i dipinti più importanti della sua collezione¹⁵; in generale Ferdinando si

⁹ Si veda G. COCO, *Forestieri illustri a Firenze nei primi anni della Reggenza Lorenese tra il 1737 e il 1743*, in *Arte e politica. L'Elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea in San Lorenzo*, a cura di M. BIETTI, catalogo della mostra (Firenze), Livorno 2014, pp. 36-41.

¹⁰ Preziosa fonte di informazioni, e pettegolezzi, sui salotti fiorentini e sulle novità artistiche della città granducale si ricavano dal fitto carteggio che Mann tenne con l'amico Horace Walpole (1717-1797) per tutta la vita e pubblicato in *Horace Walpole correspondence* 1955. Sulla figura del residente e sull'ambiente che gli gravitava intorno si veda G. COCO, *Artisti, dilettanti e mercanti d'arte nel salotto fiorentino di Sir Horace Mann*, Roma 2014.

¹¹ F. BORRONI SALVADORI, *Personaggi inglesi inseriti nella vita fiorentina del '700: Lady Walpole e il suo ambiente*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 27.1983, 1, pp. 83-124.

¹² Su Hugford si vedano F. BORRONI SALVADORI, *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 13.1983, pp. 1025-1056; F. GRISOLIA, *Ignazio Enrico Hugford, eclettico disegnatore del Settecento fiorentino*, in "ArtItalia", 2.2014, pp. 90-103, con bibliografia precedente.

¹³ Su questo ambiguo personaggio si veda F. BORRONI SALVADORI, *Tra la fine del Granducato e la Reggenza: Filippo Stosch a Firenze*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 8.1978, pp. 565-614.

¹⁴ Sulla massoneria a Firenze si veda F. CONTI, *La massoneria a Firenze dall'età dei Lumi al secondo Novecento*, Bologna 2007.

¹⁵ Per la copia di riproduzione a Firenze nel Settecento e in particolare per quest'opera intrapresa dal gran principe Ferdinando si rimanda a F. BORRONI SALVADORI, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in "Nouvelles de la République des Lettres", 2.1982, 1, pp. 7-69 (BORRONI SALVADORI 1982a). Per la seconda metà del XVIII secolo si veda la seconda parte dello studio F. BORRONI SALVADORI, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in "Nouvelles de la République des Lettres", 2.1982, 2, pp. 73-114 (BORRONI SALVADORI 1982b). Per uno studio specifico dei rapporti tra granduchi e incisione si veda A. BARONI, *I "libri di stampe" dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze 2011, per il periodo in esame si veda in particolare pp. 41-65.

interessava anche di stampe, tanto da collezionarne¹⁶. Alla prematura scomparsa del figlio, nel 1713, Cosimo III decise di proseguire l'impresa¹⁷.

Nel 1726 uscì il primo volume delle *Inscriptiones antiquae in Etruriae urbibus extantes* di Anton Francesco Gori con disegni, tra gli altri, di Vincenzo Franceschini e Giovanni Domenico Ferretti. Le incisioni furono realizzate dallo stesso Franceschini insieme a Bernardo Sgrilli. I medesimi incisori avrebbero tradotto anche i disegni per il II e il III volume dell'opera, usciti rispettivamente nel 1734 e 1743, con disegni anche di Andrea Ristorini¹⁸.

Giuseppe Menabuoni disegnò invece tutte le antichità etrusche presenti nelle collezioni fiorentine per il *Museum Etruscucum*, i cui tre volumi uscirono nel 1737 (i primi due) e nel 1743¹⁹.

Tra le grandi famiglie che dispiegarono un gran mecenatismo non si può tacere dei Corsini, che poi a Roma sarebbero stati i promotori del *Museo Capitolino* e protettori di Campiglia²⁰.

Lo stesso Campiglia, nella seconda metà degli anni trenta, fu poi coinvolto in un'altra impresa editoriale contemporaneamente al *Museum Florentinum*, sebbene con un impegno nettamente inferiore: si tratta dell'opera pubblicata da Giuseppe Bianchini (1685-1748) e dedicata ai granduchi di Toscana, su commissione di Anna Maria Luisa dei Medici (1667-1743)²¹. Il progetto voleva mettere in evidenza il buon governo e la protezione accordata alle arti dalla dinastia medicea all'approssimarsi dell'estinzione. I rappresentanti di casa Medici sono raffigurati entro ovali e, per sette di questi ritratti, ci si affidò a Campiglia. Sulla base di quanto riportato sotto l'incisione (non ci sono pervenuti i disegni originali), sono da attribuire a lui il ritratto di Gian Gastone (1736) e della consorte Anna Maria Francesca di Sassonia-

¹⁶ BORRONI SALVADORI 1982a, pp. 8-9 e nota 6. Sulla passione per l'etruscologia si veda ora *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi* 2016.

¹⁷ *Ivi*, pp. 23-28.

¹⁸ *Ivi*, pp. 32-35 con note. Sulla passione per l'etruscologia si veda ora *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi* 2016.

¹⁹ *Ibidem*. Sul *Museum Etruscum* si veda G. CRUCIANI FABOZZI, *Le "Antichità etrusche" e l'opera di Anton Francesco Gori*, in *Kunst der Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter der letzten Medici*, Monaco 1976, pp. 275-288.

²⁰ Sui Corsini si veda *I Corsini tra Firenze e Roma* 2013.

²¹ G. BIANCHINI, *Dei granduchi di Toscana della Reale Casa de' Medici Protettori delle Lettere, e delle Belle Arti, Ragionamenti storici*, Venezia 1741. Sulla figura dell'ultima esponente di casa Medici si veda *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa dei Medici Elettrice Palatina*, a cura di S. CASCIU, catalogo della mostra (Firenze), Livorno 2006, con bibliografia precedente.



Fig. 13 Anna Maria Luisa dei Medici, da Giovanni Domenico Campiglia, bulino e acquaforte

Lauenburg, di Cosimo III (1738), dell'Elettrice Palatina (1739, *fig. 13*), del gran principe Ferdinando e della moglie Beatrice di Baviera, di Eleonora di Gustalla (moglie di Francesco Maria dei Medici)²².

Questo quindi il clima in cui si inserisce l'impresa editoriale del *Museum Florentinum* e, come più volte detto, il principale promotore di questa iniziativa fu l'erudito Anton Francesco Gori²³. Nato

a Firenze nel 1691 e morto nella medesima città nel 1757, Gori fu un personaggio di spicco della vita culturale cittadina, coinvolto, come abbiamo visto,

in diverse pubblicazioni erudite che lo videro sempre attivo in prima linea, spesso come estensore dei testi di antiquaria²⁴. Il fiorentino era inoltre in contatto con le élite culturali italiane del tempo, con cui intrattenne un fitto carteggio, di cui restano le lettere che i corrispondenti gli scrissero, raccolte in numerosi volumi della Biblioteca Marucelliana di Firenze. Lo studio di tali lettere ha permesso di comprendere l'avanzamento delle conoscenze e gli specifici interessi dell'antiquaria di primo Settecento, di Gori e dei suoi corrispondenti, a cui, come di consueto, chiedeva disegni dei reperti delle diverse collezioni dislocate sul territorio italiano e a cui forniva le informazioni che gli venivano richieste. L'erudito fu inoltre tra i fondatori dell'Accademia Colombaria di Firenze nel 1735, definita "sorella minore" della più

²² M. VISONÀ, in *Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743)*, a cura di S. CASCIU, catalogo della mostra, Firenze 1993, pp. 72-73, cat. 6. Nella scheda sono attribuiti a Campiglia i soli ritratti dei membri della famiglia Medici, non le consorti. I documenti di pagamento per tali lavori sono pubblicati in BARONI 2011, p. 198.

²³ Per un approfondimento sulla sua figura si rimanda a C. GAMBARO, *Anton Francesco Gori collezionista. Formazione e dispersione della raccolta di antichità*, Firenze 2008, con bibliografia; *L'epistolario di Anton Francesco Gori* 2004, con bibliografia; F. VANNINI, *Gori, Anton Francesco*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, LVIII, Roma 2002, pp. 25-28.

²⁴ Oltre alle imprese editoriali già menzionate nel testo e di cui si trova notizia nella bibliografia sull'artista a cui si rimanda, interessante è un progetto editoriale non andato in porto, ma di cui si trova traccia nel carteggio Gori e studiato in V. CARPITA, *Pier Leone Ghezzi, Anton Francesco Gori e Francesco Vettori: un inedito progetto editoriale sulle lucerne antiche*, in "Symbolae Antiquariae", 5.2012, pp. 107-132.

nota Accademia Etrusca di Cortona, ma ugualmente sede di serate all'insegna dello studio di vari oggetti antichi²⁵.

Nel 1729 Campiglia lasciò Roma per tornare a Firenze dove, nel maggio di quell'anno, venne eletto Accademico presso l'Accademia del Disegno fiorentina²⁶. Il motivo della partenza da Roma nel 1729, pare sia stato l'incarico di disegnare le tavole per il *Museum Florentinum*²⁷, come scrive Gabburri nella biografia dell'artista, attribuendogli quasi tutto il lavoro di disegnatore²⁸. I primi due tomi dell'opera, dedicati alla glittica, uscirono tra il 1731 e il 1732²⁹; il terzo, dedicato alla statuaria, vide la luce nel 1734³⁰. I primi volumi del *Museum* furono editi dunque mentre l'artista si trovava a Firenze e probabilmente lavorava principalmente a quello³¹. È possibile che l'elezione ad Accademico, avvenuta giusto l'anno in cui iniziarono i lavori per il *Museum*, fosse funzionale a dare prestigio all'opera in via di realizzazione, tanto che l'artista pagò le tasse di immatricolazione fintanto che rimase a Firenze, tra il 1729 e il 1734³². Tra i primi anni trenta e il 1735 il suo lavoro come disegnatore dei soggetti del *Museum Florentinum* è documentato dalle lettere di Braccio Maria Compagni a monsignor Bottari, conservate presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana a Roma; Compagni faceva parte della cerchia di eruditi e intellettuali che attendeva alla pubblicazione del *Museum* e dalle sue lettere si evincono le difficoltà che quotidianamente si trovava a fronteggiare: dai soldi per le paghe che scarseggiavano causando malumori presso i lavoratori, alle tavole da emendare, alle raccomandazioni richieste da Campiglia per i

²⁵ Spetta a P. BOCCI PACINI, *Le premesse culturali della fondazione dell'Accademia Etrusca*, in *Il Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona*, a cura di P. BOCCI PACINI, A.M. MAETZKE, Firenze 1992, p. 28 la definizione della Colombaria come sorella minore dell'Accademia di Cortona.

²⁶ ASFi, Accademia del Disegno, 18, c. 17r. L'artista risulta eletto come pittore. L'elenco degli accademici del disegno è pubblicato in *Gli Accademici del Disegno 2000*. Campiglia è citato a p. 62.

²⁷ Il titolo *Museum Florentinum* è la forma abbreviata di *Museum Florentinum Exhibens Insigniora Vetustatis Monumenta Quae Florentiae Sunt: Ioanni Gastoni Etruriae Magno Duci Dedicatum*.

²⁸ GABBURRI 1730-1740, III, c. 192r.

²⁹ I volumi furono pubblicati con il titolo *Gemmae Antiquae Ex Thesavro Mediceo Et Privatorvm Dactylithoeis Florentiae Exhibentes Tabvlis C. Imagines Virorum Illustrivm Et Deorum*.

³⁰ *Statvae Antiquae Deorum Et Virorum Illustrivm Centvm Aeneis Tabvlis Incisae Qvae Exstant In Thesavro Mediceo cum observationibvs Antonii Francisci Gorii publici historiarum professoris*.

³¹ Sulle tappe della pubblicazione del *Museum Florentinum* si veda BALLERI 2005, pp. 97-141.

³² ASFi, Accademia del Disegno, 132, c. 132r. Le tasse risultano pagate fino al 7 febbraio 1734.

familiari³³. Da queste stesse lettere si apprende che nell'estate del 1735 Campiglia fece ritorno a Roma³⁴.

Il progetto della realizzazione di un catalogo delle collezioni fiorentine aleggiava già dal 1728, quando se ne trova traccia nella corrispondenza di Lorenzo e Neri Corsini³⁵, e con l'approssimarsi della fine della dinastia medicea e l'incertezza sul futuro politico (e di conseguenza del patrimonio mediceo) che gravava sul granducato, l'idea di catalogare il patrimonio cittadino pubblico e privato, non solo mediceo, aveva preso sempre più piede tra gli eruditi fiorentini³⁶. Questa nuova consapevolezza dell'importanza del patrimonio culturale non solo come elemento di lustro e prestigio trova riscontro nell'iniziativa privata dei fondatori della Società per il Museo Fiorentino, che non ebbe alcun finanziamento dal granduca Gian Gastone, nonostante la sua necessaria approvazione. L'impresa fu invece finanziata con un prestito dal successore del granduca mediceo Francesco Stefano di Lorena³⁷. Ciononostante i problemi economici furono una costante della Società per il Museo Fiorentino, tanto da indurre i soci a chiuderla e aprire una Nuova Società per l'impresa del Museo Fiorentino nel 1743, a cui cedettero i disegni, i rami e tutto quello che apparteneva alla precedente società. Tra difficoltà di tipo finanziario e organizzativo la Nuova Società portò avanti l'impresa fino al 1751, quando fu rilevata dal marchese Ginori e si decise di mettervi a capo Campiglia³⁸.

I testi a corredo delle tavole furono redatti da Gori e suscitarono le critiche di Scipione Maffei e dell'abate Simone Ballerini, che scrisse addirittura un *pamphlet* intitolato *Animadversiones in Museum Florentinum A.F. Gorii* contestando le schede dal punto di vista filologico, paleografico, numismatico e metodologico³⁹. Le critiche

³³ Il carteggio di Braccio Maria Compagni della Biblioteca Corsiniana in relazione alla genesi del *Museum Florentinum* è stato oggetto della tesi di dottorato di Martina Casadio (CASADIO 2014).

³⁴ Il 5 luglio 1735 infatti il mittente scrive a Bottari che avrebbe ricevuto a voce i suoi ossequi tramite Campiglia e il 6 agosto dello stesso anno si dichiara contento di aver appreso del felice arrivo dell'artista a Roma (BANLC, Ms. E. 16, cc. 321r, 323).

³⁵ BALLERI 2005, p. 100.

³⁶ Su questo argomento si veda BORRONI SALVADORI 1982ab, pp. 7-69, 73-114.

³⁷ BALLERI 2005, p. 100.

³⁸ *Ivi*, p. 102.

³⁹ S. BALLERINI, *Animadversiones in Museum Florentinum A.F. Gorii*, Carpentras 1743. Sulla polemica tra Maffei e Gori si veda G. CIPRIANI, *Scipione Maffei e il mondo etrusco*, in *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, a cura di G.P. ROMAGNANI, atti del convegno, Verona 1998, pp. 27-63, in particolare pp. 44-63. Sui rapporti tra Gori e Maffei si veda A.M. FACCINI, *Una lettera inedita di Scipione Maffei ad Anton Francesco Gori. Ancora qualche precisazione sui loro rapporti*, in "Symbolae antiquariae", 4.2011, pp. 101-104, con bibliografia precedente.

non erano del tutto infondate, come poi sarebbe emerso a seguito degli studi condotti nel 1777 dall'allora direttore della Real Galleria degli Uffizi Giuseppe Pelli Bencivenni⁴⁰.

Nonostante l'uscita ritardata dei volumi riguardanti i ritratti degli artisti (editi tra il 1748 e il 1762) la lavorazione dei disegni fu contemporanea a quella degli altri sei volumi, pubblicati tra il 1731 e il 1742⁴¹. In fase di trasposizione da disegno a rame, però, dovettero sorgere dei problemi, se la Nuova Società si vide costretta a richiamare da Roma Campiglia, secondo quanto riportato dalle *Novelle Letterarie* del 1752, per correggere i rami con gli autoritratti, rifare quelli venuti male e terminare la realizzazione dei disegni⁴². Questa notizia è l'unica testimonianza del passaggio di Campiglia da Firenze, che sembrava avere definitivamente abbandonato nel 1735. In realtà già nel 1749 l'artista doveva essere tornato nella città granducale, poiché il 10 giugno 1749 Francesco Maria Buondelmonti, scrivendo al cardinale Neri Corsini affermava: "Tutta la società ha occasione di esser soddisfatta di Campiglia, quale ha portato un gran vantaggio a venire in Firenze avendo dato un buon metodo per la tiratura dei Rami [...]"⁴³ Tuttavia entrambi i soggiorni dovettero essere piuttosto brevi, poiché negli Stati delle Anime delle parrocchie romane, l'artista risulta residente presso Santo Stefano del Cacco ininterrottamente dal 1739 alla morte⁴⁴.

Rita Balleri afferma che lo studio dei documenti conservati presso l'Archivio Corsini di Firenze non chiarisce per quale motivo nel 1729 la scelta del disegnatore per il *Museum Florentinum* cadde su Campiglia⁴⁵, anche se è presumibile che la crescente fama che si stava guadagnando nell'Urbe abbia giocato un ruolo nella scelta. Lo studio di Elizabeth Kieven ha portato in luce il ruolo centrale che il cardinale Neri Corsini ebbe in quest'impresa, selezionando personalmente i disegnatori e gli incisori

⁴⁰ BALLERI 2005, pp. 104-105.

⁴¹ I tre volumi dedicati alla numismatica medicea furono pubblicati tra il 1740 e il 1742 con il titolo *Antiqua numismata aurea et argentea: praestantiora et aerea maximi moduli quae in regio thesauro magni ducis Etruriae adservantur cum observationibus Antonii Francisci Gorii publici hisotriarum professoris*.

⁴² *Novelle letterarie*, 1752, XIII, 49, col. 768, Firenze, 8 dicembre; BALLERI 2005, p. 106.

⁴³ La lettera si trova presso ACF, ins. 8, t. XXIX, arm. A, sta. 5 ed è citata in BALLERI 2005, p. 135, nota 101.

⁴⁴ ASVR, Santo Stefano del Cacco, Stati d'Anime, 1737-43, 1744-48, 1749-52, 1753-56, 1757-1763, 1764-69. Mancano i registri relativi al decennio 1770-1780, ma nel 1775 Campiglia è registrato nel Libro dei Morti della medesima parrocchia (ASVR, Santo Stefano del Cacco, Libro dei Morti, 1749-1780, c. 79r).

⁴⁵ BALLERI 2005, p. 109.

a cui affidare i lavori⁴⁶. Inoltre, attraverso lo studio del carteggio Gori presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze e dell'inventario del 1722 di Gabburri, si evidenzia che Campiglia era in contatto con gli ambienti eruditi fiorentini fin dai primi anni venti. Per ciò che riguarda Gori viene in soccorso una già citata lettera non datata scritta da Campiglia all'amico Giuseppe Menabuoni: in essa Giovanni Domenico parla principalmente di lavoro, lasciando peraltro intendere una sua attività commerciale, poiché scrive a Menabuoni di essere disposto a vendere una gemma a Gori (l'artista avrebbe inviato un sigillo per mostrarla)⁴⁷. Conclude dicendo di dover andare a Castel Gandolfo a raggiungere la famiglia che si era trasferita lì in cerca di aria buona per il figlio Sigismondo, che tuttavia stava ancora male. La lettera si data dunque entro il 4 febbraio 1726, quando appunto Sigismondo morì⁴⁸, ed è interessante perché rivela una già esistente assiduità con Anton Francesco Gori, con cui di lì a pochi anni avrebbe lavorato per il *Museum Florentinum*. Le parole di Campiglia lasciano intendere una certa familiarità ed una conoscenza che non doveva essere troppo recente, se l'artista può affermare "sempre son pronto a far negozio con il Sig. Dottore [Gori]"⁴⁹.

Con Gabburri la conoscenza probabilmente risaliva ad anni precedenti, forse addirittura alla prima giovinezza, considerando che l'erudito era solito frequentare gli artisti fiorentini e che era un appassionato collezionista di disegni. Proprio nell'inventario dei disegni e delle stampe del 1722, stilato dallo stesso Gabburri, apprendiamo di un contatto tra il collezionista e l'artista che realizzò un disegno raffigurante *Venere e Vulcano* "fatto quivi apposta per questo studio l'anno 1722"⁵⁰. Campiglia dunque aveva già degli estimatori a Firenze che probabilmente gli prepararono il terreno per il suo successivo lavoro per il *Museum Florentinum*,

⁴⁶ E. KIEVEN, "Trattandosi illustrar la patria" Neri Corsini, il "Museo Fiorentino" e la fondazione dei Musei Capitolini, in "Rivista storica del Lazio", 6.1998, 9, p. 142. Inoltre il cardinale Corsini era stato consigliere ed esecutore testamentario di Anna Maria Luisa dei Medici, quindi particolarmente sensibile al tema della salvaguardia del patrimonio mediceo.

⁴⁷ BMF, Ms. BVII, 7, cc. 49r-50v. L'epistolario Gori è adesso interamente consultabile anche on line al sito <http://www.maru.firenze.sbn.it/gori/a.f.gori.htm>. Per un'antologia delle lettere e in generale per la figura di Anton Francesco Gori si veda *L'epistolario di Anton Francesco Gori* 2004, con bibliografia precedente.

⁴⁸ Il figlio Riccardo Giuseppe Sigismondo risulta battezzato il 25 marzo 1724 (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Battesimi, 1714-1727, c. 246r) e morto il 4 febbraio 1726 (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Morti, 1706-1750, c. 143v).

⁴⁹ BMF, Ms. BVII, 7, c. 49r.

⁵⁰ CAMPORI 1870, pp. 536, 585-586.

favorendone anche l'accesso all'Accademia del Disegno per suggellare il suo crescente successo. Sia Gori che Gabburri erano personaggi influenti negli ambienti intellettuali e artistici, tanto che il secondo nel 1730 arrivò alla carica di Provveditore dell'Accademia e per entrambi sarebbe stato semplice introdurre Campiglia nelle *élite* cittadine. Inoltre a Roma Campiglia era già noto negli ambienti antiquari e in quelli legati al mondo del *Grand Tour*, come testimonia una lettera scritta da Francesco de' Ficoroni a Gori durante il soggiorno fiorentino di Campiglia, e probabilmente il suo nome poteva essere una sorta di garanzia per gli acquirenti⁵¹.

L'opera di Gori godette di alterne fortune e tuttora suscita più interesse presso gli studiosi di archeologia che tra gli storici dell'arte. Al massimo è stata considerata dagli studi sul collezionismo archeologico dei Medici, più che altro come testimonianza della presenza in galleria di una determinata statua al tempo della pubblicazione. I disegni per il *Museum Florentinum*, attualmente conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, sono circa un migliaio, raccolti in sei volumi di carattere tematico. La maggior parte sono di Campiglia, infatti i disegni dei primi tomi del *Museum*, raffiguranti gemme, medaglie e statue, più i capilettera e i finalini sono interamente da ascrivere al disegnatore lucchese (probabilmente con qualche aiuto), quelli per i ritratti degli artisti furono spartiti con Giovanni Domenico Ferretti (1692-1768).

L'ordine dei volumi qui adottato segue quello relativo agli album con i disegni, così conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Volume Primo

Il primo volume contiene quarantadue disegni di finalini e fregi, venticinque di capilettera e cento tavole raffiguranti gemme⁵². Gli incisori incaricati di tradurre i disegni di Campiglia per questo e per il secondo volume furono: Ferdinando

⁵¹ BMF, Ms. ALXII, cc. 20rv.

⁵² Sulle gemme della collezione medicea, attualmente in gran parte al Museo degli Argenti, si veda R. GENNAIOLI, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti. Cammei e intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze 2007. In questa sede sono pubblicati anche due disegni per il *Museum Florentinum* inerenti le gemme (Invv. 5294, 5476).

Ruggieri (1687-1741)⁵³, Giovanni Battista Jacoboni (attivo nel XVIII secolo)⁵⁴, Pietro Masini (attivo nel XVIII secolo), Silvester Pomarede (notizie 1740-1760), Giovanni Battista Sintès (1680c.-1760c.) e Filippo della Valle (1698-1768)⁵⁵. I disegni contenuti in questo volume in realtà corrispondono a quelli riprodotti nel secondo del *Museum Florentinum*, edito nel 1732, nella parte dedicata alle gemme; i finalini, i fregi e i capilettera raccolti tutti in questo album furono utilizzati in tutti e dieci i volumi e in alcuni casi anche in seguito, per altre pubblicazioni⁵⁶. Per qualche motivo i volumi primo e secondo dei disegni sono invertiti rispetto a quelli pubblicati, per cui i disegni preparatori per il primo tomo a stampa si trovano in realtà nel secondo volume degli Uffizi.

La lingua adottata per la pubblicazione, a differenza di quanto sarebbe stato per il *Museo Capitolino*, è il latino. Nell'edizione a stampa, dopo una premessa al lettore, si trova l'indice delle tavole raffigurate con il dettaglio di ogni cammeo, poiché in ogni tavola ne sono rappresentati fino a nove, ma più spesso le tavole sono meno affollate e si trovano anche gemme raffigurate singolarmente; la seconda parte, invece, introdotta da una suddivisione per classi delle gemme, è dedicata alla spiegazione di ciascuna tavola illustrata nella prima parte. Ciò che distingue i disegni dall'incisione è la mancanza della cartella sottostante alle gemme con l'indicazione della provenienza, che invece troviamo già nei disegni contenuti nel secondo volume degli Uffizi.

Nessuna delle tavole delle gemme si è conservata nella sua interezza: si tratta sempre di fogli riquadrati a simulazione di tavole, su cui poi sono stati incollati i disegni delle gemme ritagliati⁵⁷. Per la maggior parte queste hanno un formato rotondo o ovale, sono di diverse dimensioni ma sono tutte accomunate dalla cornice spessa circa un centimetro (in alcuni casi anche di più) disegnata intorno. Nella traduzione in incisione poi, le cornici assumono un maggiore rilievo e un oggetto più preponderante. Alcune tavole disegnate hanno uno sfondo rosato, ma non sembra che

⁵³ Sulla figura dell'architetto manca ancora uno studio monografico, tuttavia la sua biografia è delineata in O. BRUNETTI, *Ferdinando Ruggieri architetto-ingegnere fra i Medici e i Lorena*, in *Arte e politica* 2014, pp. 62-69.

⁵⁴ *Jacoboni, Giovanni Battista*, voce in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1972-1976, VI, p. 283.

⁵⁵ Su quest'artista si veda il già citato HYDE MINOR 1997.

⁵⁶ BALLERI 2005, pp. 122-123.

⁵⁷ Il foglio intero misura 408x280 mm, come i fogli di tutti gli altri volumi, la tavola riquadrata invece 310x205 mm.

ci sia alcuna differenza nella trasposizione su matrice rispetto a quelle su sfondo bianco.

I disegni si caratterizzano per uno stile non sempre omogeneo, essendo in parte delineati con una svelta linea di contorno e in parte tratteggiati con un'attenta resa del chiaroscuro. In questi secondi si riconosce nettamente la mano di Campiglia nel tratteggio e nella costruzione dei corpi, mentre è più difficile dire se siano tutti opera sua anche gli altri, sebbene nella prefazione Gori specifichi che tutti i disegni furono forniti da Campiglia. Disegni come quelli della tavola XXIV (Invv. 5233-5234, fig. III.1) sarebbero difficilmente ascrivibili all'artista lucchese, se non fosse per certe affinità stilistiche con i fogli di Holkham Hall già analizzati (Figg. I.17-23). Le linee spezzate e ripassate, la rapidità dell'esecuzione trovano riscontro solo in quei disegni, così come l'incurvatura eccessiva dei piedi, il torso "bitorsoluto" e la caratterizzazione dei volti.

In qualche raro caso Campiglia fu anche autore dell'incisione della tavola da lui disegnata, sebbene molto più spesso la traduzione fosse affidata ad altri artisti, probabilmente per rendere il lavoro più agile e non oberare il disegnatore anche con l'incombenza dell'incisione. All'interno del secondo volume del *Museum* c'è una sola tavola non firmata: si tratta della numero XV corrispondente ad uno dei disegni che vedono l'uso congiunto di matita nera e rossa (Inv. 5191-5194, fig. III.2). Questa stessa tecnica si riscontra nei disegni delle tavole XII-L, LXXVIII, LXXXIX (Invv. 5317-5326, 5447-5450, 5482-5487, figg. III.3-6), forse per creare un maggior effetto chiaroscurale nella redazione ad incisione. Può darsi quindi che in questo caso si sia in presenza di un artista differente che usava un diverso espediente per la resa del chiaroscuro rispetto al tratteggio di Campiglia. Si tratta di un disegnatore con un tratto leggero e molto sottile. L'uso combinato della matita nera e rossa si ritrova, oltre che in altri disegni di gemme e cammei come sarà detto in seguito, anche nel ritratto di Giovanna Fratellini (Inv. 6085, fig. III.88), opera di Giovanni Domenico Ferretti. Nonostante le parole di Gori, quindi, forse è possibile che si tratti di Ferretti anche per i disegni delle gemme. Una tecnica anomala per Campiglia, sebbene non del tutto estranea, si riscontra anche nel disegno 5435 (fig. III.9), condotto a penna con tinteggiature grigie.

Nei disegni, e nelle successive incisioni, la fonte di luce, quando presente, proviene spesso da destra, lasciando in ombra la parte sinistra dell'ovale della gemma.

Le scene dei disegni 5466-5467 (fig. III.7-8), pur avendo un andamento orizzontale, sono inserite in cornici verticali, sebbene sembri essere intervenuto un cambiamento in un momento imprecisato, poiché la scena in effetti è racchiusa anche da un ovale in orizzontale. Nella traduzione in incisione, poi, entrambe le scene assumono un carattere più marcatamente verticale che riesce meglio ad occupare lo spazio (Tav. LXXXIV).

Nei disegni per i fregi a corredo dei testi per le schede delle opere, Campiglia inserisce spesso reperti antichi, come per collegare al tema trattato nell'opera anche la parte ornamentale⁵⁸. Ciò che è interessante sottolineare è la scelta dei pezzi raffigurati. In alcuni casi si tratta di sculture facenti parte delle collezioni granducali ma non rappresentate con un disegno autonomo all'interno del *Museum Florentinum*, in altri casi si tratta invece di pezzi non identificati, ma che trovano ampie corrispondenze con alcune sculture disegnate per il *Museo Capitolino*. Infine ci sono casi di pezzi che Campiglia aveva già disegnato in precedenza per Topham come soggetti singoli e che in questo frangente diventano elementi decorativi delle scenette raffigurate.

Nel foglio 5088 (Fig. III.10) uno scultore è impegnato a rifinire la statua della *Venere dei Medici*, mentre alle sue spalle è riverso a terra il *Torso Gaddi*, scultura che non entrò nell'opera a stampa forse perché si trovava ancora in collezione Gaddi ma che, per la sua importanza, trovò ugualmente posto grazie a questo espediente, sebbene la visibilità del reperto non sia ottimale. Accanto è disegnato un rilievo con un leone; si tratta di una scultura già nota a Campiglia, avendola egli stesso già disegnata per Topham in precedenza, nella versione appartenente alla collezione Barberini (ECL, Bn 2, 13). Il vaso posto su una mensola in secondo piano ha lo stesso tipo di decorazione, baccellature nella parte bassa e figure in quella alta, di un vaso facente parte della collezione Colonna (Bm 7, 60); ciò che differisce è la forma, più allungata nella versione degli Uffizi, più tondeggiante nel disegno di Eton.

Nel foglio 5089, la scenetta raffigura giovani apprendisti intenti a copiare la scultura dell'*Ermafrodito* (Fig. III.11); questo è presente tra le tavole incise, ma ciò che

⁵⁸ I disegni sono ritagliati e incollati direttamente sulla pagina.

preme qui evidenziare è la presenza del vaso in primo piano. Si tratta di un'urna decorata con girali floreali e che reca una piccola cartella con un'iscrizione. Anche in questo caso si tratta di un oggetto già noto all'artista: lo stesso vaso era già stato disegnato da Campiglia per Topham (Inv. Bm 10, 79, fig. II.97, *fig. 3*), che l'aveva scelto per rappresentare la collezione degli Uffizi nel suo museo cartaceo; il disegno inglese, essendo un soggetto autonomo, è più accurato, con un tratto più definito, che invece si stempera in una decorazione quasi invisibile del foglio degli Uffizi⁵⁹.

Nel foglio 5090 due artisti stanno disegnando l'*Arrotino*, mentre in secondo piano compare il *Fauno danzante*; essendo tra le più famose della Galleria, entrambe le sculture ovviamente erano rappresentate anche in un'incisione autonoma all'interno dell'opera (Fig. III.12). Ai piedi dei disegnatori è aperto un libro, o un album da disegno, su una pagina che raffigura lo scheletro umano; dietro l'*Arrotino* è srotolata una pianta, presumibilmente di una chiesa, davanti alla quale è poggiata una testa femminile, probabilmente della *Niobe*⁶⁰; non è invece identificabile la doppia erma sullo sfondo della scena, che sembra trattarsi di una doppia maschera per il carattere caricaturale conferito ai volti delle figure.

Il foglio 5091 raffigura ancora uno scultore intento a lavorare sul gruppo dei *Lottatori*, rappresentato poi in due tavole del *Museum Florentinum* (Fig. III.13). Le altre sculture a corredo della scena sono un'erma di giovane e una testa di fanciullo. Quest'ultima sembra appartenere ad una scultura di *Amore* anch'essa presente per intero in incisione alla tavola XLII.

Nel foglio 5092 (Fig. III.14) Campiglia compie un vero e proprio atto di propaganda in favore di Firenze; in questa scena infatti, è disegnato il *David* di Michelangelo mentre viene rifinito. Non essendo ospitata agli Uffizi e non essendo di proprietà medicea, la scultura non avrebbe trovato posto all'interno del *Museum*, ma Campiglia, o chi scelse i soggetti, trovò comunque il modo di inserirla in quello che era una sorta di catalogo delle sculture più belle e importanti della città⁶¹.

⁵⁹ Per il vaso si veda MANSUELLI 1969-1971, II, p. 159, figg. XIVab.

⁶⁰ Ai tempi dell'edizione del *Museum Florentinum* il gruppo scultoreo dei Niobidi si trovava ancora a Villa Medici a Roma. Sarebbe giunto a Firenze solo nel 1770 con Pietro Leopoldo di Asburgo-Lorena, quando si procedette alla vendita della villa romana e si trasferirono a Firenze le collezioni lì conservate.

⁶¹ Ricordiamo che il *Museum* non raffigurò solo pezzi della collezione medicea ma anche, soprattutto per quanto riguarda il volume delle gemme, di altre collezioni fiorentine. Il *David* tuttavia era una

Il foglio 5096 vede la presenza, a margine di una scena con un pittore che illustra la sua opera, del *Torso del Belvedere*, opera celeberrima che evidentemente non poteva mancare in un catalogo delle migliori sculture, sebbene facesse parte delle collezioni vaticane (Fig. III.15). Inserirla all'interno di un'opera che voleva esaltare le antichità della città granducale aveva probabilmente un significato politico: si ponevano sullo stesso piano Firenze e Roma.

Da un celebre prototipo della collezione romana dei Farnese proviene la scultura, riprodotta in piccolo, dell'*Ercole con i pomi delle Esperidi*, disegnata da Campiglia per il foglio 5098 (Fig. III.16). In questo caso tuttavia, potrebbe trattarsi di una delle innumerevoli copie che circolavano, anche in bronzo e di dimensioni ridotte. In ogni caso una copia marmorea della scultura si trovava nelle collezioni medicee fin dal 1668, ospitata a Palazzo Pitti e passata in Galleria in un momento imprecisato⁶². Le tre figure femminili laureate al centro della scena, che si abbracciano e si tengono per mano, sono le allegorie delle tre arti maggiori. In questo caso il disegnatore e l'estensore del programma iconografico non si discostano dalla retorica che abitualmente accompagna queste allegorie. Alle loro spalle è raffigurato uno scorcio di un borgo con tutti gli elementi tipici delle raffigurazioni ideali: arco romano in decadimento e torrione circolare abbandonato e in rovina su cui nasce la vegetazione. Nel foglio 5100 l'allegoria della Pittura sta disegnando quello che sembra di essere il Cristo del *Giudizio Universale* di Michelangelo, mentre il rilievo appoggiato al basamento sullo sfondo è troppo sfumato per poterlo identificare (Fig. III.17).

Nel disegno 5101 vicino alle due allegorie della Pittura e della Scultura è appoggiato un rilievo di difficile lettura (Fig. III.18); ciò che si intravede è la presenza di due figure, probabilmente una maschile e una femminile. Ai piedi delle due figure allegoriche un libro è aperto sulle pagine recanti disegni forse di due sculture, anch'esse troppo piccole e schizzate per essere riconoscibili.

Nel foglio 5103 ricompare il *Torso Gaddi*, mentre sullo sfondo c'è un abbozzo di disegno o dipinto su una tela posta su un cavalletto; il soggetto sembra essere

scultura pubblica fin dalla sua origine e pertanto esulava dall'ambito del *Museum* che puntava anche ad esaltare la famiglia medicea.

⁶² Si veda la scheda n. 138 dell'inventario delle sculture consultabile al sito www.polomuseale.firenze.it/invSculture/.

l'incontro tra Maria ed Elisabetta (Fig. III.19). Le figure sono appena schizzate e identificare se e a quale dipinto reale si riferiscano risulta difficile.

La scena raffigurata nel foglio 5105, con i reperti archeologici inseriti in un fantasioso paesaggio naturale con una piramide sullo sfondo e un personaggio impegnato a disegnare, ricorda i dipinti analoghi di Giovanni Paolo Pannini, dove le figurette popolano scenari archeologici immaginari (Fig. III.20). La figura di gusto egittizzante che compare sul basamento a sostegno di un vaso trova analogie con quelle che Campiglia avrebbe disegnato in seguito per il *Museo Capitolino* (Invv. FC 128111-128112, fig. IV.14).

La figura femminile del foglio 5107 tiene in mano il disegno della scultura di *Diana Efesina*, raffigurata anche autonomamente alla tavola XX. Nella stessa scena compare anche un busto di Atena.

Il foglio 5110 mostra un genio, probabilmente l'allegoria della Fama con la tromba, il globo e la corona d'alloro, contornato dai simboli di tutte le arti, con strumenti musicali, camera ottica, spartiti, tavolozza, mazzuolo, un modellino di piramide, un compasso. Leggermente spostato indietro, avvolto dall'ombra dell'ala spiegata della Fama, si trova un busto di Minerva, protettrice delle arti, mentre in secondo piano appare un edificio classico a pianta rotonda, probabilmente ispirato al tempio di Vesta al foro Boario.

I disegni da 5121 a 5125, raffiguranti finalini con immagini allegoriche, sono composti sia da una parte ad incisione sia da una a disegno: la parte esterna delle cornici ornamentali in cui sono racchiuse le scene sono incisioni ad opera di Gregori, mentre le scene interne sono disegni di Campiglia. Evidentemente i disegni preparatori per le cornici sono andati perduti e al momento di mettere insieme il volume si è scelto di usare le incisioni per restituire completezza alla composizione.

Accanto alle scene di carattere artistico, i fregi del *Museum* ne alternano altre di carattere pastorale, con i personaggi inseriti nella natura, con animali e piante. Tuttavia si tratta pur sempre di soggetti di carattere erudito, che riprendono storie mitologiche o che hanno un fine educativo (Figg. III.21-22).

Anche i capilettera, disegni di pochi centimetri raccolti a gruppi di dodici per pagina, riprendono i medesimi soggetti; principalmente si tratta di personaggi mitologici il cui nome inizia con la lettera illustrata; capita però che talvolta ci siano due versioni

della stessa lettera e in quel caso si ricorre a personificazioni allegoriche di concetti come Liberalità, Fortuna, Eternità ma anche delle arti come la Musica (Figg. III.23-28).

Sotto ad alcune si leggono le spiegazioni di ciò che raffigura la scena o semplicemente il titolo.

Volume Secondo

Nel secondo volume trovano posto le cento tavole relative ai disegni di gemme (in realtà raffigurati nel primo tomo dell'opera a stampa, come già detto, e uscito nel 1731, con la dedica a Gian Gastone dei Medici).

Le gemme sono di varia provenienza, non tutte granducale ma anche di altre famiglie fiorentine ben liete di trovare una vetrina in cui mettere in mostra i propri tesori. Tra le collezioni raffigurate compaiono quelle Strozzi, Riccardi, Niccolini, Della Gherardesca, Gaddi e Guadagni. Gli incisori che si occuparono della traduzione dei disegni furono i medesimi che già avevano lavorato al volume visto in precedenza.

Le gemme sono disegnate su carta preparata grigia a gruppi di dodici e quasi tutte recano al di sotto un cartellino indicante la tecnica di lavorazione, il materiale e la collezione di provenienza del cammeo. I cartellini si alternano con forme concave e convesse per dare armonia all'insieme. Nei casi in cui la carta preparata fosse andata persa, si è provveduto ad attaccare i disegni direttamente sul foglio del volume, contornando un rettangolo delle dimensioni del foglio perduto e colorandolo di grigio a imitazione della carta colorata⁶³.

Oltre alle tavole con le gemme si trovano anche i disegni di busti realizzati con le pietre dure; in quel caso occupano un'intera pagina e anche per questi è indicata la tecnica, la provenienza e il materiale di cui sono fatti.

Come per il volume precedente, anche nel secondo si trovano alcuni disegni realizzati con la doppia tecnica della matita rossa e nera (Invv. 5570, 5572, fig. III.29) e anche qui c'è uno sporadico caso di incisione da parte dello stesso disegnatore. La tavola XXXI, infatti, risulta tradotta da Campiglia, peraltro in controparte rispetto al suo stesso disegno (Inv. 5599), come del resto altre tavole di

⁶³ Come per il volume precedente il foglio intero misura 408x280 mm, la tavola riquadrata 310x205 mm.

questo volume, mentre in quello analizzato precedentemente questa pratica non si riscontra.

L'attribuzione a Campiglia di tutte le tavole, comprese quelle in cui cammei sono realizzati con una semplice linea di contorno, è a mio avviso dubbia e non si può affermare che l'artista abbia adottato questo stile in virtù del soggetto da raffigurare, poiché per alcune gemme si riscontra al contrario un'attenzione al chiaroscuro tipica dell'artista lucchese.

La Balleri ha messo in evidenza che le tavole del *Museum Florentinum* furono utilizzate anche come campionario dalla Manifattura Ginori, nel cui museo a Doccia (Fi) sono stati ritrovati due modelli in gesso di gemme rintracciabili nei primi due volumi dell'opera, sebbene leggermente modificate e ingrandite rispetto all'incisione⁶⁴. Si tratta di un putto con cetra che cavalca un leone dal primo tomo (Inv. 5151, tav. I) e di una coppia imperiale dal secondo (Inv. 5572, tav. IV).

Volume Terzo

Il terzo volume di disegni si compone di cento fogli, tutti inerenti statue a figura intera, tranne un'erma e un rilievo, che all'epoca si trovavano in Galleria. Il tomo vide la luce nel 1734; gli incisori impiegati per questo terzo volume differiscono un po' rispetto ai precedenti: degli intagli delle gemme



Fig. 14 *Guerriero ferito*, Firenze, Galleria degli Uffizi

restano Jacoboni, Pomarade e Masini, affiancati per questa volta da Franceschini, Carlo Gregori (1709-1759)⁶⁵ e Giovan Battista Lapi (notizie XVIII secolo),



Fig. 15 Giovanni Domenico Campiglia, *Guerriero ferito*

⁶⁴ BALLERI 2005, p. 124, figg. 213-216.

⁶⁵ N. IODICE, *Carlo Gregori incisore di traduzione*, in "Grafica d'arte", 11.2000, 43, pp. 30-36; N. IODICE, *Gregori, Carlo Bartolomeo*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, LIX, Roma 2002, pp. 516-518.

Marcantonio Corsi, Cosimo Mogalli, Giovanni Girolamo Frezza (1671-post1748)⁶⁶, Carlo Orsolini (1703-1784) e Marco Pitteri (1702-1786).

Lo stile dei disegni sembra omogeneo, con qualche incertezza di tanto in tanto che ci fa capire come si trattasse dell'opera di un artista ancora in formazione, sebbene ormai non più giovanissimo. L'importanza di questo volume, e del corrispettivo ad incisione, risiede anche nel fatto che documenta la presenza e l'aspetto di alcune statue attualmente perdute, perite nell'incendio che nel 1762 divampò nel corridoio di Ponente della Galleria. Già Mansuelli per il suo tuttora insuperato catalogo delle sculture della Galleria attinse al *Museum Florentinum* per documentare visivamente quanto era andato perduto⁶⁷. Si tratta di sei sculture corrispondenti ad altrettanti disegni di Campiglia e tavole dell'opera ad incisione: *Atena* (GDSU, Inv. 5674, tav. VI, fig. III.30), c.d. *Urania* (Inv. 5683, tav. XV, fig. III.31), *Venere pudica* (Inv. 5702, tav. XXXIV, fig. III.32), *Bacco seduto* (Inv. 5717, tav. XLVIII, fig. III.33), c.d. *Paride* (Inv. 5740, tav. LXXII, fig. III.34), *Guerriero (?)* (Inv. 5746, tav. LXXVIII, fig. III.35).



Fig. 16 *Discobolo*, Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 17 Giovanni Domenico Campiglia, *Discobolo*

In altri casi invece le illustrazioni del *Museum Florentinum* ci mostrano elementi che in seguito sono stati modificati; è il caso, per esempio, del *Guerriero ferito* (Inv. 5745, tav. LXXVII, fig. III.36, figg. 14-15).

Attualmente la scultura presenta uno scudo rotondo, completamente diverso da quello disegnato da Campiglia, che è invece rettangolare e ondulato⁶⁸. Ed è il caso anche della copia del *Discobolo* di Mirone (ritenuto nel Settecento un Endimione, come infatti si legge

⁶⁶ L. MAGGIONI, *Frezza, Giovanni Girolamo*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, L, Roma 1998, pp. 78-81.

⁶⁷ MANSUELLI 1958-1961, I, pp. 263-265, figg. 321-326. Sulle sculture della Galleria degli Uffizi si veda anche *Studi e restauri* 2006-2010.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 124-125, figg. 86ab. Più recentemente si veda anche *La statua del guerriero ferito. Storia, prospettive esegetiche, restauri di un originale greco*, Firenze 1992.

anche sotto il disegno, fig. III.37, figg. 16-17) che attualmente vediamo con un tronco d'albero, mentre nel disegno di Campiglia tra le sue gambe c'è un cane (Inv. 5689)⁶⁹. Come già rilevato in alcuni disegni di Eton, anche in questo caso l'artista opera una sorta di aggiustamento delle parti esteticamente meno gradevoli della scultura, facendone una statua "migliore" di quella che realmente è. La muscolatura risulta più definita e la parte terminale della gamba, soprattutto nell'attaccatura alla caviglia, è affinata, meno goffa. Anche nel caso della *Leda* (Inv. 5671, tav. III, fig. III.38) Campiglia interviene ad aggraziare una scultura altrimenti macchinosa e poco sciolta nel movimento del busto in avanti⁷⁰. In questo caso l'artista provvede anche a raffinare e ingentilire il panneggio secco della statua.

Per l'*Apollo Sauroktonos* copia da Prassitele, Mansuelli ritiene che, a fronte di una scultura appoggiata alla cetra, quella del *Museum Florentinum*



Fig. 18 *Mercurio*, Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 19 Giovanni Domenico Campiglia, *Mercurio*

appoggiata ad un tronco d'albero sia da

interpretare come una personale elaborazione di Gori (Inv. 5678, tav. X, fig. III.39)⁷¹. Anche in questo caso Campiglia rende più articolata la muscolatura piuttosto molle della statua e ne allunga la forma, facendo apparire la testa più piccola rispetto a quella, sproporzionata, del marmo.

Più massiccio nella struttura muscolare risulta anche il cosiddetto *Mercurio*, in realtà probabilmente una statua di giovinetto, raffigurato in due disegni con diversi punti di vista, uno davanti e uno da dietro (Invv. 5706-5707, tavv. XXXVIII-XXIX, figg.

⁶⁹ MANSUELLI 1958-1961, I, pp. 33-34, fig. 5a. Per uno studio più approfondito della scultura si veda anche *Il discobolo degli Uffizi. Le vicende collezionistiche, i restauri dal Cinquecento a oggi*, Firenze 1995.

⁷⁰ Per la statua marmorea si veda MANSUELLI 1958-1961, I, pp. 123-124, figg. 85ab.

⁷¹ *Ivi*, p. 47, fig. 23.

III.40-41, figg. 18-19)⁷². La scelta di rendere tutti i corpi delle sculture raffigurati con solide e ben definite muscolature, anche laddove la statua di partenza non le presentasse, trova probabilmente ragione nell'esigenza di mostrare l'antichità così come ci si aspettava che fosse, ma anche nel rendere migliori di quello che erano le sculture della Galleria e mostrarle quindi nella loro perfezione. Ricordiamo infatti

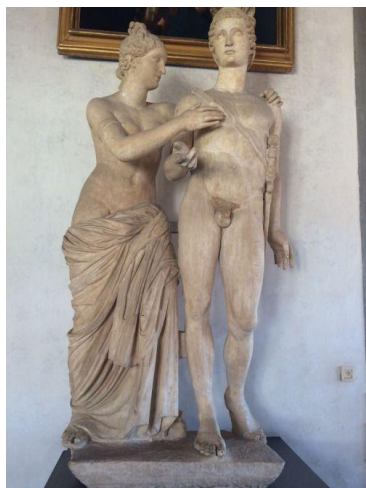


Fig. 20 *Marte e Venere*, Firenze, Galleria degli Uffizi

che l'intento del *Museum Florentinum* era quello di salvaguardare una collezione che si percepiva a rischio con l'avvicendamento tra Medici e Lorena, ma al tempo stesso era un'operazione di

propaganda volta a magnificare la raccolta

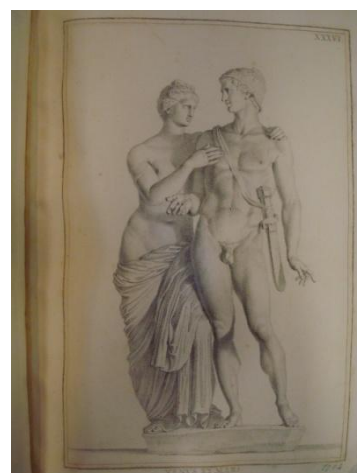


Fig. 21 Giovanni Domenico Campiglia, *Marte e Venere*

fiorentina.

A metà tra il documento di un restauro non ancora avvenuto e la libera interpretazione della scultura si colloca il caso del gruppo scultoreo *Venere e Marte* (Inv. 5704, tav. XXXVI, fig. III.42, figg. 20-21): nel disegno di Campiglia il cimiero dell'elmo è mancante, mentre risulta su quello del marmo, quindi si tratta di un'integrazione successiva, probabilmente della seconda metà del Settecento⁷³. In realtà, nel confronto tra la tavola e la statua, Mansuelli non rileva che anche la testa di Marte è orientata diversamente rispetto alla scultura: il Marte di Campiglia è voltato verso Venere, mentre quello marmoreo guarda quasi dritto davanti a sé, cambiando evidentemente il significato del gruppo, creando un maggior coinvolgimento emotivo dei due personaggi da una parte ed escludendo lo spettatore dall'altra. Se veramente la testa della scultura era la stessa che vediamo attualmente, sarebbe un interessante caso di rielaborazione poiché va ad influire sulla percezione dell'antico che si decise, potremmo dire a tavolino, di diffondere, con una mozione

⁷² *Ivi*, pp. 50-51, figg. 29ab.

⁷³ *Ivi*, pp. 177-178, fig. 106.

degli affetti che presso gli antichi non era percepita come nel Settecento si voleva credere.

Nell'*Urania*, in realtà una Kore integrata nel corso dei secoli con attributi non pertinenti⁷⁴, Campiglia, pur mantenendosi per il resto molto fedele all'opera originale, sceglie di cambiare l'inclinazione della testa (Inv. 5682, tav. XIV, fig. III.43). Il collo e la testa della scultura disegnata assumono una posa non molto naturale, che rompe la solennità della Kore marmorea, conferendo maggiore movimento alla statua che, partendo dalla sommità, assume un andamento ondulato, quasi a esse.

Anche nel caso dell'*Apollo in riposo* (Invv. 5676-5677, tavv. VIII-IX, figg. III.45-46) l'artista interviene sulla struttura della statua, accentuando l'*anchement*, variando leggermente la posizione delle gambe, cosicché le ginocchia risultano più ravvicinate, ruotando il braccio sinistro della scultura, recante una torcia, verso l'interno, riversando più indietro la testa e in generale allungandone le membra⁷⁵. In questo modo Campiglia aggiunge *pathos* alla statua. Per certi aspetti è come se l'artista raffigurasse fedelmente la scultura, ma disegnasse le diverse parti da molteplici punti di vista e poi li riassemblasse insieme. Di questa statua entrarono due disegni nel *Museum Florentinum*, uno di veduta frontale e l'altro di veduta laterale.

Gruppi scultorei come *Eracle e il centauro Nesso* (Inv. 5732, tav. LXIV, fig. III.44) forniscono la possibilità al disegnatore di impegnarsi nella raffigurazione di corpi aggrovigliati tra di loro, con i muscoli in tensione e sotto sforzo e con le membra piegate in diverse posizioni⁷⁶.

Nella pubblicazione di Gori non mancano le statue più famose della collezione granducale come la *Venere dei Medici*, raffigurata sia nella versione senza il delfino sia in quella con (Invv. 5694, 5695, tavv. XXVI, XXVII, figg. III.47-50)⁷⁷. Della seconda furono realizzati tre disegni da tre diversi punti di vista: di tre quarti, dal fianco destro e dal fianco sinistro. Il foglio di quest'ultima versione è preparato con una base grigia e a differenza degli altri ed è toccato con colpi di biacca.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 60-61, figg. 37ab.

⁷⁵ Sulla scultura si veda *Ivi*, pp. 151-152, fig. 122.

⁷⁶ Sulla scultura si veda *Ivi*, pp. 152-153, figg. 126abc.

⁷⁷ Sulla scultura si veda *Ivi*, pp. 69-74, figg. 45abcd.

Nel novero delle sculture celebri si conta anche il gruppo dell'*Invito alla danza*, meglio noto come *Fauno danzante* (Invv. 5726-5727, tavv. LXVIII-LIX, figg. III.51-52) e *Ninfa seduta* (Inv. 5701, tav. XXXIII, fig. 53)⁷⁸. In realtà la ricomposizione del gruppo fu effettuata solo in seguito, Gori identificava la scultura femminile come una Venere, tanto che le due tavole raffiguranti le statue non sono consecutive. Tra le due la scultura veramente celebre era quella del *Fauno*, tanto che gli furono dedicate due tavole, una con una veduta davanti e l'altra di dietro e si decise di eliminare dal disegno il sostegno laterale.

Anche il gruppo di *Marsia*, composto dallo *Scita*, meglio noto come l'*Arrotino*, e dal satiro *Marsia* appeso ad un albero, fu riconosciuto come unitario solo in un momento successivo alla pubblicazione del *Museum*⁷⁹. All'interno dell'opera di Gori le due tavole si trovano separate; all'*Arrotino*, probabilmente più noto di *Marsia*, vennero dedicate due tavole, una con visione frontale (Inv. 5763, tav. XCVI, fig. III.54) e una laterale (Inv. 5764, tav. XCV, fig. III.55). Come già riscontrato per la *Venere dei Medici* una delle due versioni, quella frontale, che nella successione delle tavole è la seconda, è disegnata su carta preparata, in questo caso marrone, e le parti in luce sono rese con tocchi di biacca. Agli Uffizi c'erano, e ci sono tuttora, due versioni della scultura di *Marsia appeso*; per il *Museum Florentinum* fu scelta quella in marmo rosso (Inv. 5681, tav. XIII, fig. III.56).

C'è poi la scultura dell'*Ermafrodito dormiente* (Invv. 5708-5709, tavv. XI-XII, figg. III.57-58)⁸⁰, ripreso da due diversi punti di vista. Il disegno non riesce a mascherare i problemi riscontrabili anche sulla statua marmorea come la secchezza del panneggio risolto quasi completamente in superficie, ma senza la leggerezza necessaria per l'eliminazione del chiaroscuro.

Tra le statue celebri della Galleria si annovera anche il gruppo di *Amore e Psiche*⁸¹, raffigurato sia dal davanti sia di lato (Invv. 5711-5712, tavv. XLIII-XLIV, fig. III.59) e quello dei *Lottatori*⁸², anche questi disegnati da due diversi punti di vista (Invv.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 80-82, figg. 51-52.

⁷⁹ Sebbene già nel corso del XVII secolo qualcuno avesse correttamente individuato l'esegesi del gruppo; si veda *Ivi*, pp. 84-90, figg. 55-57ab.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 82-83, figg. 53ab.

⁸¹ *Ivi*, pp. 90-91, fig. 54.

⁸² *Ivi*, pp. 92-94, fig. 62.

5741-5742, tavv. LXXIII-LXXIV, figg. III.60-61). Anche per questo gruppo il secondo foglio è su carta preparata grigia.

Oltre alla strizzata d'occhio al mercato dei possibili acquirenti della pubblicazione con la rappresentazione delle sculture più famose della collezione medicea, ci sono anche casi in cui Gori fu il primo a rendere nota al pubblico una statua. È questo il caso del cosiddetto *Narciso*, così come l'erudito fiorentino l'aveva identificato, in realtà si tratta di uno dei figli di Niobe⁸³. Questo dimostra che l'interesse di Gori non era esclusivamente volto a preservare la memoria di ciò che i Medici stavano lasciando, ma anche a diffonderne la conoscenza.

In generale le sculture che Campiglia si trovò a disegnare erano spesso di modesta qualità (pur con qualche significativa eccezione) e l'artista scelse, o gli fu richiesto, di mascherare le cadute di stile degli originali attraverso una parziale interpretazione che rendesse le statue più appetibili ad un pubblico colto. Non sappiamo il perché della scelta di determinate sculture piuttosto che di altre, ad eccezione dei casi di quelle celeberrime per cui possiamo supporre una selezione dovuta proprio alla fama. Tutte le statue disegnate sono completate da interventi di restauro integrativo, la cui datazione spesso si perde nelle pieghe del tempo, ma l'artista e i committenti decisero di non mostrare le tracce di questi interventi, eliminando cesure e punti di giuntura presenti nelle sculture originali; se in taluni casi possiamo supporre che non sapessero delle integrazioni, in altri tuttavia questo è impossibile, come per la statua di *Attis*, indicata nel *Museum* come *Re Frigio* (Inv. 5748, tav. LXXX, fig. III.62). Il cambiamento di identità si deve proprio ad un restauro che Gori, e probabilmente nemmeno Campiglia, non poteva non conoscere, poiché era avvenuto solo nel 1712⁸⁴. Gaetano Bianchi, che scrive qualche anno dopo Gori, parla della testa completamente di restauro⁸⁵. In altri casi, come per il gruppo dei *Lottatori*, l'erudito fiorentino ritiene di poter affermare che l'intera scultura sia antica, mentre diverse parti furono integrate nel corso di restauri⁸⁶.

⁸³ *Ivi*, pp. 120-121, fig. 83.

⁸⁴ *Ivi*, p. 170, fig. 147. Il restauratore che portò a compimento l'impresa fu Francesco Franchi, come si deduce dalla firma apposta alla base dell'appoggio, insieme alla data 1712.

⁸⁵ G. BIANCHI, *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria mediceo imperiale di Firenze*, Firenze 1759, pp. 88-89.

⁸⁶ MANSUELLI 1958-1961, I, p. 93.

Diverse delle sculture selezionate per il *Museum Florentinum* erano state sottoposte poco prima a restauri, spesso integrativi, da Giovanni Battista Foggini, per cui l'opera documenta, come già detto per i disegni Topham, anche questo nuovo intervento e fornisce indicazioni sull'ubicazione delle statue in quel momento⁸⁷.

All'interno del volume si trovano anche tre sculture moderne: il *Ganimede con l'aquila* di Benvenuto Cellini (Inv. 5673, tav. V, fig. III.64)⁸⁸; il *Bacco* di Michelangelo (Inv. 5719, tav. LI, fig. III.65) e il *Bacco* del Sansovino (Inv. 5722, tav. LIV, fig. III.66)⁸⁹, allora conservate presso la Galleria degli Uffizi. Il motivo del loro inserimento all'interno del *Museum* risiede nella grande fama di cui godevano queste opere che, almeno nel soggetto, erano legate all'antichità.

Nel volume si trova anche un rilievo, l'unico, raffigurante uno *Scudiero con cavallo* (Inv. 5747, tav. LXXIX, fig. III.63)⁹⁰. Il rilievo era probabilmente parte di un monumento funebre ed era già stato disegnato da Campiglia per Topham (ECL, Bm 10, 83, fig. II.93)⁹¹, ma nella versione fiorentina l'artista elimina le due testine agli angoli del pannello.

Anche la *Flora* fu replicata da Campiglia dopo la prima versione per il collezionista inglese. La versione del *Museum Florentinum* però la raffigura frontalmente (Inv. 5730, tav. LXII, fig. III.67)⁹².

L'ordine seguito nelle tavole è per soggetto: tutte le Veneri sono raggruppate, così come le raffigurazioni delle diverse sculture di Minerva, Leda, Apollo, Bacco, ecc., senza un reale interesse per l'ambito cronologico e stilistico delle statue.

Dal punto di vista stilistico del disegno possiamo individuare almeno due soluzioni adottate da Campiglia: una parte dei fogli presenta marcati grafismi, con le ombre realizzate esclusivamente tramite un intreccio di linee più o meno fitto; in altri casi

⁸⁷ Su questo argomento si veda P. BOCCI PACINI, *La Galleria delle statue nel granducato di Cosimo III*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", 12.1989, pp. 221-255.

⁸⁸ Su questa scultura si veda E. SCHWARZENBERG, *Benvenuto Cellini. Un torso antico restaurato come Ganimede*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, a cura di G. CAPECCHI, A. FARA, D. HEIKAMP, V. SALADINO, catalogo della mostra, Firenze 2003, pp. 139-153 e p. 651, cat. 182, con bibliografia precedente.

⁸⁹ Su questa scultura si veda B. BOUCHER, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven and London 1991, 2 voll., I, fig. 2, II, p. 317, cat. 6, con bibliografia precedente.

⁹⁰ Sulla scultura si veda E. POLITO, in *Palazzo Pitti* 2003, p. 494, cat. 15.

⁹¹ Si veda il capitolo precedente.

⁹² Sulla scultura, attualmente nel Giardino di Boboli, si veda G. CAPECCHI, in *Palazzo Pitti* 2003, p. 558, cat. 108.

invece, il disegno risulta più morbido, grazie all'uso del carboncino nelle zone in ombra. Le pieghe dei panneggi sono sempre sottili, grafiche e nervose.

Tra le statue scelte per il *Museum Florentinum* due sono di marmo nero e una di marmo pavonazzetto; si tratta rispettivamente del *Marte di tipo Borghese* (Inv. 5705, tav. XXXVII, fig. III.68), la *Demetra* (identificata da Gori genericamente come matrona romana, inv. 5758, tav. XC, fig. III.69) e di *Marsia appeso* (Inv. 5681, tav. XIII). Tuttavia nei disegni di Campiglia non si riscontra alcun accorgimento particolare per far capire al lettore che si era in presenza di statue di colore diverso rispetto al bianco.

Come si è visto (Cap. V) le statue della Galleria erano già state disegnate per Topham e Campiglia stesso aveva preso parte all'impresa con il più volte citato disegno della *Flora* (ECL, Bm 13, 12, fig. II.84). Tutte le trenta sculture, eccetto una (il *Giovane nudo* dello sconosciuto A.D. Thaddea, Bm 13, 22), furono disegnate anche per il *Museum Florentinum*. Questo ci consente di paragonare lo stile disegnativo di Campiglia agli altri artisti contemporanei che si cimentarono nella copia dall'antico, sebbene diversi di loro poi non ne avrebbero fatta una vera e propria professione, al contrario del disegnatore lucchese. In particolare si tratta di artisti fiorentini, provenienza che rende quindi il paragone ancora più interessante e ci permette di capire cosa esattamente cercavano in un copista i fautori del *Museum*, visto che ritennero opportuno far tornare Campiglia da Roma⁹³. Tra i disegnatori più ricorrenti nel volume Bm 13 di Eton c'è Mauro Soderini che al collezionista inglese fornì cinque copie⁹⁴: *Vittoria* (Bm 13, 6), *Apollo* (Bm 13, 8, fig. III.70), *Dioniso e satiro* (Bm 13, 10), *Giovane nudo* (Bm 13, 16, fig. III.72), *Uomo togato* (Bm 13, 27). Rispetto a Campiglia, Soderini non sempre appare interessato agli effetti luministici sulle superfici marmoree; si guardi ad esempio l'*Apollo* su cui la luce scivola in maniera del tutto uniforme rispetto al disegno dello stesso soggetto di Campiglia (Fig. III.71). In altri casi invece fa un uso della luce alquanto diverso da quello del lucchese, quasi a evocare la statua e ammantarla di un'aura romantica, come nel

⁹³ Sul volume Bm 13 e sugli artisti fiorentini che vi lavorarono si veda CONNOR BULMAN 2002, pp. 343-357.

⁹⁴ Su questo artista si veda L. LEONELLI, *Nuove scoperte sul soggiorno romano di Mauro Soderini e alcune precisazioni sulla prima attività fiorentina*, in "Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze", 10.2009, pp. 121-140 che tuttavia non pubblica i disegni.

Giovane nudo (identificato come Marco Aurelio Cesare da Gori, inv. 5762, fig. III.73). Soderini conferisce alle sue sculture un'aria quasi trasognata, laddove Campiglia, anche quando interpreta, dà alle statue la solennità tipica della scultura antica.

Segue Sigismondo Betti (1699-1778) con quattro disegni⁹⁵: *Bacco* (Bm 13, 5), *Flora* (Bm 13, 11), *Musa* (Bm 13, 28), *Ganimede* (Bm 13, 29). Le sculture di Betti sembrano animarsi, come se si trattasse di modelli in posa più che di vere e proprie statue, suggestione che i disegni di Campiglia non danno mai (Figg. III.74-75); anzi, l'artista sembra fare di tutto per evitare di incorrere in questo genere di equivoco.

Anche Andrea Ristorin fornì quattro copie a Topham⁹⁶: *Cupido* (Bm 13, 13), *Sacerdotessa* (Bm 13, 21, fig. III.76), *Statua di giovane* (Bm 13, 25), *Attis* (Bm 13, 26), che nel *Museum Florentinum* sono rispettivamente *Apollo* (Inv. 5679), *Vergine vestale* (Inv. 5766), *Camillo* (Inv. 5768), *Re Frigio* (Inv. 5758, fig. III.62). I suoi disegni non reggono il paragone con quelli di Campiglia (Fig. III.77), presentando cadute di stile soprattutto negli scorci di mani e braccia, basti vedere la mano protesa verso la fiamma della *Sacerdotessa* o il braccio del *Cupido*.

Il disegnatore Giuseppe Menabuoni (1708-1745) partecipò al volume di Eton con tre disegni⁹⁷: *Baccante* (Bm 13, 15), *Augusto* (Bm 13, 19, fig. III.78) e *Giovane nudo* (Bm 13, 20). Nel *Museum Florentinum* la scultura di *Augusto* era identificata come *Console* (Inv. 5753, fig. III.79) e il *Giovane nudo* come *Atleta vincitore* (Inv. 5743); la *Baccante* corrisponde a quella del *Museum* del foglio 5724. Il confronto tra Campiglia e Menabuoni fa emergere la maggiore solennità del primo nell'affrontare la copia dall'antico. I disegni del secondo mostrano al contrario delle sculture più umanizzate, nei modi e nei tratti del volto, liberamente reinterpretati rispetto alle statue antiche. I gesti, inoltre, sono più rigidi e impacciati, rendendo più goffe le sculture copiate.

⁹⁵ Su questo artista si veda M. BETTI, *Una galleria ritrovata e alcune considerazioni su Sigismondo Betti*, in "Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo", 11.2010, pp. 31-48, con bibliografia precedente. Per i disegni forniti da Betti a Topham si veda M. BETTI, *Sigismondo Betti: un contributo alla cultura antiquaria tra Inghilterra e Firenze al tempo degli ultimi Medici*, in "Medicea. Rivista interdisciplinare di studi medicei", 11.2012, pp. 20-29.

⁹⁶ Su Andrea Ristorini praticamente non esiste bibliografia, pertanto si rimanda alla pur molto scarna biografia di Gabburri. GABBURRI 1730-1740, I, c. 172v.

⁹⁷ Su Giuseppe Menabuoni si veda GABBURRI 1730-1740, III, c. 219r.

Anche Gaetano Nenci eseguì tre disegni per il volume degli Uffizi di Topham⁹⁸: *Leda e il cigno* (Bm 13, 1), *Niobide* (Bm 13, 7), *Amore e psiche* (Bm 13, 9).

Infine ci sono Filippo della Valle (1698-1668)⁹⁹ e alcuni anonimi artisti rispettivamente con le copie di *Venere al bagno* (Bm 13, 2, fig. III.80) e una seconda versione, di schiena, della *Venere al bagno* (Bm 13, 3), *Gladiatore* (Bm 13, 4), *Endimione* (Bm 13, 14), due *Matrone sedute* (Bm 13, 17-18), *Giovane nudo con torcia* (Bm 13, 23), *Arringatore* (Bm 13, 24), *Cinghiale* (Bm 13, 30).

La ragione per cui si scelse di chiamare Campiglia da Roma, pur disponendo di artisti dediti alla copia dall'antico a Firenze, fu la superiore qualità che il disegnatore lucchese poteva garantire. Se infatti non tutti i suoi fogli si possono classificare tra i capolavori, paragonati agli altri restano sempre di un livello superiore.

La Connor Bulman sottolinea come molte delle sculture scelte da Topham per essere copiate, stessero subendo, proprio in quegli anni, dei lavori di restauro, spesso integrativo, e che quelle per il collezionista inglese erano quindi le prime rappresentazioni delle statue restaurate¹⁰⁰. La studiosa cita espressamente i casi della *Baccante con pantera*, della figura togata integrata con la testa di Augusto e della *Vergine vestale*, tutte disegnate in seguito anche per il *Museum Florentinum* che, ancora una volta, viene a porsi come strumento di diffusione delle novità; i disegni per Topham, infatti, erano destinati ad una fruizione privata o quantomeno molto più ristretta di quanto dovesse essere nelle intenzioni di Gori l'opera a stampa.

Volume Quarto

Il tomo si compone di centoquindici tavole, ciascuna costituita da tre medaglie, viste nel *recto* e nel *verso*, per un totale di sei tondi, con l'unica eccezione del foglio 5875 che ne reca una sola, più un rilievo. I disegni contenuti in questo volume furono riprodotti, insieme ad altre sei tavole di cui non ci sono pervenuti i disegni, in incisione nel quarto tomo del *Museum Florentinum*, con le spiegazioni suddivise tra il quinto e il sesto, tutti usciti tra il 1740 e il 1742.

In alcuni casi le tavole con i disegni sono incollate sulla pagina del volume, in altri invece, ci sono solo i disegni ritagliati e incollati direttamente sulle pagine,

⁹⁸ Su Gaetano Nenci relativamente a Topham si veda CONNOR BULMAN 2002, p.349.

⁹⁹ Su Filippo della Valle si veda HYDE MINOR 1997.

¹⁰⁰ CONNOR BULMAN 2002, pp. 349-350.

riquadrate come le altre tavole con una doppia linea a fare da cornice. In questo volume Campiglia si cimenta nuovamente nel disegno a esclusiva linea di contorno privo di ombreggiature. I tratti somatici sono ridotti all'essenziale, soprattutto nel *verso* delle medaglie, dove talvolta si riscontra anche una maggiore velocità di esecuzione con le linee nervose e in alcuni casi spezzate (Fig. III.82). I disegni all'interno delle medaglie sono condotti con poche linee essenziali, spesso adottando la sola linea di contorno, ad eccezione dell'ultima medaglia, raffigurata nel foglio 5883, dove invece si riscontra un uso marcato del tratteggio per rendere il chiaroscuro e le scheggiature del bordo della medaglia stessa.

Talvolta i fogli recano ancora le istruzioni destinate all'incisore, con le indicazioni su cosa fare, per esempio replicare una delle due facce della medaglia, e quale tecnica incisoria utilizzare (Fig. III.84).

Abbiamo accennato alla presenza, nel volume a stampa, di sei ulteriori tavole di cui non abbiamo più i disegni; si tratta di cinque tavole contenenti tre medaglie *recto* e *verso*, più un'ultima, atipica, con quattro fronti di medaglie poste ai quattro punti cardinali che si incrociano al centro. Le tavole sono poste all'inizio della pubblicazione e seguono una numerazione da uno a sei indicata come "Tab" seguita dal numero romano. Alla fine di queste sei incisioni la numerazione riprende da uno, con il numero posto in alto a destra e segue l'ordine dei disegni così come sono raccolti nell'album degli Uffizi. Come già nel volume precedente dedicato alle statue, anche in questo caso si riscontrano deroghe alla regola generale di raffigurare pezzi antichi. Ne è un esempio proprio una delle medaglie delle prime tavole: si tratta di quella dedicata a Giovanni VIII Paleologo di Pisanello (Tav. VI), evidentemente ritenuta di rilevante interesse.

È difficile dire se per tutti i disegni si tratti sempre della stessa mano, quella di Campiglia, proprio in ragione di un tratto atipico per l'artista, più solito usare il tratteggio, abbandonato in favore di una tridimensionalità quasi inesistente nei disegni di questo album, ad eccezione dell'ultima medaglia e del relativo *verso* che invece sono realizzati con una grande attenzione alla resa di luci e ombre.

Tra le tavole di questo volume si trovano anche alcune medaglie disegnate a matita rossa (le ultime due del foglio 5780 e tutto il 5781, fig. III.83). In virtù di tale differenza di tecnica e di stile, si può avanzare l'ipotesi che non tutti i fogli siano da

ascrivere a Campiglia, confortati in questa teoria anche dalle parole dello stesso artista. Indirettamente, infatti, da una lettera del 3 giugno 1741 di Bottari a Gori, già citata nel terzo capitolo relativamente agli allievi, apprendiamo che altri lavorarono ai disegni per i volumi dedicati alle medaglie: “[...] Ma poi ho sentito dal medesimo [Campiglia] che non le ha disegnate tutte lui, onde per l'amore della verità avrei detto la cosa come sta. Anzi, avendo il detto Sig. Campiglia veduto in piè di tutte le tavole il suo nome, non ci ha avuto gusto, e ha ragione [...]”¹⁰¹. Purtroppo non sappiamo altro, né le fonti ci soccorrono in alcun modo, essendo concordi nell’affermare che l’artista lucchese si sobbarcò l’intero lavoro di riproduzione dei primi volumi, fino a quelli degli autoritratti, da solo.

Volumi Quinto e Sesto

Questi volumi contengono i disegni degli autoritratti dei pittori presenti nella collezione granducale e corrispondono ai volumi dal settimo al decimo dell’edizione originale del *Museum*. Gli autoritratti selezionati furono duecentoventi sui duecentotrentatré allora presenti in Galleria. In questo caso il lavoro fu suddiviso tra Campiglia e Giovanni Domenico Ferretti, con cui il lucchese aveva condiviso il periodo di studi a Bologna, sebbene Francesco Saverio Baldinucci, nella biografia di Tommaso Redi, attribuisca tutti i disegni degli autoritratti a Ferretti¹⁰². Pur vedendo la luce solo negli anni tra il 1748 e il 1762, la progettazione di questi volumi era stata contestuale agli altri e il ritardo fu dovuto a ragioni di natura pratica ed economica.

Anche in questo caso le copie sono ritagliate e incollate sulle pagine del volume¹⁰³. Non tutti recano l’attribuzione al disegnatore, sebbene la mano sia facilmente distinguibile e sulle incisioni definitive il nome sia indicato. Sotto ad ogni disegno però è indicato il nome dell’artista ritratto e la professione.

¹⁰¹ BMF, Ms. BVII, 5, c. 254 v.

¹⁰² BALDINUCCI 1975, p. 398 (“[...] Giovanni Domenico Campiglia e Giovanni Ferretti i quali, per la loro abilità, si trovano impiegati presentemente nel fare i disegni per la stampa: il primo, delle statue, bronzi e marmi e l’altro, dei ritratti de’ pittori della famosa stanza della Regia Galleria, per servizio del nobile *Museo Fiorentino* che, con grande spesa e diligenza, si va compilando in questa nostra città [...]”). Alcuni degli autoritratti copiati da Ferretti sono stati pubblicati in G. LEONCINI, *Giovanni Domenico Ferretti: contributi alla ritrattistica fiorentina del Settecento*, in “Paragone”, 28.1977, 329, pp. 58-72.

¹⁰³ Come tutti gli altri fogli degli album, anche questi misurano 408x280 mm; i disegni incollati invece 280x224 mm.

Nell'edizione a stampa ciascuna tavola è corredata dalla biografia dell'artista dell'autoritratto, ad eccezione del settimo volume (il primo della serie degli autoritratti), che invece è interamente dedicato alla trattazione teorica.

In generale i disegni di Campiglia si distinguono per una maggiore resa grafica, per un ampio uso del tratteggio incrociato per le zone d'ombra; in alternativa l'artista usa colpi di biacca, tecnica normalmente poco frequentata dal disegnatore fino a questo momento (Figg. III.85-86). I ritratti di Ferretti, invece, appaiono più vibranti, con un uso meno marcato del segno grafico, soprattutto nel volto (Figg. III.87-88). Negli ultimi disegni Campiglia pare attenuare le sue caratteristiche e assorbire in parte la maniera del collega. Sembra che i disegni degli artisti rispondano a diversi criteri di incisione, soprattutto alcuni fogli del lucchese, che appaiono già quasi incisioni per la resa minuziosa e preponderante del tratto che occupa quasi tutta la superficie.

Dai disegni dei ritratti in seguito furono tratte numerose volte altre incisioni, anche come fogli sciolti, tanto che tuttora sul mercato antiquario se ne trovano esemplari.

Capitolo VII

Il Museo Capitolino (1741-1782)

Oltre alla crescita esponenziale del flusso di viaggiatori nel corso del Settecento, Roma e l'Europa in genere videro anche un maggiore interesse per l'antiquaria, con la promozione e l'inaugurazione di nuovi cantieri di scavo¹. Non sempre a queste attività erano sottesi puri interessi eruditi, pertanto capitava sovente che i nuovi rinvenimenti fossero considerati vere e proprie miniere a cui attingere tutto il possibile, compresi gli affreschi, da immettere su un mercato antiquario in piena espansione². Soprattutto nella seconda metà del secolo gran parte degli scavi fu gestita da britannici, come il già citato Jenkins, Gavin Hamilton o Robert Fagan³; la procedura per richiedere il permesso di scavo aveva quasi sempre esito positivo e aggirare le leggi non era cosa difficile⁴.

Con l'aprirsi del XVIII secolo si assistette ad un'inversione di tendenza nella politica culturale papale rispetto al passato, almeno per quanto riguarda Clemente XI Albani (1649-1721), che decise di privilegiare le collezioni pubbliche, piuttosto che quella familiare come era stato fino a quel momento⁵. Nel 1701 il pontefice emanò un editto, seguito da un secondo nel 1704, con cui limitava l'esportazione dei reperti archeologici. Nel 1703 nominò Presidente delle Antichità il poliedrico Francesco Bianchini (1662-1729) che fu direttore di diversi scavi, tra cui quelli del 1705 sull'Aventino, i primi ad avere un carattere di sistematicità in quell'area, e quelli del 1720 per il duca di Parma sul Palatino⁶. Oltre alla salvaguardia del patrimonio

¹ Per lo sviluppo della concezione dell'antico nel corso dei secoli si veda *Drawn from the antique. Artists and the classical ideals*, a cura di A. AYMUNINO, A. VARICK LAUDER, catalogo della mostra (Haarlem e Londra), London 2015.

² Sul rapporto tra scavi e commercio di antichità si veda I. BIGNAMINI, C. HORNSBY, *Digging and dealing in eighteenth-century Rome*, New Haven and London 2010, 2 voll., con bibliografia.

³ Sulla massiccia presenza inglese nelle attività di scavo si veda I. BIGNAMINI, *British excavations in the Papal States during the Eighteenth Century: written and visual sources*, in *Essays on the history of archeological excavations in Rome and southern Italy from the Renaissance to the Nineteenth century*, a cura di I. BIGNAMINI, London 2004, pp. 91-108.

⁴ L'iter burocratico, le figure professionali, gli uffici coinvolti e la legislazione in materia di scavi ed esportazione dei reperti sono analizzati in BIGNAMINI, HORNSBY 2010, I, pp. 19-30.

⁵ Sulla politica culturale di papa Albani si veda C. GASPARRI, *La restituzione della Roma antica di Clemente XI Albani*, in CUCCO 2001, pp. 53-58.

⁶ *Ivi*, p. 53. Sulla figura di Francesco Bianchini antiquario si veda ora B. SÖLCH, *Francesco Bianchini (1662-1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom*, München 2007, senza tuttavia tralasciare F. UGLIETTI, *Un erudito veronese alle soglie del Settecento: Monsignor Francesco Bianchini (1662-1729)*, Verona 1986.

mobile, Clemente XI si preoccupò anche di restaurare i monumenti architettonici della romanità classica e riportò in auge l'usanza delle donazioni di opere sul Campidoglio, riallacciandosi alla grande tradizione rinascimentale⁷. L'editto del 1704 specificava come si potesse concedere gratuitamente l'autorizzazione a demolire i resti rivenuti solo dopo averli documentati con disegni e solo se non fosse stato possibile fare altrimenti⁸. La direzione data dal nuovo papa alla politica culturale trovò la sua massima esplicazione nella promozione di un nuovo museo di antichità, sito proprio in Vaticano e che ruotava attorno al celeberrimo cortile del Belvedere, da sempre associato ai pezzi più ricercati e famosi delle collezioni papali⁹.

Nel 1714 Clemente XI donò alle collezioni capitoline quattro sculture egizie provenienti dagli Horti Sallustiani e nel 1719 giunse in Campidoglio anche la *Roma* di collezione Cesi. Per volere di Clemente XII Corsini nel 1733 furono allontanati tutti i gli uffici amministrativi dal Palazzo dei Conservatori, deputandolo quindi in tutto e per tutto ad ospitare la raccolta di antichità, sensibilmente accresciuta dall'importante acquisto in blocco della collezione di statuaria del cardinale Alessandro Albani, avvenuta proprio quell'anno¹⁰. Nel chirografo relativo alla compravendita sono indicati i due obiettivi fondanti del costituendo museo: promozione della magnificenza di Roma e educazione dei giovani¹¹. L'impresa di allestire il nuovo museo fu notevole, data la consistente quantità di opere oggetto dell'allestimento: si trattava di trovare una collocazione che coniugasse i due obiettivi che il museo si era posto con le quattrocentoventuno sculture della collezione Albani, più le quarantanove già presenti nel palazzo¹². Grazie all'architetto Filippo Barigioni (1672-1753) nacque una struttura moderna, che

⁷ GASPARRI 2001, p. 53.

⁸ M.G. PICOZZI, *Scavi a Roma e dintorni nella prima metà del secolo*, in *Roma e l'antico* 2010, p. 15.

⁹ GASPARRI 2001, p. 54.

¹⁰ Per la storia della genesi del Museo Capitolino si vedano in particolare C. PARISI PRESICCE, *Nascita e fortuna del Museo Capitolino*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 91-98; *Statue di Campidoglio* 2005, pp. 14-20; KIEVEN 1998, pp. 135-144; M. FRANCESCHINI, *La nascita del Museo Capitolino nel diario di Alessandro Gregorio Capponi*, in "Roma moderna e contemporanea", 1.1993, 3, pp. 73-80. Sulla collezione del cardinale Albani si veda B. CACCIOTTI, *Nuovi documenti sulla prima collezione del cardinale Alessandro Albani*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", 13.1999, pp. 41-69; B. CACCIOTTI, *Gli scavi di antichità del cardinale Albani ad Anzio*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", 15.2001, pp. 25-60.

¹¹ PARISI PRESICCE 2010, pp. 93-94.

¹² *Ivi*, p. 94.

prevedeva un'articolazione in sale suddivise per serie iconografiche e tipologiche, e dove possibile seguendo anche la cronologia, che poi si sarebbe ritrovata nella scansione dei volumi del *Museo Capitolino* (Imperatori, filosofi, etc.)¹³. Molto presto la nuova istituzione si legò alle attività didattiche dell'Accademia di San Luca, garantendo l'accesso ai giovani studenti e istituendo l'Accademia del Nudo in una delle sue sale nel 1754¹⁴. Grazie al diario del marchese Alessandro Gregorio Capponi, primo direttore nel nuovo museo, possiamo seguire le tappe del suo allestimento e prima ancora delle trattative che condussero, per sessantaseimila scudi, la collezione Albani sul monte capitolino¹⁵.

A differenza del *Museum Florentinum*, la pubblicazione del *Museo Capitolino* aveva il fine principale di porsi come catalogo del neo costituito museo. Personaggio chiave di questa impresa fu monsignor Giovanni Gaetano Bottari, "braccio armato" della politica culturale dei Corsini¹⁶. Bottari era stato allievo di Anton Maria Biscioni e mantenne per tutta la vita l'idea della superiorità della cultura fiorentina, che ebbe agio di coltivare come bibliotecario della famiglia Corsini, al cui seguito era giunto a Roma nel 1730. Il monsignore fu parte attiva e partecipe nella costituzione della collezione di pittura del cardinale Neri Corsini (1685-1770), di cui fu anche curatore, sebbene agisse più come intermediario che come protagonista¹⁷. Simonetta Prosperi ritiene tuttavia che il gusto spiccatamente classicista di Bottari abbia orientato in qualche modo le scelte del cardinale, la cui collezione si caratterizzava per la

¹³ Sulla figura dell'architetto e sull'allestimento del nuovo museo si veda S. BENEDETTI, *Il Palazzo Nuovo nella Piazza del Campidoglio dalla sua edificazione alla trasformazione in museo*, Roma 2001, in particolare pp. 119-168.

¹⁴ PARISI PRESICCE 2010, p. 95. Sull'Accademia del nudo si veda C. PIETRANGELI, *L'Accademia capitolina del nudo*, in "Capitolium", 37.1962, pp. 132-134.

¹⁵ FRANCESCHINI 1993, pp. 78-80. Sulla figura del marchese Alessandro Gregorio Capponi e il suo ruolo nella nascita del Museo Capitolino si vedano V. VERNESI, *Alessandro Gregorio Capponi, "Statue di Campidoglio": idea e forma del Museo Capitolino*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", 15.2001, pp. 73-88; M. FRANCESCHINI, *Alessandro Gregorio Capponi. Un ufficiale comunale alla corte di Clemente XII e la nascita del Museo Capitolino*, in *I Corsini tra Firenze e Roma* 2013, pp. 41-44. Il diario del marchese è stato integralmente trascritto in *Statue di Campidoglio* 2005.

¹⁶ Sulla figura di Bottari si veda S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Giovanni Gaetano Bottari "eminenza grigia" della politica culturale dei Corsini*, in *I Corsini tra Firenze e Roma* 2013, pp. 157-160, con bibliografia precedente. Resta tuttavia ancora attuale e completo lo studio di A. PETRUCCI, G. PIGNATELLI, *Bottari, Giovanni Gaetano*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XIII, Roma 1974, pp. 409-418. Elisabeth Kieven teorizza l'esistenza di un vero e proprio stile corsiniano, più che di un semplice gusto, che si dispiega nella magnificenza delle committenze. Si veda E. KIEVEN, *Lo stile corsiniano. Il mecenatismo della famiglia Corsini*, in *Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa*, a cura di A. GAMBARDELLA, atti del convegno, Napoli 2004, pp. 35-39.

¹⁷ PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, p. 159. Da erudito qual era, Bottari non celava un certo disprezzo per le pratiche del mercato artistico.

presenza di esponenti del classicismo dei secoli XVI e XVII e anche tra gli artisti contemporanei i classicisti risultano i prediletti¹⁸. Di ben altro spessore e consistenza fu l'apporto di Bottari alla formazione della celebre biblioteca Corsini e della collezione di stampe; in questo caso si riconosce facilmente la sua mano dietro gli acquisti mirati di libri riguardanti storia, politica, religione, letteratura e arte¹⁹. Un'attenzione particolare fu rivolta alle incisioni, considerate dal monsignore soprattutto per l'aspetto documentario più che per quello estetico, specialmente le stampe di traduzione. La fama di Bottari nel campo dell'incisione raggiunse livelli europei, tanto da diventare il punto di riferimento per eruditi come Pierre-Jean Mariette (1694-1774) e Giovan Pietro Zanotti (1674-1765)²⁰. Poiché il suo fautore era un convinto sostenitore dell'importanza delle stampe come mezzo per argomentare e di confronto con la bibliografia sul tema dell'arte, il *Museo Capitolino* assume quindi anche una valenza più ampia del mero catalogo, diventando così uno strumento didattico²¹. In realtà possiamo cogliere anche un risvolto politico dell'impresa, volta a mettere in evidenza e a far conoscere ad un più largo pubblico il neo costituito museo, nato su impulso di un papa Corsini. Si trattava del primo museo pubblico di statuaria antica in Europa e che per di più raccoglieva la collezione del cardinale Albani, celebre a livello internazionale.

A Roma un precedente per la pubblicazione di incisioni raffiguranti statue era la *Raccolta di statue antiche e moderne* con testi di Paolo Alessandro Maffei edita dalla stamperia De Rossi nel 1704. L'opera racchiude centosessantatre tavole di sculture di varia epoca e provenienza, non tutte romana: ci sono opere di proprietà vaticana, delle famiglie Barberini, Borghese, Farnese, Giustiniani, Ludovisi, Medici, alcune statue che si trovavano già in Campidoglio, come il *Marforio*, e infine sculture facenti parte dell'arredo di cappelle, come *Daniele e Abacuc* della cappella Chigi di Santa Maria del Popolo o che stavano sull'altare principale, com'è il caso della *Santa*

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 160.

²⁰ Sui rapporti tra Bottari e Mariette si veda S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Le lettere del Mariette a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsiniana*, in "Paragone", 29.1978, 339, pp. 35-62, 79-132; per quelli con Zanotti si rimanda a G.G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, 7 voll., Roma 1757-1773. Sul rapporto tra Bottari e gli incisori si veda M. CASADIO, *Bottari e gli incisori: lettere di Bartolozzi, Billy, Caccianiga, Campiglia, Morghen, Preisler, Re, Piranesi, Ruggieri e Vasi*, in "Studi di Memofonte", 8.2012, pp. 121-147.

²¹ G. MARIANI, *Del Museo Capitolino. Giovanni Gaetano Bottari, la stampa di traduzione e la Calcografia Camerale*, in *I Corsini tra Firenze e Roma* 2013, p. 171.

Bibiana nell'omonima chiesa²². Le sculture facenti parte della collezione medicea già allora si trovavano a Firenze, quindi il raggio dell'interesse si spinse fino alla città granducale che fu rappresentata anche dalle sculture presenti nella Loggia dei Lanzi. La prima parte dell'opera è dedicata alle "Sposizioni sopra le statue", dove l'autore fornisce spiegazioni e qualche riferimento bibliografico per ognuna delle sculture trattate, rappresentate poi con le tavole nella seconda parte. Sotto ad ognuno è riportato il titolo o il nome del personaggio raffigurato e la collezione di appartenenza; in alcuni casi compare anche un breve periodo per spiegare chi è l'effigiato e il nome dell'autore quando noto. In nessuna tavola è scritto il nome del disegnatore, ma solo quello dell'incisore, mentre quasi in ognuna è riportato il nome dello stampatore.

In nessun caso non si riscontra un interesse per la cronologia delle sculture, raggruppate invece in base alla collezione di appartenenza.

Il *Museo Capitolino* uscì nel corso di un quarantennio in quattro volumi divisi per soggetto: 1741 uomini illustri; 1748 teste e busti di imperatori e imperatrici; 1755 statue; 1782 bassorilievi e altre antichità²³. Quest'ultimo volume uscì quando ormai Bottari e Campiglia erano morti e fu curato dal nuovo bibliotecario di casa Corsini monsignor Nicola Foggini²⁴. Dal diario del marchese Alessandro Capponi, che come detto seguì tutte le fasi della nascita del Museo Capitolino, sappiamo che fu il cardinale Neri Corsini a scegliere Bottari come curatore dell'opera e Campiglia come disegnatore²⁵. Dal diario inoltre emerge che i rapporti dell'artista con il Museo Capitolino non si limitavano ai disegni per il catalogo di Bottari, bensì Capponi lo consultava anche per altre questioni, che vedevano il disegnatore in veste di esperto e

²² Su quest'opera si vedano E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, 5 voll, I, pp. 400-401; C. GIOMETTI, *Paolo Alessandro Maffei derestaura Bernini. Nota in margine alla Raccolta di statue antiche e moderne (1704)*, in *Progettare le arti. Studi per Clara Baracchini*, a cura di L. CARLETTI, C. GIOMETTI, Pisa 2013, pp. 123-128.

²³ Per la storia della pubblicazione e dell'edizione in latino uscita in seguito si vedano le schede di A. GALLOTTINI, in *La collezione del principe* 2004, pp. 96-108.

²⁴ Spesso si trova il riferimento a monsignor Pier Francesco Foggini; quest'ultimo in effetti raccolse l'eredità di portare a termine la pubblicazione del *Museo Capitolino* allorché Bottari fu colpito da un attacco apoplettico nel 1766. Ottenuto il permesso di subentrare nell'impresa dal cardinale Neri Corsini, Foggini si rivolse a Giuseppe Maria Querci per la stesura delle schede mancanti, tuttavia questo fu presto richiamato a Firenze per assumere il ruolo di direttore della Real Galleria degli Uffizi. È a questo punto che a Pier Francesco subentra il nipote Nicola (o Niccolò) Foggini, che avrebbe finito la compilazione delle schede, permettendo così l'uscita dell'ultimo volume nel 1782 (GALLOTTINI 2004, p. 102).

²⁵ *Statue di Campidoglio* 2005; sull'argomento si veda anche V. VERNESI, *Statue di Campidoglio: cronaca del Museo Capitolino*, in *I Corsini tra Firenze e Roma* 2013, pp. 45-51.

consulente. Una prima volta, il 27 maggio 1738, Campiglia viene mandato, con una carrozza del palazzo Capponi, a Villa Mattei alla Navicella dove, insieme a Carlo Napolioni e allo stesso marchese Alessandro, esamina le sculture della collezione Mattei per valutare l'eventuale acquisto di qualche pezzo, su richiesta del cardinale Corsini²⁶. Il 4 agosto Campiglia racconta a Capponi di aver avuto mandato dal cardinale Corsini di visionare la collezione Verospi e di aver individuato un *Ercole e l'idra*, una *Niobide* e una *Sacerdotessa di Bacco* come elementi di potenziale interesse²⁷. In entrambi i casi di sopralluogo, a Palazzo Verospi e a Villa Mattei, si tratta di collezioni che l'artista già conosceva, avendone disegnato alcuni pezzi per Topham anni prima; è probabile quindi che la scelta di Campiglia come consulente non fosse casuale, ma che ormai fosse universalmente ritenuto un esperto in materia di antichità. Di fatto in alcuni casi sembra che l'artista scavalchi Capponi per prendere decisioni riguardanti le collezioni del museo direttamente con il cardinale Corsini e di informare solo dopo il direttore; è questo il caso dell'acquisto del *Pirro* della collezione Massimi e di quattro pezzi di quella Verospi “dicendomi che io [marchese Capponi] le vedessi e facessi trasportare e collocare a mio gusto in Campidoglio”²⁸. In questo caso sembra che l'autore del diario si tolga qualche sassolino, riferendo di aver trovato che nessuna di quelle statue valeva le somme richieste, che per la maggior parte erano di integrazione e che di antico vi restava ben poco. In un'altra occasione Campiglia fece parte di una sorta di commissione di esperti che doveva decidere dell'integrazione di un torso di Fauno in marmo rosso proveniente da Tivoli e in possesso del marchese Alessandro fin dal 1737, ma il restauro fu iniziato solo nel gennaio del 1744. Capponi afferma che, secondo sua abitudine, si era affidato al parere di esperti per osservare e disegnare il tronco e trovare il modo di integrare le parti mancanti. Gli esperti in questione erano: Campiglia, Placido Costanzi, Jean François de Troy, Giovanni Paolo Pannini, Michel-Ange Slodtz e Pietro Bracci²⁹.

Tornando al *Museo Capitolino*, come accennato, l'opera nacque come catalogo delle sculture del museo e Bottari si attenne a questo scopo scientifico inserendo nel testo

²⁶ *Statue di Campidoglio* 2005, p. 93.

²⁷ *Ivi*, p. 97.

²⁸ La vicenda risale al 25 settembre 1738 (*Ibidem*).

²⁹ *Ivi*, p. 122.

delle schede, da lui personalmente redatte, immagini di confronto e qualche nota con le indicazioni bibliografiche. In particolare l'erudito si ispirò a Giovan Pietro Bellori, pur prendendo le distanze dal suo metodo, asserendo nella prefazione l'inutilità delle lunghe descrizioni della storia dei personaggi illustri³⁰. Il bibliotecario sostiene la necessità di fornire al lettore un buon numero di informazioni affinché poi possa egli stesso fare le sue considerazioni, senza eccessivi condizionamenti da parte dello scrivente. A tal fine non si avventura in ipotesi iconografiche, ma preferisce lasciare che le teste di sconosciuti restino tali quando non vi sono validi elementi per l'identificazione.

La data 1741 apposta sul primo volume in realtà è falsa, poiché il tomo non fu ultimato prima del 1743, come di fatto si deduce dalle stesse parole di Bottari nella scheda dedicata al busto di Epicuro "dissotterrato l'anno scorso 1742 nel fare il nuovo portico di Santa Maria Maggiore"; Ginevra Mariani ipotizza che la falsificazione sia da attribuire alla volontà di non far uscire il volume troppo in ritardo rispetto all'apertura del Museo (1734) e al fatto che fosse dedicato a Clemente XII, morto nel 1740³¹. Della stampa si occupò la Calcografia Camerale, di recente fondazione, e di cui Campiglia era soprintendente. Nell'*Indice delle stampe*, catalogo di vendita della Calcografia, del 1741 il *Museo Capitolino* risulta disponibile ed è quindi stato ipotizzato che fosse in vendita con le sole immagini, senza i commenti di Bottari³². Comunque, nonostante l'uso dei torchi della stamperia papale, l'opera fu interamente finanziata da Bartolomeo Corsini (1683-1752)³³.

I lavori iniziarono fin dal 1735, come testimoniato dal marchese Capponi, il quale afferma nel suo diario che il 25 luglio di quell'anno Campiglia si era recato da lui per iniziare i disegni dei busti degli imperatori³⁴. Gli incisori furono ancora una volta Carlo Gregori, Antonio Pazzi e Silvestre Pomarede, che già avevano, o avrebbero in seguito, lavorato con Campiglia al *Museum Florentinum*, più altri reclutati di volta in volta.

Tutti i disegni sono attualmente conservati presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma suddivisi in quattro volumi, corrispondenti per soggetto a quelli del *Museo*

³⁰ MARIANI 2013, p. 173.

³¹ *Ivi*, p. 174.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, p. 175.

³⁴ *Statue di Campidoglio* 2005, p. 60.

*Capitolino*³⁵. La Mariani, riscontrando differenze stilistiche, li attribuisce in parte alla scuola di Campiglia, di cui suggerisce di vedere una raffigurazione nella prima tavola del terzo tomo, dove è rappresentata una schiera di disegnatori nella sala del Galata morente, circondati da altre sculture³⁶. In ogni caso si tratta sempre di disegni che tecnicamente non si distaccano dalla matita nera abitualmente usata da Campiglia e ravvivata talvolta da colpi di biacca e carboncino, come già per il *Museum Florentinum*.

L'attività dell'artista è portata in luce ancora una volta dal diario del marchese Capponi, dove Campiglia è citato in diverse occasioni e lo stesso marchese sembra assumere un certo ruolo nell'impresa editoriale. Il 25 luglio 1735, infatti, Capponi scrive che l'artista si era recato da lui su ordine del cardinale Corsini per discutere delle dimensioni dei disegni; particolarmente interessante è la notizia che l'artista gli chiese il favore di fargli disegnare alcune statue a lume di candela³⁷. Questo conferma quanto già ipotizzato da Quieto, che vedeva in alcuni disegni dell'artista lucchese l'uso di una candela³⁸.

Stando alle parole di Capponi, Campiglia aveva ricevuto l'incarico non solo di disegnare le sculture capitoline, ma anche di intagliarle³⁹. Secondo l'autore del diario, su suggerimento del cardinale Corsini, egli stesso avrebbe consigliato al papa di incaricare Campiglia dei disegni e dell'incisione delle statue, ricevendone una risposta scherzosa: "Oh, le daremo l'offizio della Madonna". L'11 settembre del 1736 il cardinale Corsini informa Capponi che Campiglia ha poi ricevuto tale incarico per la somma di 25 scudi al mese⁴⁰.

Primo volume: uomini illustri

Il primo volume, dedicato alle effigi degli uomini illustri, si data al 1741, sebbene, come già anticipato, fosse uscito solo nel 1743⁴¹. Come per i disegni del *Museum Florentinum* anche quelli per il *Capitolino* non sono raccolti nell'ordine in cui poi

³⁵ Per la storia dei disegni e del loro ingresso all'Istituto Centrale per la Grafica si veda MARIANI 2013, pp. 175-178.

³⁶ *Ivi*, p. 175.

³⁷ *Statue di Campidoglio* 2005, p. 60.

³⁸ QUIETO 1984a, p. 27.

³⁹ *Statue di Campidoglio* 2005, p. 77.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Sui volumi a stampa si veda A. GALLOTTINI 2004, pp. 96-103.

compaiono nella traduzione ad incisione. In questo caso però non si tratta solo dell'inversione di due volumi, ma anche di fogli sparsi che non corrispondono all'ordine seguito poi nell'incisione. Tutti i disegni sono attribuiti a Campiglia, sebbene in alcuni casi, come già per il *Museum Florentinum*, il risultato non sia sempre omogeneo. L'album (Inv. 158H4) conservato presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma e proveniente dal fondo Corsini è confluito, insieme agli altri volumi di disegni della collezione Corsini, in tale istituto nel 1975, dopo essere passato per varie sedi fin da quando, nel 1875, il principe Tommaso Corsini vendette il palazzo di via della Lungara allo Stato italiano⁴². L'album contiene novantasette disegni, quasi tutti relativi ad erme di uomini illustri. Il volume a stampa è ugualmente composto da novantasette tavole ma, a differenza di quello dei disegni, si apre con sette tavole su cui campeggia il rimando alle *Osservazioni contenute nella seconda parte del volume*; i disegni corrispondenti si trovano nel secondo volume dell'Istituto Centrale (158H5, Invv. FC127944-127949, più una settima incisione di cui non abbiamo il disegno preparatorio).

L'intento scientifico dell'opera emerge chiaramente dalle parole di Bottari nell'introduzione, dove l'autore auspica che il lavoro fatto possa servire come punto di partenza e di stimolo per altri studi, che portino in luce ciò che fino a quel momento era rimasto sconosciuto e a cui egli stesso si era fermato⁴³.

A differenza dei volumi dei disegni preparatori per il *Museum Florentinum* conservati presso gli Uffizi, in quelli dell'Istituto Centrale per la Grafica non ci sono indicazioni annotate dall'autore e destinate agli incisori.

Molti dei disegni sono contenuti all'interno di una doppia cornice: la prima, a *trompe-l'oeil*, racchiude gran parte del foglio, lasciando un ampio spazio sotto la scultura; la seconda, molto più sottile formata da due linee nere e grigie parallele, coincide con la parte interna della prima nei lati alto, destro e sinistro, mentre taglia fuori circa un quarto dello spazio racchiuso dall'altra in basso (Figg. IV.1-2, 441x305

⁴² Per la storia della collezione dei volumi di disegni appartenuti ai Corsini e passati allo Stato italiano si veda G. MARIANI, *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe*, in *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni (1875-1975)*, a cura di G. MARIANI, Roma 2001, pp. 13-64.

Per la vicenda relativa alla vendita dell'immobile allo Stato italiano si veda E. BORSELLINO, *Palazzo Corsini: dai Riario ai Corsini sul Gianicolo*, in *Il Gianicolo. Il colle "aureo" della cultura internazionale, della sacralità e della memoria*, a cura di C. BENOCCI, M. FAGIOLO, Roma 2016, pp. 81-105, in particolare pp. 85-87, con bibliografia precedente.

⁴³ G.G. BOTTARI, *Del Museo Capitolino. Tomo I contenente immagini d'uomini illustri*, Roma 1741, p. 8.

mm, 441x319 mm). In questa parte rimasta esclusa dalla cornice più piccola, nell'edizione a stampa trova posto l'iscrizione con il nome dell'effigiato e una breve descrizione o storia del busto raffigurato quando le informazioni erano note, altrimenti rimaneva in bianco. In alcuni casi, laddove la scultura poggi su una mensola alla base del foglio, la seconda cornice invece coincide in tutto con la parte interna della prima e non vi è spazio per la spiegazione (Fig. IV.3, 439x354 mm). Le sculture si stagliano su uno sfondo talvolta bianco (Figg. IV.1-3) talvolta condotto secondo il tipico tratteggio diagonale di Campiglia (Figg. IV.4-5, 441x283 mm, 439x285 mm).

Secondo volume: busti e teste di imperatori e imperatrici

Il secondo tomo dell'opera, uscito nel 1748, raccoglie busti e teste di imperatori e imperatrici. Il corrispondente album di ottantotto fogli è in realtà catalogato come il primo dei disegni (158H4) e si apre con un busto di Giove visto di sottinsù posto come una sorta di nume tutelare dell'opera (Inv. FC127855, fig. IV.6, 439x271 mm). Tutti i busti sono appoggiati su una mensola e, a differenza di quanto riscontrato per le erme degli uomini illustri, la maggior parte di essi si staglia su un fondo scuro, con poche eccezioni in cui invece troviamo il fondo lasciato bianco. Il tratteggio varia di intensità, creando una colorazione più o meno scura. Le mensole sono di diversa tipologia, a volte rifinite da una bordatura, altre sono semplicemente blocchi di marmo squadrato. Non sono nemmeno poste tutte alla medesima altezza, cosicché alcuni busti poggiano molto in basso nel foglio e altri invece a circa un quarto (Figg. IV.7-8, 427x314 mm, 427x377 mm). Ciò è dovuto anche alla presenza o meno di uno spazio bianco al di sotto della mensola, destinato all'iscrizione con il nome, sebbene solo in rari casi il nome dell'effigiato sia indicato direttamente sul disegno, mentre la maggior parte delle volte è scritto a matita nella parte sottostante, al di fuori della cornice, elemento probabilmente da attribuire più all'intento catalogatorio dei disegni che ad un collegamento specifico con la versione incisa. L'attenzione alla luce si vede in questi disegni anche da dettagli apparentemente secondari, ma che nei fogli del periodo precedente non comparivano, come l'ombra proiettata dalle sculture sulla mensola e sullo sfondo (Fig. IV.9, 439x278 mm). I busti sono ospitati all'interno di una finta cornice marmorea che conferisce profondità allo spazio

raffigurato e inquadra le sculture in un'area delimitata e definita. Questo contribuisce a marcare la differenza rispetto ai fogli di Eton e dà maggiore autorevolezza alle sculture raffigurate; come già analizzato nel capitolo relativo ai disegni per Topham, i casi in cui il disegnatore si cimentò nel medesimo soggetto a distanza di almeno una decina d'anni⁴⁴ mostrano uno sviluppo stilistico nel senso di una maggiore consapevolezza dei propri mezzi e della maestosità dei soggetti raffigurati (busti di Caracalla e di un'imperatrice, figg. II.36, II.13, figg. IV.10-11, 436x277 mm, 439x340 mm).

I disegni sono condotti con diversi stili, esattamente come quelle degli Uffizi: la maggior parte tuttavia mostra spiccati grafismi, molto più rari invece quelli caratterizzati da una morbida ombreggiatura.

Terzo volume: statue

Il terzo tomo, sia a stampa che dei disegni (Inv. 158H6), si apre con la scultura dell'*Oceano* (Fig. IV.12, 260x441 mm), in realtà genericamente indicata come *Marforio* nel catalogo del Museo Capitolino⁴⁵. Entrambi, i disegni e le incisioni, sono squadrate da una cornice intorno alla statua raffigurata. Diversamente dai disegni per Topham o alcuni di quelli per il *Museum Florentinum* Campiglia si mostra ormai un disegnatore sicuro, le sue sculture abitano uno spazio ben preciso e lo dominano con la loro semplice presenza. Non ci sono più gli spazi vaghi e potenzialmente infiniti dei fogli di Eton, dove le statue sembravano trovarsi quasi per caso, come intimidite; qui le sculture hanno perso ogni traccia di riluttanza e si mostrano in tutta la loro gloriosa antichità.

Il volume a stampa è composto da novantuno tavole, a fronte di novantaquattro disegni contenuti invece nel terzo tomo, ma riprodotti in incisione negli altri volumi.

Nei disegni per il *Museo Capitolino* le versioni delle statue di Campiglia si mostrano in tutto e per tutto fedeli all'originale marmoreo, non si riscontrano più aggiustamenti o abbellimenti della scultura di partenza, quanto semmai un'enfaticizzazione della maestosità di alcuni soggetti. È questo il caso dei disegni raffiguranti *Flora* (Inv.

⁴⁴ Ricordiamo che, sebbene il volume in questione uscisse solamente nel 1748, Capponi racconta che Campiglia si era recato da lui per iniziare la copia delle teste di imperatori fin dal 1735 (*Statue di Campidoglio* 2005, p. 60).

⁴⁵ *Musei capitolini* 2010, pp. 32-37.

FC128084, fig. IV.13, 441x260 mm), *Alessandro Magno* (Inv. FC128086), *Pirro* (in realtà un *Marte Ultore*, Inv. FC128087), una *Figura egizia* (Inv. FC128111, fig. IV.14, 439x297 mm), che hanno un aspetto più marcatamente neoclassico, si ergono imponenti e irradiano intorno l'idea della grandezza dell'antichità che li ha creati; le sculture si caratterizzano per una modulazione ottenuta per graduali passaggi di piano e un punto di vista ribassato che conferisce grandiosità alle figure. Inoltre la statua egizia si staglia contro un fondo nero, accrescendone la suggestione anche attraverso l'uso sapiente della fonte di luce che accarezza morbidamente il busto della figura evidenziandone il modellato. La *Flora* in particolare dovette essere percepita come esemplare portatrice di valori dell'antico, poiché nella seconda metà del Settecento divenne una delle sculture più riprodotte con repliche in vari materiali e per molteplici scopi⁴⁶.

Dallo studio dei disegni contenuti nel volume emergono diversi filoni stilistici, come già avevamo visto per il *Museum Florentinum* e in parte per i disegni di Eton. L'*Oceano* (Inv. 128041, fig. IV.12) presenta forti grafismi, evidenziati dalla potente fonte di luce proveniente da destra. Il disegno successivo invece, raffigurante *Giove* (Inv.128042, fig. IV.15, 439x260 mm), mostra delicatezza nel modellato, pur mantenendo l'effetto della durezza del marmo. Le ombre sono accentuate da tratti di carboncino, le pieghe del panneggio appaiono studiate, così come i riccioli di barba e capelli, eseguiti uno ad uno. Una delle statue di Giunone è riprodotta da Campiglia con una nitidezza minore, e un panneggio svolto diversamente, in maniera più semplificata rispetto ai precedenti (Inv. 128046, fig. IV.16, 441x323 mm), mentre in un'altra scultura avente lo stesso soggetto (o una Cerere) si riscontrano maggiori grafismi su collo e braccia e un uso più marcato del chiaroscuro nel panneggio (Inv. 128048, fig. IV.17, 439x291 mm).

Tutte le statue sono raffigurate sul loro piedistallo e su una ulteriore base di appoggio, spesso sono poste sul primissimo piano, senza spazio tra loro e lo spettatore, ma in alcuni casi invece sono più arretrate, stabilendo una certa distanza col riguardante. Purtroppo è impossibile dire a cosa siano dovute queste scelte compositive e se siano frutto di una decisione di Campiglia o di Bottari che ne seguiva il lavoro da vicino.

⁴⁶ *Ivi*, p. 474.

Per un ristretto nucleo di disegni Campiglia ha adottato un fondo scuro: *Fauno* (Inv. 128070, fig. IV.18, 439x243 mm), *Antinoo* (Inv. 128094, fig. IV.19, 439x243 mm), *Pancraziaste* (Inv. 128098), *Galata morente* di spalle (Inv. 120104), *Gladiatore* (Inv. 128105), *Arpocrate* (Inv. 120110), *Figura egizia* (Inv. 128111, fig. IV.14). La volontà del disegnatore di creare un maggiore stacco tra la scultura e il fondo è stata rispettata nella traduzione a stampa (Tavv. 31, 56, 61, 68-69, 74-75), anche nel grado maggiore o minore di intensità del chiaroscuro. Il *Fauno* e la *Figura egizia*, in particolare, si stagliano contro uno sfondo particolarmente scuro rispetto alle altre sculture di questo gruppo ed è difficile stabilirne la ragione. Nel caso del *Galata* il tratteggio del fondo si infittisce intorno alla scultura, mentre nell'*Antinoo* si verifica la situazione opposta: la statua è circondata di luce, specialmente nella parte destra, da dove proviene. Tra i disegni a noi noti non ci sono precedenti di sculture che si stagliano su un fondo così scuro, sebbene casi di carta colorata siano riscontrabili già nel *Museum Florentinum*, come abbiamo visto; tuttavia in quegli episodi il rapporto tra lo sfondo e la scultura era inesistente e non cambiava in alcun modo la percezione della statua.

Volume Quarto: sarcofagi, rilievi, urne, are

L'ultimo volume della serie del *Museo Capitolino* raccoglie le riproduzioni di sarcofagi (Fig. IV.20, 337x470 mm), rilievi (Fig. IV.21, 439x342 mm), urne (Fig. IV. 22, 441x320 mm) e are (Fig. IV. 23, 439x368 mm). Come più volte detto uscì nel 1782, dopo la morte dei principali protagonisti dell'impresa Bottari e Campiglia. Tradizionalmente si ritiene che a questo volume abbia dato un contributo Girolamo Stasi, sebbene non vi sia la sua firma sotto le incisioni, mentre in alcuni casi compare quella di Carlo Antonini. Il foglio FC128207, raffigurante un'urna con due grifi (Fig. IV.24, 214x439 mm), per esempio, nella traduzione a stampa è attribuito, per l'incisione e per il disegno, proprio ad Antonini; in effetti si differenzia dagli altri disegni ascritti a Campiglia per un contorno delle figure più marcato e un diverso rapporto tra gli animali e lo sfondo, realizzato peraltro a linee verticali parallele invece che in diagonale o concentriche come abitudine di Campiglia.

I disegni contenuti nel quarto album sono in tutto ottantasei e in alcuni di essi (Invv. FC128149-128151, 128152, figg. IV.25-26, 142x439 mm, 125x439 mm) si ritrova il

disegno a linea di contorno già riscontrato in alcuni fogli per le medaglie del *Museum Florentinum* (Invv. 128149-128151), sebbene nella versione romana si noti una più accurata resa dei volti e in generale una maggiore resa tridimensionale.

Capitolo VIII

Altri disegni attribuiti a Giovanni Domenico Campiglia¹

Presso il fondo Lanciani della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma sono conservati cinquantacinque disegni attribuiti a Campiglia². Ancora una volta si tratta di fogli raffiguranti sculture antiche, ma non appartengono ad un nucleo omogeneo. Sono infatti disegni con impaginazioni diverse, diverse dimensioni, diversi mezzi grafici e diversi risultati qualitativi.

I fogli facevano parte della collezione di grafica dell'archeologo e topografo Rodolfo Lanciani (1845-1929), entrata nelle raccolte dell'allora Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte: si tratta di un patrimonio di circa 15000 tra disegni e stampe sciolti, più decine di volumi dedicati a singoli artisti, mentre il materiale più strettamente topografico e inerente al suo lavoro fu donato dallo stesso Lanciani alla Biblioteca Apostolica Vaticana nel 1925³. Per quanto riguarda la cartella con i disegni attribuiti a Campiglia allo stato attuale degli studi è impossibile chiarirne la provenienza prima della collezione Lanciani; i documenti scritti relativi all'accrescimento della raccolta, a possibili scambi con altri collezionisti o acquisti fatti sul mercato, infatti, sono completamente mancanti tra le carte Lanciani⁴.

I disegni in questione si trovano raccolti in un ordine del tutto casuale e senza *passerpartout* all'interno di una cartella e sono di diverse dimensioni. Da soli costituiscono il Manoscritto Lanciani 98. La maggior parte dei fogli è dedicata a busti, rilievi e teste, salvo qualche eccezione di statua a figura intera e una patera etrusca. È sul retro della copertina della cartella che si legge l'ipotetica attribuzione a

¹ Sul mercato antiquario non è infrequente imbattersi in disegni dall'antico attribuiti a Campiglia, così come altri, singoli, sono conservati in diversi musei e collezioni del mondo. In questa sede, tuttavia, si è deciso di prendere in considerazione i nuclei di una certa rilevanza, omettendo la citazione di singoli fogli.

² I disegni erano stati segnalati già dalla Prosperi, la quale non entrava nel merito dell'autografia ma ne evidenziava l'attribuzione dubitativa (PROSPERI VALENTI RODINÒ 1974, p. 541).

³ Sulla figura di Rodolfo Lanciani si rimanda a D. PALOMBI, *Rodolfo Lanciani. L'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma 2006, con bibliografia; sulla collezione di grafica si veda F. GRISOLIA, *Rodolfo Lanciani (1845-1929), archeologo e collezionista di disegni e stampe*, in *Les marques de collections. II. Sixièmes rencontres International du salon du dessin, 30 et 31 mars 2011*, a cura di P. FUHRING, C. HATTORI, Quéven 2011, pp. 121-140, 188-192; sull'acquisizione della collezione da parte del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte si veda M.C. MISITI, *Le collezioni, la storia*, in *Le meraviglie di Roma antica e moderna. Vedute, ricostruzioni, progetti nelle raccolte della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte*, a cura di M.C. MISITI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, catalogo della mostra (Roma), Torino 2010, pp. 13-19, in particolare pp. 14-16.

⁴ GRISOLIA 2011, p. 129.

Campiglia, e lo scrivente tra l'altro definisce i disegni di "fattura squisita". Sfortunatamente non si sa chi appose tale iscrizione, quel che sembra certo è che i disegni non recavano un'attribuzione certa a Campiglia neppure al momento dell'acquisto da parte di Lanciani. Nemmeno i soggetti sono mai identificati da un'iscrizione apposta né del disegnatore né del collezionista. Quieto ritiene che tali fogli siano disegni "di prova" per il *Museo Capitolino*, poiché Campiglia avrebbe avuto l'abitudine di eseguire diversi disegni del medesimo soggetto fino ad arrivare a quella che lo studioso definisce la perfezione⁵. In realtà non sappiamo se ciò sia vero e anche le basi da cui parte Quieto appaiono fallaci, dal momento che l'autore ritiene che i disegni di Eton rientrino in questa categoria di disegni di prova; è ormai acclarato invece che i disegni per Topham furono fatti espressamente per lui, sebbene poi indirettamente servissero anche all'artista per studiare le sculture da diversi punti di vista.

All'interno del Manoscritto 98 si possono individuare quattro gruppi di disegni, più qualche altro foglio non rientrante in nessuno: un primo nucleo raccoglie quindici disegni e si caratterizza per l'uso della matita rossa; tutti i busti e le erme raffigurati sono circoscritti entro una riquadratura che parte a circa 5 centimetri dai bordi dei fogli. I busti inoltre sono tutti poggiati, oltreché su un basamento circolare, su una sorta di mensola, con al centro quello che sembrerebbe essere lo spazio per il nome dell'effigiato (Invv. 39212-39213, 39231, 39233, 39235-39236, 39256, 39258-39265, figg. V.1-9). Per questo primo nucleo si può concordare con Quieto che ci siano delle relazioni con il *Museo Capitolino*, dove si ritrovano basamenti circolari uguali a quelli Lanciani, ma per quanto riguarda i soggetti si riscontrano più somiglianze che vere e proprie identità tra le sculture di questi fogli e quelle del *Museo Capitolino*. Oltre a questo c'è da considerare che l'attribuzione a Campiglia è, a mio avviso, dubbia. Innanzitutto il mezzo grafico utilizzato, la matita rossa, molto più raro, per quanto noto finora, rispetto a quello normalmente prediletto da Campiglia; in secondo luogo, e più importante, non sembra si possano ravvisare i caratteri stilistici tipici dell'artista lucchese: il trattamento morbido di barbe e capelli, il tratteggio che assume un ruolo secondario rispetto ai disegni sicuri di Campiglia, lasciando il posto ad una luce soffusa che avvolge in maniera delicata i tratti dei

⁵ QUIETO 1996, p. 11.

volti, eccessivamente umanizzati per trattarsi dell'artista. Se Quieto intende i fogli Lanciani in relazione alla produzione dei disegni per il *Museo Capitolino*, dovremmo supporre una datazione agli anni quaranta del Settecento; tuttavia confrontando queste copie con quelle realizzate per l'edizione capitolina, non si trovano analogie che facciano supporre un artista allo stesso livello di maturità; pertanto se veramente questo gruppo di disegni fosse da ascrivere a Campiglia, sarebbe probabilmente da datarsi ai suoi primi anni di attività, quando era in una fase sperimentale, sia dal punto di vista del mezzo espressivo sia da quello dell'interpretazione che voleva dare dell'antico.

Un secondo gruppo si compone di venticinque fogli che, a differenza dei precedenti, sono condotti a matita nera; come gli altri però, sono racchiusi da una cornice a circa cinque centimetri dal bordo (Invv. 39215-39219, 39222-39223, 39226, 392230, 39237-39239, 39243-39255, figg. V.10, 14-17). All'interno di questo secondo gruppo si possono individuare altri due nuclei, vicini stilisticamente, ma differenti nel formato; la distanza della cornice dal bordo resta invariata, quindi si può escludere che siano stati ritagliati, probabilmente provengono semplicemente da un album di dimensioni diverse (39x28 cm e 410x300 mm). Tra i disegni ne spicca uno in particolare per la diversità dell'impaginazione e dello stile; si tratta di un foglio raffigurante un busto di donna laureata (Inv. 39240, fig. V.10), probabilmente un'imperatrice. Rispetto agli altri busti inquadriati da una doppia cornice, con il bordo esterno più grosso di quell'interno, questo è riquadrato da una cornice singola, una semplice linea nera, sebbene poi il piedistallo su cui poggia sia lo stesso degli altri busti. Sul *verso* del foglio inoltre, compare un'iscrizione che lo data a novembre 1795, fugando ogni dubbio su una possibile attribuzione a Campiglia, difficilmente accettabile anche sul piano stilistico.

Anche gli altri disegni non sembrano del tutto compatibili con i modi del disegnatore lucchese: si veda il tratteggio del fondo dei camei (Invv. 39217-39219, figg. V.11-13) realizzato a regolari cerchi concentrici che non trova corrispettivo nella produzione grafica di Campiglia. E in generale non convince l'uso della luce, che a tratti appare quasi argentata (Invv. 29230, 39241, figg. V.14-15), ma mai indagatrice o rivelatrice di particolari, o il trattamento semplificato e incerto di alcuni busti (Inv. 39254, fig. V.16) o la loro impostazione generale (39222, fig. V.17).

C'è poi il gruppo dei *Niobidi*, con la raffigurazione di due figli maschi di Niobe, del pedagogo e del cavallo (Invv. 32220-32221, 32224-32225, figg. V.18-21, 340x220 mm). Questi medesimi soggetti sono stati disegnati da Campiglia anche per Topham (ECL, Bm 12, 21, 24, 28, 30, figg. II.129-130, 132, 134) e questo permette di confrontare i fogli per la valutazione stilistica, sebbene nel caso di uno dei Niobidi la statua sia presa da un punto di vista più frontale rispetto alla versione di Eton. Come i disegni inglesi, anche questi sono eseguiti a matita nera. Il tratto nelle copie dei Niobidi è molto marcato, in particolar modo nel foglio 32220, che presenta anche una leggera quadrettatura. Entrambi i fogli dei Niobidi e quello del cavallo sono riquadrati a circa un paio di centimetri dai bordi. Il panneggio è piuttosto pesante e condotto con tratti decisi e marcati. Tutte e tre le statue poggiano su una sorta di pedana. Nei disegni Lanciani il panneggio è sicuramente più studiato e insistito rispetto ai fogli di Eton.

A differenza di quelli dei Niobidi il foglio contenente il *Pedagogo* non è riquadrato e la statua non poggia su un piano, ma solo sulla sua roccia. La versione di Roma mostra una maggiore enfasi rispetto al *Pedagogo* un po' compassato di Eton e anche il panneggio appare più corposo.

Il disegno del cavallo è riquadrato e si presenta su un basamento. Rispetto alla medesima statua raffigurata per Topham (Bm 12, 28) questa si trova in controparte e si differenzia dalle riproduzioni delle altre sculture del gruppo per il tratto meno marcato, tanto che il cavallo appare più leggero.

Non mi sembra che si possano accostare questi disegni ai modi di Campiglia, solitamente più pulito nel tratto che in questi fogli risulta invece ripassato e talvolta confusionario.

Infine c'è un ultimo gruppo di disegni di natura eterogenea e non accostabile a nessuno dei precedenti, tutti a matita nera. Si può indubbiamente escludere un'attribuzione a Campiglia per il foglio 39228, raffigurante una testa di Augusto che appare ottocentesco (Fig. V.22); per incompatibilità cronologica si deve allontanare dall'ambito di Campiglia anche il foglio 39229 su cui sono rappresentati due busti loricati, a mio avviso di epoca precedente (Fig. V.23). Non sembra avvicinabile ai modi del disegnatore lucchese nemmeno il foglio 39266, un soldato stante con elmo in testa e clava in mano, forse un Ercole (Fig. V.24); la scultura appare in tutto il suo

abbacinante biancore, ma la luce vi scivola sopra senza soffermarsi o indugiare su alcun particolare, mentre il tronco d'albero al suo fianco e la clava sono trattati con un tratteggio condotto per spesse linee diagonali parallele, tutti elementi questi che non concordano con i modi di Campiglia. Infine, la parte dei capelli e dell'elmo è resa con una serie di linee ripassate che non delineano in maniera netta i contorni e le forme e che mal si conciliano con lo stile chiaro e preciso dell'artista lucchese.

I fogli 39241 e 39242 (Figg. V.25-26) raffigurano vasi etruschi e su questi è difficile esprimere un giudizio relativamente all'attribuzione a Campiglia, poiché gli unici disegni di analogo soggetto eseguiti dall'artista sono quelli giovanili per Thomas Coke che presentano uno stile del tutto diverso (Figg. I.17-23). Sappiamo dalle lettere di Gori che il disegnatore copiava per lui reperti etruschi, ma purtroppo non avendo trovato fino a questo momento i fogli di cui parlano le lettere è attualmente complicato dire se quelli Lanciani siano a lui ascrivibili o no.

Gli ultimi due disegni Lanciani raffigurano altrettanti rilievi (Invv. 39227, 29234, figg. V.27-28), ma non sono attribuibili alla stessa mano. Il primo rappresenta due figure femminili interamente avvolte da manti e sono condotti con linea sottile e delicata, mentre l'altro, raffigurante una coppia a mezzo busto che unisce le mani destre e si abbraccia, si caratterizza per un *ductus* molto più deciso e per un panneggio condotto per pieghe nette, angolari che si risolve in maniera abbastanza superficiale, senza creare grande tridimensionalità.

Alla luce di quanto detto, si può quindi cautamente espungere dal catalogo di Campiglia tutti i disegni del fondo Lanciani.

Oltre ai volumi del *Museum Florentinum* agli Uffizi si conserva un altro piccolo nucleo di disegni di Campiglia, anch'essi tratti dall'antico, raccolti in un album (Invv. 9958-9969, figg. V.29-37), più uno sciolto raffigurante il *Galata morente* (Inv. 9957), tutti provenienti dalla collezione Santarelli. Il volumetto raccoglie teste di imperatori condotti con un tratteggio molto marcato, a matita nera come di consueto per l'artista. Il *Galata morente* reca un'iscrizione con l'indicazione dell'autore e la data di esecuzione del disegno, ottobre 1737. Di questo soggetto conosciamo altre versioni, tra cui quella del *Museo Capitolino* e quella adesso al British Museum appartenuta a sir Roger Newdigate. Il disegno di Roma è in controparte, mentre

quello inglese è esattamente uguale al foglio degli Uffizi⁶. Probabilmente quest'ultimo è una delle molteplici versioni che circolavano dei disegni allora in fase di realizzazione per il *Museo Capitolino*.

Per quanto riguarda l'album si tratta di un volumetto di piccole dimensioni (274x201 mm) contenente dodici disegni a matita nera di teste di altrettanti imperatori conservati a Roma. L'attribuzione si ricava dal *verso* di ciascun foglio, dove si legge in basso a sinistra: "Gio. Dome. Campiglia", a volte con l'aggiunta di "del". Probabilmente i fogli erano di dimensione maggiore rispetto a quella attuale, dal momento che sul *verso* in alto si legge il nome dell'imperatore talvolta tagliato nella parte superiore. Come detto queste teste si distinguono per un tratteggio in alcuni casi molto marcato, ma l'aspetto più interessante è che nove di queste teste Campiglia le ha realizzate anche per il *Museo Capitolino* sul loro busto. Si può quindi avanzare l'ipotesi che in questo caso si tratti veramente dei disegni di studio di cui parla Quieto; la maggior parte delle volte il punto di vista tra i disegni Santarelli e quelli di Roma cambia, tuttavia si notano fin dai disegni fiorentini, che a questo punto presumiamo essere leggermente anteriori a quelli per il *Museo Capitolino*, ricerche luministiche che poi si ritroveranno in questi ultimi. La testa dell'imperatore Tito Vespasiano mostra uno stadio di studio piuttosto avanzato, poiché il tratteggio più grossolano ha già lasciato il posto ad un più raffinato chiaroscuro, reso probabilmente a carboncino e in generale la scultura ha un alto grado di finitezza e risulta quasi del tutto sovrapponibile a quella del *Museo Capitolino* (Inv. FC127860).

Anche all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma, oltre ai disegni per il *Museo Capitolino*, c'è un altro piccolo gruppo di disegni di varia natura; si tratta di fogli interessanti perché, pur trattandosi sempre di copie, raffigurano anche dipinti, oltre alle statue. I fogli raffigurano una *Sacra famiglia con san Giovannino* copia da Fra Bartolomeo (FC125591, fig. V.38), una *Madonna con Bambino* da Anton van Dyck (FC125590, fig. V.39), la copia di una statua di matrona seduta (FC125585, fig. V.40), un ritratto Giorgio Castriota Scandeberg, copia da Antonio Maria Crespi,

⁶ Anche nelle dimensioni i due fogli sono vicini: il foglio degli Uffizi misura 227x372 mm, mentre quello di Londra 255x372 mm.

detto il Bustino (FC125586, fig. V.41) e un ritratto di Neri Corsini (FC124792, fig. V.42).

I dipinti di Fra Bartolomeo e van Dyck facevano parte della collezione Corsini, e tuttora si trovano nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, quindi è possibile che i disegni siano in qualche modo legati, oltre che per la provenienza, alla famiglia Corsini. Sicuramente lo è il bel ritratto di Neri Corsini, raffigurato in tutta la sua magnificenza in una posa disinvolta che denota l'elevato *status* dell'effigiato, avvolto in sontuose vesti. L'ambientazione è vagamente classicheggiante con una colonna su un alto basamento che appare sulla destra a fare da quinta laterale e la suggestione generale del personaggio è accresciuta da uno sfondo formato da nuvole più scure e più chiare a comporre un mosaico di grande effetto.

I fogli che copiano i dipinti rivelano una grande padronanza del mezzo espressivo che, oltre alla matita nera, in questo caso è formato anche dal carboncino e un sapiente gioco di chiaroscuri.

La figura muliebre seduta si inserisce nel filone delle copie dall'antico e non si riferisce a nessuna delle sculture raffigurate anche per il *Museo Capitolino*; forse, come per i quadri, anche questa faceva parte della collezione Corsini. Purtroppo il foglio è macchiato e in alcuni punti la leggibilità è compromessa, ma nel complesso si ritrovano gli stilemi tipici di Campiglia e il disegno si può datare agli anni in cui l'artista lavorava al *Museo Capitolino*.

C'è infine l'ultimo foglio raffigurante Giorgio Castriota Scanderbeg, patriota e condottiero albanese del XV secolo, identificato da un'iscrizione posta nell'angolo in basso a sinistra. In questo disegno il segno grafico torna a farla da padrone, nella barba resa a lunghi tratti e in tutte le zone d'ombra. Il ritratto pittorico si trova adesso alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano, dove non si sa con esattezza quando arrivò, impedendo quindi qualsiasi ipotesi su dove Campiglia possa aver avuto modo di copiarlo⁷.

Una menzione speciale merita un gruppo di disegni raffiguranti caricature apparentemente realizzate da Campiglia e finora sconosciute, sebbene siano note solo attraverso fotografie. Si tratta di un nucleo di cinque fogli a cui si devono aggiungere

⁷ D. TOMELLI, in *Pinacoteca Ambrosiana. Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento*, a cura di S. COPPA, M. ROSSI, A. ROVETTA, Verona 2007, p. 386.

altri quattro disegni (Figg. V.46-50): tre ritratti (Fig. V.43-45) e quello che sembra essere un frontespizio (Fig. V.51), tutti probabilmente appartenenti ad un taccuino⁸. Le foto provengono dalla fototeca del Courtauld Institute di Londra e, stando alla didascalia, raffigurano disegni in collezione privata provenienti da Milford House e poi transitati sul mercato antiquario⁹. L'attribuzione all'artista lucchese si basa anch'essa sulle informazioni contenute nella didascalia, la quale afferma che il nome di Campiglia è scritto sul *verso* dei fogli.

Finora non si conosceva questo lato della produzione dell'artista lucchese e purtroppo non è possibile stabilire se si sia trattato semplicemente di un *divertissement* occasionale o se non sia piuttosto un aspetto del tutto inedito a cui Campiglia si dedicava abitualmente e dobbiamo quindi aspettarci di veder emergere altri fogli in futuro.

I disegni in questione afferiscono al periodo che l'artista trascorse a Firenze durante le prime fasi della lavorazione per il *Museum Florentinum*; ci soccorre in questo senso l'iscrizione sul *verso* di uno dei fogli recante la data 3 ottobre 1733. Inoltre per alcuni dei personaggi ritratti c'è l'indicazione del soggetto; si tratta di Bruno "Mangiacani" mesticatore della Galleria (Fig. V.43, 225x185 mm), Sebastiano Bianchi (Fig. V.46, 180x145 mm), custode della Galleria e del granduca Giangastone (Fig. V.49, 200x130 mm). Questi ultimi due sono effigiati in caricatura, gli altri tre fogli di questo genere raffigurano un abate (Fig. V.47, 170x120 mm), un gentiluomo di spalle (Fig. V.48, 135x140 mm) e un musicista anch'egli di spalle (Fig. V.50, 200x340 mm).

Degli altri due ritratti, dopo quello di Bruno "Mangiacani", solo uno riporta il nome del soggetto e si tratta del cardinale Pierre Guérin de Tencin (1680-1758) (Fig. V.44, 145x115 mm); l'altro raffigura un uomo di alto rango, come si deduce dal portamento altero e dall'abbigliamento all'antica che si intravede sulle spalle (Fig. V.45, diametro 195 mm).

⁸ Si tratta di fogli di dimensioni ridotte sebbene non uguali. Per le misure di ciascun foglio si veda più avanti nel testo.

⁹ Le fotografie si trovano in riproduzione anche presso le fototeche della Biblioteca Hertziana di Roma e del Kunsthistorisches Institut di Firenze. I disegni sono nuovamente apparsi in una recente asta, sempre con l'attribuzione a Campiglia (*Old Master and British Works on Paper*, Sotheby's London, 5 luglio 2016, lotto 117).

Il frontespizio infine, è indubbiamente relativo ad una pubblicazione fiorentina, probabilmente inerente o finanziata dalla famiglia Medici, poiché il loro stemma compare in alto a destra sostenuto da putti (Fig. V.51, 170x125 mm). Inoltre in basso ci sono un leone e un vecchio con un'anfora da cui sgorga acqua, tradizionale personificazione dell'Arno, mentre il leone (Marzocco) identifica la Toscana. Rispetto ai disegni che conosciamo meglio di Campiglia, quelli dall'antico, questo foglio si distingue per il carattere di schizzo rapido, con contorni ripassati e linee che si intrecciano, ma senza il fitto tratteggio tipico del disegnatore lucchese. Il disegno appare maggiormente avvicinabile alla prova *ex tempore* del concorso dell'Accademia di San Luca vinto dall'artista nel 1716 (Fig. I.1) e che, insieme a questo, costituisce una delle poche prove a noi note di disegno di invenzione, anziché di copia. Potrebbe quindi dipendere da questo fattore la differenza stilistica.

L'aspetto particolarmente interessante di questi disegni è la datazione: si consideri infatti che, se a Roma la caricatura era ben nota e largamente diffusa soprattutto grazie a Pier Leone Ghezzi, a Firenze questo genere si sarebbe affermato solo nella seconda metà del Settecento e principalmente per mano di artisti stranieri. Certamente già nel Seicento c'erano stati esempi autoctoni di caricatura con Stefano della Bella (1610-1664), Jacques Callot (1592-1635) e Baccio del Bianco (1604-1656), ma sembra che questa vena irriverente nel campo della grafica stenti a trovare una sua via espressiva nel secolo successivo e non sia particolarmente amata dagli artisti fiorentini più blasonati, con l'eccezione di Anton Domenico Gabbiani (1652-1726).

Questi fogli denotano una rapidità di esecuzione e una facilità espressiva che mostrano un artista versato nel genere della caricatura. Le vesti in particolare sono condotte con celerità, mentre i volti rivelano una maggiore attenzione ai dettagli, non soltanto quelli da caricare, e un'attenzione per il dato psicologico del ritrattato. Non c'è alcuna sguaiatezza nei tratti pur deformati ed esagerati degli effigiati, ma si riscontra una sensibilità nella resa dell'espressione e dello sguardo.

In particolare nel disegno di Bruno "Mangiacani" notiamo un'attenzione specifica alla resa espressiva, che si traduce in un ritratto vibrante, reso ancora più vivace grazie all'espedito di raffigurare il soggetto di tre quarti con lo sguardo rivolto verso l'alto. Il chiaroscuro è ottenuto grazie ad un tratteggio a maglie molto più

larghe di quanto solitamente adottato da Campiglia, che trova corrispondenze nel disegno per il frontespizio.

Poiché non abbiamo altri disegni di questo genere di Campiglia non è possibile verificare attraverso confronti l'autenticità dell'attribuzione né, in mancanza dei fogli originali, controllare se la mano che ha vergato l'iscrizione sul *verso* dei fogli sia quella dell'artista, elemento che fugherebbe ogni dubbio. Alla luce di tutto questo quindi, la questione di un Campiglia caricaturista è suggestiva ma da accogliere con cautela, nella speranza che emergano ulteriori fogli di questo genere e che anche questo interessante aspetto della produzione dell'artista possa essere indagato a fondo.

Infine c'è un nucleo di nove disegni conservati presso la National Gallery of Scotland che non suscitano particolare interesse per i soggetti raffigurati, la maggior parte già visti nel repertorio di Campiglia, quanto per il mezzo utilizzato, la matita rossa (Figg. V.52-53). A differenza dei disegni del fondo Lanciani, infatti, per questi fogli l'avvicinamento a Campiglia, proposto dal catalogo del museo, risulta convincente nel modo di condurre il tratteggio sullo sfondo, assimilabile a quello della *Figura egizia* del *Museo Capitolino* (Fig. IV.14) e nella costruzione delle figure. L'uso della matita rossa conferisce grande intensità espressiva alle statue rappresentate (non tutte tratte dall'antico) grazie ad un potente chiaroscuro. Non sappiamo niente della provenienza dei disegni, ma si può ipotizzare che siano arrivati in Gran Bretagna grazie ad uno dei granturisti con cui Campiglia era in contatto e che da allora siano rimasti sull'isola.

Schema riassuntivo delle collezioni, dei reperti e dei monumenti disegnati, suddivisi nei volumi della Eton College Library*

Bm 2 Villa Borghese.

Bm 3 Villa Borghese, Vaso Pallavicini.

Bm 4 Villa Montalto, Palazzo Salviati, Villa Casali, Villa Strozzi, Villa Altieri, Palazzo Santa Croce, Palazzo dei Cavalieri, Palazzo Rospigliosi, Villa Lante, Palazzo Altemps, Pisa, Palazzo Riccardi a Firenze.

Bm 5 Campidoglio, Piazza Termini.

Bm 6 Cardinale Albani, Palazzo Ridolfi, Palazzo Verospi.

Bm 7 Palazzo Colonna, Palazzo Farnese, Palazzo Savelli, Palazzo Massimi, Palazzo della Valle, Palazzo Ghigi (sic), Orti Palatini.

Bm 8 Villa Pamphili.

Bm 9 Basilica di San Lorenzo fuori le mura, Palazzo Odescalchi, San Francesco in Ripa, Palazzo Carafa a Napoli, sculture e rilievi di vario genere, San Vitale a Ravenna, Palazzo Giustiniani, Biblioteca di San Marco a Venezia, collezione Della Valle, Trinità dei Monti, Museo Bianchini, Villa Medici, Villa di Adriano a Tivoli, Bath, Strozzi, Terme di Caracalla, Orti Palatini, vari reperti sparsi per l'Inghilterra.

Bm 10 Galleria degli Uffizi, Palazzo Riccardi, Casa Gaddi, Casa Niccolini, Belvedere vaticano, Cardinale Imperiali, Cardinale Polignac.

Bm 11 Palazzo e Villa Mattei.

Bm 12 Palazzo e Villa Medici, Villa Ludovisi.

Bm 13 Galleria degli Uffizi.

Bm 14 Campidoglio, Belvedere, Villa Mattei, Biblioteca di San Marco a Venezia, Museo Foscari, Palazzo Giustiniani, Palazzo Odescalchi, Palazzo dei Cavalieri, Orti Cesi, Palazzo Spada, Palazzo Verospi, Orti Strozzi, Palazzo Albani, Palazzo Chigi, Orti Farnesiani, Palazzo del cardinale Gualtieri.

Bn 1 Villa Aldobrandini al Quirinale.

Bn 2 Palazzo Barberini.

* Le parti in grassetto indicano le collezioni disegnate da Campiglia, in tutto o in parte. Le denominazioni delle collezioni o dei luoghi di appartenenza dei reperti sono quelle riportate sul *verso* dei disegni.

- Bn 3 **Palazzo Barberini, Palazzo Salviati, Villa Aldobrandini**, Villa Casali, Fedi, Fontaine, Palazzo Odescalchi, rilievi dell'*Ara Pacis*, elementi architettonici dell'arco trionfale di Aosta, di quello di Aix-les-Bains, di un ponte di Rimini.
- Bn 4 Vigna Moroni, Vigna dei Padri Gesuiti alla Navicella a Santo Stefano Rotondo, Generale Marsigli, pitture antiche, sculture, mosaici.
- Bn 5 Palazzo Massimo, Palazzo di Tito, Santa Maria in Trastevere, cardinale Albani, villa Adriana, Santa Maria Maggiore, Biblioteca Vaticana.
- Bn 6 Villa Adriana, Monte Palatino, Palazzo di Tito, Palazzo di Augusto, Tempio di Diana sul Monte Aventino.
- Bn7 Marchese de' Cavalieri, Camera di Venere vicino a Pozzuoli, Palazzo Mignanelli, Palazzo Rospigliosi, Palazzo di Augusto, Santa Maria in Trastevere.
- Bn 8 Monte Palatino, Monte Aventino, Villa Farnese, Santo Stefano Rotondo.
- Bn 9 **Palazzo Barberini**, San Marco a Venezia, Museo del cardinale Gualtieri, Ravenna, Loggia di Raffaello in Vaticano, Palazzo del cardinale Albani, Villa Mattei, Palazzo Spada, Villa Casali, vari rilievi provenienti da luoghi non identificati, Palazzo Farnese, Villa Medici, Ferrara, Teatro di Marcello.
- Bn 10 Collezioni medicee, Palazzo Giustiniani, casa del Cardinale Gualtieri, Villa Medici, Palazzo Barberini, varie architetture romane (principalmente archi di trionfo) e reperti non identificati.

Regesto

1691, 13 agosto

Giovanni Domenico è battezzato nella parrocchia di San Giovanni a Lucca. (ASVL, Parrocchia di San Giovanni, Registro dei Battesimi, 80, c. 60).

1708, 25 gennaio

Il cardinale Orazio Spada, vescovo di Lucca, scrive ad un Giovanni Domenico Campigli a Firenze per incoraggiarlo a proseguire sulla strada dello studio e lo ringrazia per l'invio di una sua prova di pittura (BMoF, Autografi Frullani 1760). Vedi Appendice documentaria n. 7.

1710

Data del primo disegno di Campiglia per Richard Topham raffigurante una *Flora* delle collezioni mediche (Connor Bulman 2002, p. 347).

1716

L'artista vince il primo premio nel concorso indetto dall'Accademia di San Luca.

1717, 8 gennaio-5 aprile (ultimo soggiorno di Thomas Coke a Roma)

Ad una data imprecisata all'interno di questo periodo, nel libro dei pagamenti di Coke si registra un pagamento di 50 corone e 8 paoli al "signor Comlia in further payment for a Pictur that he is makeing for my master" (Gialluca, Reynolds 2009, p. 40).

1719

Monsignor Sergardi, canonico di San Pietro, affida a Campiglia l'incarico di copiare la pala d'altare *San Pietro risana lo storpio* del Cigoli (Quieto 1984, p. 163; Guerrieri Borsoi 1989, pp. 33-34).

1719-1728

Campiglia risulta residente nella parrocchia di San Lorenzo in Damaso (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1719-1728).

1720, 17 aprile

Battesimo della figlia Anna Maria Matilde (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Battesimi, 1714-1727, c. 138v).

1720, 1 e 19 ottobre

Pagamento a favore di Campiglia da parte di Thomas Coke per i disegni della collezione del cardinale Filippo Antonio Gualtieri da incidere per il *De Etruria Regali* (Gialluca, Reynolds 2009, p. 39-41; Gialluca 2014, p. 321).

1721-1722

Monsignor Sergardi incarica l'artista di una seconda copia da un altare di San Pietro; si tratta di *Anania e Saffira* del Pomarancio (Quieto 1984, p. 163; Guerrieri Borsoi 1989, pp. 33-34).

1722

Nell'inventario di Gabburri redatto questo anno sono citati tre disegni di Campiglia, tutti attualmente dispersi (Campori 1870, pp. 536, 585-586). "141. Disegno a chiaro scuro, lumeggiato di biacca sopra carta tinta, per alto soldi 18, largo 2/3. Di mano di Giovanni Domenico Campiglia, scolare di Tommaso Redi, e ora uno dei migliori giovani della scuola romana, fatto quivi apposta per questo studio l'anno 1722. Rappresenta Venere sopra un carro, fermata in alto, che comanda a Vulcano, con altre figure e diversi ornamenti. Disegno bellissimo. [...] uno rappresenta la Natività della Vergine Santissima, bene storiato e conservato; per alto soldi 9 e 2/3, largo 6 e 2/3. Di mano di Giovanni Domenico Campiglia, fiorentino, scolare del Redi, in oggi uno de' primi giovani della scuola di Roma [...]. N. 64. Un nudo, o accademia, di lapis nero, lumeggiato sopra carta tinta; per alto soldi 14 e 1/3, largo 12. Di mano del suddetto Campiglia".

1722, 4 agosto

Muore il figlio Mario (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Morti, 1706-1750, c. 112r).

1722, 23 novembre

Muore la figlia Anna Maria Matilde (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Morti, 1706-1750, c. 114v).

1723, 27 gennaio

Battesimo della figlia Maria Sofonisba Gertrude. Il padrino è Ferdinando Fuga (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Battesimi, 1714-1727, c. 206r).

1724, 25 marzo

Battesimo del figlio Riccardo Giuseppe Sigismondo. Padrini: Antonio Riccardo Lebrun, Giuseppe S. tedesco e Covra romano (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Battesimi, 1714-1727, c. 246r).

1725-1726

Campiglia esegue anche la copia del *Martirio di San Sebastiano* del Domenichino, anch'esso posto su un altare di San Pietro (Quieto 1984, p. 163; Guerrieri Borsoi 1989, pp. 33-34).

1725, 21 aprile

Battesimo della figlia Maria Livia Eleonora. Madrina: Cecilia Olivieri (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Battesimi, 1714-1727, c. 285v).

1726, ante 4 febbraio

Campiglia scrive da Roma all'amico Giuseppe Menabuoni parlando del figlio Sigismondo e di una gemma da vendere a Gori (BMF, Ms. BVII, 7, cc. 49r-50v). Vedi Appendice documentaria n. 10.

1726, 4 febbraio

Muore il figlio Riccardo Giuseppe Sigismondo (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Morti, 1706-1750, c. 143v).

1726-1728

Autoritratto della collezione Faldi (Quieto 1983, p. 8).

1727, 13 giugno

Muore la moglie Paola dal Pozzo (ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Morti, 1706-1750, c. 157r).

1729, 1 maggio

Giovanni Domenico è eletto accademico all'Accademia del Disegno di Firenze (*Gli Accademici del Disegno* 2000, p. 62; ASFi, Accademia del Disegno, 18, c. 17r).

1729-1734

Paga le tasse all'Accademia (*Gli Accademici del Disegno* 2000, p. 62; ASFi, Accademia del Disegno, 132, c. 132).

Anni 30

Nel secondo inventario Gabburri sono citati sette fogli di Campiglia: tre autoritratti, un ritratto della figlia Silvia, la copia di uno di Rubens, un disegno preparatorio per una pala di Milano e una raffigurazione di *Venere e Vulcano*, tutti perduti (Donati 2014, pp. 85, 90, 93, 95, 97; Gabburri, *Catalogo di disegni*, Parigi, Fondation Custodia-Institut Néerlandais, Collection Frits Lugt, P.II, Inv. 2005-A.687B.2, c.43r, inv. 1407).

1730

La morte di Richard Topham, avvenuta in questo anno, costituisce un termine *ante quem* per i disegni di Campiglia eseguiti per la sua collezione.

1731 (giugno)- 1735 (giugno/luglio)

Campiglia lavora a Firenze ai disegni e alle tavole per il *Museum Florentinum*, documentato dalle lettere scritte da Braccio Maria Compagni a Bottari (BANLC, Ms. Cors. 31, E.16, cc. 14r, 18r, 20-22, 26-27, 32-33, 38, 42, 44, 46, 48-49r, 52-53r, 74-75, 80-81r, 101-102r, 111, 133-134, 139r, 140, 156-157r, 184, 241-244, 247, 311-312, 321r, 323).

1731-1732

Escono i primi due volumi del *Museum* dedicati alla glittica.

1731, 3 luglio

Giovanni Domenico risulta squittinato all'Accademia (*Gli Accademici del Disegno* 2000, p. 62; ASFi, Accademia del Disegno, 40, cc. 18v, 23v).

1732, 5 luglio

Francesco Ficononi manda i suoi saluti a Campiglia a Firenze tramite Gori (BMF, Ms. ALXII, c. 20r). “[...] Le grazie sue mi vengono sempre a tempo, e a commodo suo maggiore le starà attendendo, come pure a commodo del virtuoso Signor Campiglia, che riverisco divotamente [...]”.

1732-1734

Autoritratto della collezione Lemme (Quieto 1983, p. 8).

1733, 8 settembre

Campiglia risulta già sposato con la seconda moglie Francesca Ciccardi, poiché Compagni chiede a Bottari di ricevere il suocero dell'artista (BANLC, Ms. Cors. 31, E.16, c. 247). “[...] Il Signore Giovanni Domenico Campiglia m’ha raccomandato il suo suocero, che è un tale Francesco Ceccardi Bracciere della Signora Veronica de Respi, il quale desidera la sua protezione, verrà da Lei e me farà onore di riceverlo, e dirle che l’ho scritto, scusi l’incomodo ma lo fo per servire il Signore Campiglia mi conservi l’onore della sua grazia. Addio”.

1734

Esce il terzo volume del *Museum Florentinum* dedicato alle statue.

1735 circa

L'artista dipinge una pala raffigurante *San Nicola di Bari* per la cappella Arnaldi in San Giovannino degli Scolopi a Firenze (Gabburri 1730-1740, III, c. 192r).

1735, 5 aprile

Lettera di Campiglia a Bottari da Firenze (BANLC, Ms. Cors. 32, G.10, cc. 20-21). Vedi Appendice documentaria n. 36.

1735, 19 aprile

Lettera di Campiglia a Bottari da Firenze (BANLC, Ms. Cors. 32, G.10, c. 22). Vedi Appendice documentaria n. 37.

1735, 25 luglio

Capponi scrive che Campiglia si è recato da lui per iniziare il lavoro di copia delle teste degli imperatori (*Statue di Campidoglio* 2005, p. 60).

1735, 6 agosto

Campiglia è a Roma (Lettera di Braccio Maria Compagni a Bottari, BANLC, Ms. Cors. 31, E.16, c. 321r). “[...] e mi faccia il favore di riverire il Signore Campiglia, e Le dica, che io non ho mai più veduto il Franceschini [...]”.

1736, 31 gennaio, 1736, 14 febbraio

Campiglia risulta a Roma da due lettere di Compagni a Bottari (BANLC, Ms. Cors. 31, E.16, cc. 333r, 335r). “[...] in questa vi troverà la polizia del carico della cassa dei libri sciolti del 3° Tomo del Museo Fiorentino in N°di 9 ma uno è per il Signore Campiglia dal quale ritirerà la spesa del Porto [...]”. “[...] Li possa godere [i medaglioni di una tavola inviata in precedenza] facendovi il campo, e così fa ancora il parere del Signore Giovanni Domenico Campiglia [...]”.

1736, 10 marzo

Squittinato all'Accademia (*Gli Accademici del Disegno* 2000, p. 62; ASFi, Accademia del Disegno, 42, c. 19v).

1736 (settembre) - 1738 (febbraio)

Campiglia scrive regolarmente a Gori da Roma (BMF, Ms. BVII, 7). Vedi Appendice documentaria nn. 11-26.

1736 (ma 1737), 23 marzo

Lettera di Campiglia a Gori da Roma (BMF, Ms. BVII, 7, cc. 15r-16r). Vedi Appendice documentaria n. 11.

1737

All'Esposizione della Santissima Annunziata di quest'anno Gabburri presenta due ritratti di Campiglia, attualmente non rinvenuti (Borroni Salvadori 1974a, p. 72).

1738, 29 aprile

L'artista è nominato Soprintendente della Calcografia Camerale (Quieto 1984, pp. 171-172).

1738, 9 agosto

Ficoroni scrive a Gori che a breve sarebbe giunto a Firenze sir Charles Frederick con "non pochi disegni di rarità" realizzati da Campiglia (BMF, Ms. BVII, 11, c. 101r). Vedi Appendice documentaria n. 38.

1738, 23 agosto

Ficoroni parla di una statuina comica etrusca fatta disegnare a Campiglia da Frederick (BMF, Ms. BVII, 11, c. 105r). Vedi Appendice documentaria n. 39.

1739-1769

Campiglia risulta sempre censito nella parrocchia di Santo Stefano del Cacco (i registri relativi agli anni 1770-1780 sono mancanti) (ASVR, Santo Stefano del Cacco, Stati d'Anime, 1728-36, 1737-43, 1744-48, 1749-52, 1753-56, 1757-1763, 1764-69).

1740, 3 gennaio Nominato Accademico di San Luca (Quieto 1984a, p. 3, nota 1).

1740 (Gennaio-maggio)

Campiglia scrive regolarmente a Gori da Roma (BMF, Ms. BVII, 7). Vedi Appendice documentaria nn. 27-35.

1740, 27 febbraio

Alessandro Capponi scrive a Gori di aver incaricato Campiglia di disegnare una patera etrusca del museo kircheriano (BMF, Ms. BVII, 7, c. 142r). "[...] E per venire ai fatti, circa alla Patera Etrusca come già le scrissi non fù acquistata da me, ma havendo havuto barlume, che fosse in mano del Padre. Contucci, custode del museo Kirchiano, per servirla, mandai a mio nome a chiederle di poterne far fare un disegno al S. Campiglia, e con tutta compitezza mi mandò a rispondere, che era padrone (lo che non è poco) dopo questo ho parlato al medesimo Signor Campiglia, e dettòle quello che ha da fare, e puntualmente dimani domenica o lunedì anderà a disegnarla [...]"

1740

Giovanni Domenico realizza l'*Allegoria della Pittura* come *pièce de réception* per la nomina ad Accademico.

1740 circa

L'artista realizza l'autoritratto per l'Accademia di San Luca.

1740

Battesimo della figlia Maria Angela Gertrude Silvia, madrina Anna Margherita Strozzi Rucellai (Quieto 1984, p. 165, nota 19).

1740-1742

Escono i volumi quarto, quinto e sesto del *Museum Florentinum*, dedicati alla numismatica.

1741

Esce il primo volume del *Museo Capitolino* con i ritratti degli uomini illustri.

1741

Campiglia è nominato professore alla Scuola del Nudo (Quieto 1984b, p. 165).

1741, 6 maggio

Bottari informa Gori che Campiglia sta disegnando vasi etruschi (BMF, Ms. BVIII, 5, c. 250r). “[...] I vasi etruschi si disegnano attualmente dal Signor Campiglia [...]”.

1742, 27 aprile

Squittinato all'Accademia (*Gli Accademici del Disegno* 2000, p. 62; ASFi, Accademia del Disegno, 44, c. 15r).

1744

Niccolò Vagnucci presenta all'adunanza dell'Accademia Etrusca di Cortona un dipinto a olio su lavagna raffigurante una *Musa Polimnia*, spacciandolo per antico. Il dipinto è invece ascrivibile a Campiglia (Faldi 1977, pp. 504-507).

1744, 16 gennaio

Battesimo della figlia Cecilia, madrina Xaveria Lapi (Quieto 1984, p. 166, nota 22).

1744, 8 febbraio

Bottari scrive a Gori di avere avuto notizia dell'arrivo a Roma di Campiglia (BMF, Ms. BVIII, 5, c. 348r). “[...] Sento che sia giunto in Roma il Signor Campiglia, ma per anco non l'ho veduto, e so che non ha per anco recuperato il suo baule [...]”.

1744, 15 febbraio

Anche Capponi parla del ritorno a Roma di Campiglia (BMF, Ms. BVII, 7, c. 150r). “[...] Nel ritorno del garbatissimo Signor Campiglia mi hà recato colle sue nuove, da me tanto desiderate, il regalo della sua ultima opera dell'Alfabeto Etrusco degli Antichi Toscani [...]”.

1745, 28 novembre

Campiglia scrive da Roma forse ad un membro della famiglia Sardini di Lucca ringraziandolo per l'invio di alcuni doni (ASLu, Sardini, 83, 5). Vedi Appendice documentaria n. 9.

1747, 22 luglio

Squittinato all'Accademia (*Gli Accademici del Disegno* 2000, p. 62; ASFi, Accademia del Disegno, 46, c. 13r).

1747, 2 settembre

Nei documenti Corsini relativi ai lavori per il rinnovo del palazzo alla Lungara, si trova un pagamento “per trasporto dei quadri di Ritratti della Libreria al Sig. Campiglia” (Antetomaso 2013, p. 220).

1747, 6 dicembre

È eletto console assente all'Accademia (*Gli Accademici del Disegno* 2000, p. 62; ASFi, Accademia del Disegno, 61, c. 75r).

1748, 30 aprile

Pagamento a favore di Campiglia per lavori nella “nuova Libreria” del Palazzo Corsini alla Lungara. (Borsellino 1987, p. 184; Antetomaso 2013, p. 221).

1749

A Campiglia fu assegnata la direzione dei disegni e degli intagli su rame del *Museum Florentinum* (Balleri 2005, p. 107).

1749, 10 giugno

In una lettera di Francesco Maria Buondelmonti al cardinale Neri Corsini si parla di un breve soggiorno di Campiglia a Firenze prima di quella data (Balleri 2005, p. 110, nota 101).

1750

Secondo volume con i *Ritratti di imperatori e imperatrici dei Musei Capitolini*.

1750 circa

Campiglia ritrae monsignor Bottari in un dipinto tuttora conservato presso la Biblioteca Corsiniana (Piras 2004, pp. 388-389).

1751

L'artista è nominato responsabile degli ultimi volumi del *Museum Florentinum* (Balleri 2005, p. 110, nota 101).

1752

Campiglia è richiamato a Firenze per correggere le tavole con i ritratti dei pittori, rifare quelle venute male e finire i disegni non ancora terminati (*Novelle letterarie*, 1752, XIII, 49, col. 768, Firenze, 8 dicembre). “[...] Fece [La nuova Società per il Museo Fiorentino] poi venire di Roma Giovanni Domenico Campiglia celebre pittore con ispesa considerabile, acciocché correggesse sugli esemplari dipinti tutti i rami

intagliati, riprovasse quelli, che non erano riusciti perfetti, e terminasse di disegnare il restante, come ha egli fatto [...]”.

1752

Esce il primo volume (settimo del totale) del *Museum Florentinum* dedicato agli autoritratti conservati agli Uffizi.

1754

Esce il secondo volume (ottavo del totale) degli autoritratti.

1755

Vede la luce il terzo volume del *Museo Capitolino*, dedicato alle statue.

1756

Esce il terzo volume (nono del totale) della serie degli autoritratti del *Museum Florentinum*.

1757, 26 luglio

Campiglia è squittinato all'Accademia (*Gli Accademici del Disegno* 2000, p. 62; ASFi, Accademia del Disegno, 48, c. 11v).

1762

Esce il quarto volume (decimo del totale) degli autoritratti del *Museum Florentinum*.

1762, 10 ottobre

Squittinato all'Accademia (*Gli Accademici del Disegno* 2000, p. 62; ASFi, Accademia del Disegno, 50, c. 11v).

1766-1767

Autoritratto degli Uffizi (Quieto 1983, p. 5).

1772, 10 settembre

Muore la moglie Francesca Ciccardi (ASVR, Santo Stefano del Cacco, Libro dei Morti, 1749-1780, c. 73v).

1773

Lascia la carica di direttore della Calcografia.

1773, 20 gennaio

Campiglia firma il suo testamento (Quieto 1984, pp. 174-176).

1775, 6 giugno

L'artista fa redigere due documenti al notaio, uno attestante i termini dell'accordo per la dote della figlia Cecilia con il padre dello sposo e lo sposo stesso (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 444, cc. 231-236) e una procura in favore del genero Giuseppe del Frate, marito della figlia Lucinda, affinché vendesse per suo conto alcuni Luoghi di Monte (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 444, c. 259).

1775, 8 giugno

Campiglia aggiunge un codicillo al testamento per ripartire l'eredità alla luce della dote assegnata a Cecilia, maggiore rispetto a quella data alle sorelle (Archivio Storico Capitolino di Roma, protocollo 63, sez. XXI, cc. 966, 1048-1049). Vedi Appendice documentaria n. 40.

1775, 18 giugno

L'artista ratifica il saldo della dote di Cecilia (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 444, cc. 281-282).

1775, 3 settembre

Campiglia muore a Roma. Quello stesso giorno vengono aperti il testamento e il codicillo (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 445, c. 506r).

1775, 4 settembre

Risulta registrato nel libro dei morti della parrocchia di Santo Stefano del Cacco (ASVR, Santo Stefano del Cacco, Libro dei Morti, 1749-1780, c. 79r).

1776

Tra le carte del notaio esecutore testamentario di Campiglia relative a quell'anno c'è una nota di un pagamento effettuato in favore della Compagnia della Madonna di Costantinopoli per le spese sostenute per il funerale dell'artista (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 446, c. 409).

1779, 23 dicembre

Davanti ad un notaio Cecilia firma l'impegno a rifondere il cognato Giuseppe del Frate delle spese sostenute per il suo mantenimento dopo che il marito l'aveva abbandonata e lei era stata ospitata a casa della sorella Lucinda (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 458, c. 300v).

1782

Esce il quarto e ultimo volume del *Museo Capitolino*, curato da monsignor Niccolò Foggini, dedicato a rilievi, are, sarcofagi e urne.

Appendice documentaria

I documenti sono trascritti nell'ordine in cui vengono citati nel testo e per tutti si è scelto di mantenere la grafia e la sintassi originali, limitandosi a sciogliere le abbreviazioni.

1.
Marrini 1764-1766, II. 1, pp. 43-44.

Da Lucca dove era nato l'anno 1692, mandato in Firenze in età puerile Giovan Domenico Campiglia da' suoi genitori appresso l'illustre, ed ottimo zio, che era impiegato nell'attual servizio del Granprincipe Ferdinando in qualità di artefice valoroso, che intarsiava nel legno fiori, animali, e grotteschi capricci di diversi colori; dopo aver passati i più verdi giorni dell'età sua nell'imparare i necessari rudimenti delle lettere, fu dal medesimo, che nello spiritoso nipote avea ben presto ravvisato un genio particolare per l'arte, raccomandato alla direzione degli accurati, ed amorevoli precettori Tommaso Redi, e Lorenzo Del Moro, dal primo de' quali apprese il disegno, frequentando le scuole del nudo, e della notomia, e dal secondo le regole della prospettiva, e dell'architettura. Collocato quindi nella Real Galleria, dove col disegnare tutte le statue, e i migliori quadri dimostrò gran valore; e mandato poscia dallo zio a Bologna¹⁰ nella scuola di Giovanni Giuseppe dal Sole, colla scorta del quale copiò le opere de' Carracci, di Guido, e d'altri celebri dipintori: divenne in breve tempo un giovane assai valente, talché tornato alla patria seppe egregiamente condurre diversi quadri pel Cavaliere Cellesi, ed alquanti ritratti.

Avendo poi risoluto il Campiglia di trasferirsi a Roma, s'applicò subito di disegnare l'antico, e ad apprendere la pittura con maggiore impegno; e dopo non molto tempo s'acquistò somma gloria nel solenne concorso intimato dall'Accademia di Santo Luca, per averne ottenuto il destinato premio coll'ammirabile produzione d'un disegno esprimere un Guerriero Capitano, che torna vittorioso in trionfo. Di quì avvenne, che avendo assai patito la fabbrica di San Pietro, il Pontefice Clemente XI, il quale oltre al predetto disegno, avea pure venduti tutti quelli, che con conducibil maestria fatti avea al Salvioni stampatore del Vaticano, comandò, che a quello bravissimo giovane fossero commesse molte copie, che de' quadri dipinti sul muro, primaché perissero, era stato giudicato espediente doverli fare; ed avendolo un giorno veduto operare sul luogo stesso, dopo averlo commendato, ordinò a Monsignor Sergardi economo di quella fabbrica, che a lui fossero dati a copiare altri quadri, affine di coltivare, come egli appunto s'esprime, i buoni talenti.

Pervenuto egli pertanto ad un alto grado d'universale reputazione, non può bastantemente spiegarsi quante, e quali rispettabili opere dovè in ogni tempo condurre in Roma per Cardinali, per Principi, e per diversi insigni personaggi; né a noi è permesso di fare in qualche modo comprendere la bellezza, ed il numero delle moltissime tavole d'altare, de' pregiatissimi quadri d'ogni grandezza, e degli altri egregi lavori, che per le chiese di varie città dell'Italia, per alcune corti d'Europa, e per ornamento delle splendide abitazioni d'innumerabili illustri soggetti d'ogni

¹⁰ Dimorò in Bologna il Campiglia nel palazzo del Conte Paolo Zambeccari suo amatissimo protettore, a cui fece un bel quadro di propria invenzione rappresentante a fuga in Egitto della Vergine Madre col santo Bambino Gesù.

nazione felicemente terminò questo infaticabile, e bravissimo professore, che oltre a tutto ciò ebbe il coraggio di disegnare più volte quanto in Roma sì in pubblico, che in privato si trova di rispettabile antichità; che invitato a Firenze disegnò pure la grandiosa, ed assai celebre opera del Museo Fiorentino; e che richiamato a Roma dal Pontefice Clemente XII disegnò il copioso Museo del Cardinale Alessandro Albani, che dovea collocarsi nel Campidoglio, col riceverne in premio un decoroso, e perpetuo mensile stipendio, e coll'acquistare ogni giorno più l'invariabile stima, e l'affetto degl'intendenti, e il glorioso nome d'instancabile, ed esimio artefice, che fralla grandezza del merito, e fralle universali acclamazioni sempre affabile si mantenne, morigerato, ed onesto.

2.

Gabburri 1730-1740, III, c. 192r.

Giovanni Domenico Campiglia pittor fiorentino, di padre lucchese, scolare del celebre Tommaso Redi, nello studio del quale si approfittò mirabilmente impossessandosi di un perfetto disegno. Indi passò a Roma dove, studiando indefessamente l'antico e il migliore dei moderni, tanto delle statue che dei bassirilievi e delle pitture, è riuscito un bravo pittore e perfettissimo disegnatore. Chiamato a Firenze nel 1729, espressamente per disegnare il museo fiorentino, disegnò tutti i cammei, le pietre intagliate, le medaglie, gl'idoli, le statue e i ritratti dei pittori per l'intaglio, quantunque dei ritratti molti ne disegnasse, altresì Giovanni Domenico Ferretti. Stette occupato in questa grand'opera sino all'anno 1735 con sua gloria e utile, e quindi, dopo aver fatta una tavola all'altare della cappella Arnaldi nella chiesa detta comunemente di San Giovannino dei Gesuiti, fece ritorno a Roma, dove vive in questo presente anno 1739 in florida età, tutto intento nel disegnare il museo di Campidoglio, il quale si spera di veder pubblicato a suo tempo alla luce, con plauso universale mercé del perfetto disegno del Campiglia e del gustoso, bellissimo intaglio di Carlo Gregori che attualmente va di continuo travagliando sopra di esso.

3.

Lanzi 1795-1796, I, p. 204.

Giovanni Domenico Campiglia fu contato in Roma fra' primari disegnatori, e specialmente per cose antiche gl'incisori se ne prevalsero: in pittura non mancò di merito, e in Firenze, ove condusse qualche tavola, vedesi fra' buoni pittori anche il suo ritratto.

4.

Gori Gandellini 1808, I, p. 145.

Campiglia (Giovanni Domenico) discepolo di Tommaso Redi, celebre professore di disegno e intagliatore, travagliò qualche vignetta nel libro intitolato: *Primatus Hispaniarum vindicatum*, stampato in Roma nel 1729. Nella nobile edizione fatta in Firenze in quattro tomi l'anno 1752, e gli anni susseguenti fino al 1762, oltre all'invenzione di tutti i rametti, finali e lettere iniziali, disegnò quasi tutti i ritratti dei

Pittori, che di propria mano si dipinsero, i quali esistono nella predetta Galleria Granducale di Firenze, ed alcuni intaglionne; tra i quali furono questi seguenti, cioè di Leonardo da Vinci pittore, scultore e architetto; Giovanni Antonio Razzi detto il *Sodoma*, ovvero il *Mattuccio*; di Domenico Beccafumi, detto *Mecarino*, pittore, scultore, gettatore, ed intagliatore; di Giulio Pippi, detto *Giulio Romano*, pittore ed architetto; di Piero Medici de' Duchi di Atene, amatore della pittura; di Giacomo Tordans; di Giovanni Lorenzi Bernini, scultore, architetto e pittore; di Orazio Riminaldi, di Filippo de Angelis, detto *Filippo Napoletano*; di Rembrandt del Reno, pittore ed intagliatore; di Salvator Rosa, pittore e poeta. Fu capo il Campiglia della Calcografia Camerale in Roma.

5.

Inghirami 1843, XII, p. 154.

Campiglia Giovanni Domenico, discepolo di Tommaso Redi celebre professore di disegno ed intagliatore, travagliò qualche vignetta nel libro intitolato, *Primatus Hispaniarum vindicatus*, stampato in Roma nel 1729; nella nobile edizione fatta in Firenze in 4 tomi l'anno 1752, e gli anni susseguenti fino al 1762. Oltre alla invenzione di tutti i rametti, finali, e lettere iniziali, disegnò quasi tutti i ritratti di pittori che di propria mano si dipinsero, i quali esistono nella R. Galleria di Firenze, ed alcuni furono da esso intagliati. Fu capo il Campiglia della Calcografia Comunale in Roma.

6.

De Boni 1852, p. 176.

Campiglia (Giandomenico), nato in Lucca nel 1692, ricevè le prime lezioni di disegni da uno zio eccellente in intarsiatura. Studiò a Firenze sotto Tommaso Redi e Lorenzo del Moro, e a Bologna sotto Giuseppe del Sole. Dipinse molto in entrambe, e anche a Roma, ma fu più celebre pel disegno; giacché disegnò le sculture del Campidoglio, indi i ritratti, i cammei, e le pietre della galleria granducale di Firenze; intagliò cose del Bernini, di Giulio Romano, di Leonardo da Vinci, di G. de Angelis, e divenne capo della calcografia camerale in Roma. Né quadri ha corretto disegno e vigore; il suo ritratto fu posto fra que' del museo fiorentino. Morì verso il 1750.

7.

Lettera del cardinale Orazio Filippo Spada a Giovanni Domenico Campigli, da Lucca, 25 gennaio 1708.

BMoF, Autografi Frullani 1760.

Carissimo Giovanni Domenico ho ricevuto con mia particolare soddisfazione il quadro di pittura che mi avete inviato per primo saggio delle vostre applicazioni ad uno studio sì bello e non lascio di conietturare da questo il buon genio che n'avete, onde saranno per riuscirvi sempre più felici i vostri parti. In segno del mio gradimento riceverete la piccola dimostrazione che vi invio, a solo fine che voi prendiate maggiormente anima d'attendere con tutta l'applicazione, a cui prego intanto da Dio ogni bene.

Lucca 25 gennaio 1708
Il cardinale Orazio

a Giovan Domenico Campigli, Firenze

8.

Lettera di Giovanni Battista Tonelli a Antonio Campiglia, da Roma, 10 aprile 1762.
BSLu, Ms. 1651, cc. 89-90r.

[c. 89r] Amico carissimo

In risposta di graditissima vostra infra 29 marzo scaduto, vi dirò in prima cosa, che mi dispiace infinitamente di non poter render servito il signore¹¹ che bramerebbe le notizie riguardanti la vita del mio fratello Giovanni Domenico Campiglia figlio del q Pietro Campiglia, ed Eleonora Panicali moglie ambedue cittadini di Lucca già passati all'altra vita da molti anni addietro. Detto mio fratello prese la prima moglie, che poteva avere circa anni 20 e li campò intorno anni 13, e dipoi passò alle 2de nozze, che poteva avere circa anni 34, e questa 2da moglie è ancora viva, e sana, e verde, come voi ben sapete il medesimo da un mio zio di nazione francese fù portato a Firenze, che poteva avere circa anni 6, e in tal città cominciò li suoi studi in disegno, ma non so chi fosse il suo maestro per [...]. In Lucca sò benissimo, che non hà studiato sotto nessuno. Sò ancora, che hà studiato in Bologna, ma non sò, chi sia stato il suo maestro. Il medesimo credo, che sia stato battezzato in S. Frediano di Lucca, e presentemente credo, che sia sopra li anni 70, e queste cose le potete meglio sapere da mio fratello Riccardo a voi ben cognito, e noto.

Il detto mio Fratello, si portò a Roma per la prima volta, che poteva avere circa anni 26, e nel primo anno fu in concorso all'accademia di S. Luca, ove concorrevano persone di molto merito, fra le quali c'erano ancora due Fratelli Mons vallo che presentemente sono li primi pittori del Re di Francia e il mio fratello in tal concorso portò via [c. 89v] il primo premio di prima classe, come voi ben sapete. Di anni 35 fu richiamato dalla gran casa Medici in Firenze per fare L'opera di quella Galleria, che in anni sette, e mezzo se ne spiccò e in tal opera incise ancor lui qualche cosa, e tutto il restante fù inciso sotto la sua direzione e correzzione, e in quell'intervallo di tempo fù richiamato a Roma da Clemente XII Corsini per fare la grand'opera del Museo Capitolino quale felicemente fece il tutto sotto la sua direzione e correzzione come mi sono spiegato di sopra nella Galleria di Firenze, e per benemeranza di quest'opera il sopraddetto Pontefice li diede carica di vicedirettore a Vita della Calcografia Camerale come voi ben sapete, e senza veruna sicurtà ritiene in Sua Custodia fra Rami, Stampe ed altro circa a scudi 200.

Detto mio fratello hà dipinto credo da 6 o sette quadri d'Altare in S. Pietro, quali erano quasi tutti consumati, che copiando gli convenne la maggior parte inventarli da sé, e doppo copiati furono messi in mosaico, che presentemente si vedono, senza che mai più possino patire.

Per il resto detto mio fratello hà disegnato, e disegna un'infinità di robba per l'Inghilterra, che non credo ci sia Professore, che lo possa eguagliare.

¹¹ La lettera è scritta su una colonna, sulla colonna bianca all'altezza di questo passaggio c'è un rimando a "Il nobile signore Tommaso de' Bernardi ad ispirazione del quale il Tonelli aveva scritto Lettera".

In Firenze so, che in una, o due chiese vi deve essere di sua invenzione uno, o due, quadri d'altare, come pure sò che, in Palazzi di vari signori di Firenze vi sono piccoli quadri pure di sua invenzione, lo stesso nella città di Siena, e particolarmente in Casa Cosatti. In Lucca sò, che non v'è niente, perché dalli Signori lucchesi non è stato mai considerato, a riserva però dell'Illustrissimo Signor Bartolomeo Talenti, quale avendo avuto qualche bontà per il medesimo si prese l'ardire di mandargli piccole cose per le quale fù generosamente dal magnanimo signore riconosciuto.

[c. 90r] L'eccellentissima Casa Corsini in Roma, sò, che ritiene moltissimi disegni del medesimo e qualche cosa ancora in Pittura, come pure ancora qualche altra Casa di altri Signori di Roma sò, che vi devono essere altre piccole cose consimili. Tutte queste cose le hò scritte alla meglio, che le hò sapute, senza intelligenza di mio fratello che le la potesse penetrare per certo perdere la sua grazia, e buona armonia che fra di noi passa, e perciò vi raccomando il tenermi segreto.

Io hò fatto quanto mai hò potuto presso il medesimo, acciò mi facesse qualche dettaglio secondo le richieste, ma non v'è stato caso d'indagare cosa veruna, avendomi chiuso la bocca con dirmi, che le sue infinite occupazione come voi ben sapete, non le danno un momento di campo di poter perdere tempo ad altre cose soggiungendomi di più, che voi pure sopra di ciò negli potete render giustizia.

Per il Signor Pompeo Batoni vi prego a prender altri canali, perché voi ben sapete, che con questo celebre virtuoso io non hò veruna servidù di grazia vi prego a fare le mie giuste e doverose scuse con quel Signore che per mezzo vostro richiedami l'accennatomi notizie, e ditegli, che le mi può conoscere abile, e capace di poterlo servire, col obbedire in altre maniere mi comandi.

Ritornando di nuovo sopra il particolare di mio fratello, mi soggiunse il medesimo, che se avesse a descrivere tutte le sue opere, e tutta la sua vita e altro attenente alla sua professione non le basterebbe per certo una mezza risma di carta.

Fra brevi giorni uscirà fuori l'opera di Grotta Ferrata, fatta sotto la direzione, e correzione di mio fratello.

9.

Lettera di Giovanni Domenico Campiglia forse ad un membro della famiglia Sardini, da Roma, 28 novembre 1745.

ASLu, Sardini, 83, 5.

Illustrissimo signore signore padrone

Sempre Vossignoria Illustrissima secondo l'animo di cavaliere suo pari a voluto in generosità e gentilezza soprabondare, mentre mi trovo honorato di un ricco dono, cioè d'un bellissimo Gesù Bambino, et una bellissima borsa tutta ricamata con dentro quaranta scudi in tutte bellissime monete nove, cioè quartini pauli e grossi, il tutto presentatomi dal signor Carlo Pera per ordine di Vossignoria Illustrissima In verità conosco di non meritare una tal riconoscenza tanto più che ero ancora in debito fin dalla volta passata, e volevo imparte corrispondere, ma in vano estato questo mio desiderio perché mià prevenuto ancora questa volta, con un prodigo regalo, che sopravanza di gran lunga la mia bagatella; onde non posso tanto esprimere le moltiplicate obbligazioni, che sempre più vado debitore; Però prego col la maggior premura possibile Vossignoria illustrissima il darmi occasione di corrispondere non dico proporzionatamente, ma almeno impiccola parte, col darmi il vantaggio

d'impiegarmi ne degnissimi suoi comandi, et allora mi chiamerò fortunato quando mi troverò honorato dei medesimi, e col maggior ossequio mi dò lonore di dirmi

Di Vossignoria Illustrissima
Roma 28 novembre 1745
Vostro umilissimo Obbligatissimo servo vero
Giovan Domenico Campiglia

10.

Lettera di Campiglia a Giuseppe Menabuoni, da Roma, *ante* febbraio 1724.
BMF, Ms. BVII, 7, cc. 49r-50v.

[c. 49r] Carissimo Amico,

nella settimana ventura anderò a trovare il Signor Bargellini per il consaputo negozio, e gli saprò dire del esito. Dica al signor Dottor Gori, che già lui sà quelle, che ò a riserba di una, che non la mandai quando gli mandai quelle, perche lo sempre riserbata per farmene un anello, ma quando il signor dottore la voglia non ò veruna difficoltà, ma lultimo prezzo sono dieci scudi, ma prima non laverei data ne meno per 25 ma ora, che non ò più quel gran fervore per queste cose la do a questo prezzo, ed e la testa di un [c. 49v] Perseo come vedrà da questa improne, e bella assai et e di ottimo maestro laltre impronte non gneli mando perché già ebbe la pietra nelle mani, come lantino il quale e bello il Giove Serapide la bacante et altre, che sempre son pronto a far negozio con il Signor Dottore, e melo reverisca ben distintamente.

Godo, che lei abbia da fare lopera delle lucerne, e quando lei abbia le sue convenienze vada pure, che per tutto si stà bene dove si guadagna, veda prima di terminare il mio basso rilievo.

[c. 50r] Non prolungo più oltre perche devo andare a fermare il calesso, perché domattina vado a Castelcandolfo logo lontano da Roma 24 miglia dove condussi già dun tempo tutta la famiglia per far mutar aria à Sigismondo mandai per vedere se laria li giova ma per ancora stà molto male et io stò solo a Roma et ogni festa fò questo viaggio, e quì per fretta resto a sui comandi li miei ossequi al Signor Dottor Gualtieri e con tutta la stima mi dico

Di Vossignoria Stimatissimo Amico

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo
Giovanni Domenico Campiglia

La Gemma intagliata col Vaso non la posso avere, perche la comprò da me il Signor Dottor Gori, o lei averà inteso male cose cristiane non neò mai trovate, che non o mancato di stare su laviso.

11.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 2 settembre 1736.
BMF, Ms. BVII, 7, cc. 5r-6v.

[c. 5r] Molto Illustre Signore Signore Padrone Colendissimo

Dal stimatissimo foglio di Vossignoria del ventotto passato sento come la serie di medaglie d'argento sia sua la qual cosa non sapevo bensì, chi melaveva detto mi disse aver avuto tal notizia da Vossignoria onde pregar il Sig. Menaboni, che fosse da lei per averne notizia, che poi menavvisasse della qualità, e della nota, come già mià favorito Vossignoria, e sento, ch'è molto diversa da quella, che mela sopponeva, mancando si pol dir le meglio si come d'imperatori e più d'Auguste, ma con tutto ciò io non ci attenderò, quando però Vossignoria voglia sodiacere a quest'incomodo il quale sarebbe di mandarmele per il Procaccio, per che come lei ben sa queste materie vanno sempre vedute, e ben vero, che Vossignoria non deve pensare a veruna spesa, che tutto [c. 5v] a porto e riporto tutto penserò io, ma il riporto non credo, che seguirà perche sperso, che ci accorderemo quando siano conservate almeno la maggior parte, e quando Vossignoria in questo tempo voglia in deposito lequivalente, e più come e di dovere gli farò dare li tre tomi del museo, e agiustati, che saremo o medaglie o quattrini Vossignoria allora renderà il deposito, se poi Vossignoria vol fare unaltro negozio, che a me pare più vantaggioso per Vossignoria li darò li due tomi de i cammei che costano 24 scudi, se a lei piace questo progetto mi mandi le medaglie, che il negozio è fatto, ma a denari contanti o genio di vederlo, pur li tomi son danari, perche tutti li corpi che avevo in Firenze li ho dati via, e non meneresta altro, che un corpo, se poi Vossignoria vorrà il tomo delle statue [c. 6r] faremo altro negozio con quelle di metallo, che a suo comodo ne averò gusto della nota con i sue rovesci, se a sorte Vossignoria si risolve di mandarmi le medaglie, ò per negozio fatto o per vederle le agiusti immodo che una non tocchi l'altra che anderebbero a male per viaggio, che siano ben involte nella bambagia e strette, se Vossignoria silve con li due tomi di cammei dia le medaglie alla Signora Maddalena Pazzi, che gli darà li due Tomi, e tal Persona è ben nota al Signor Menaboni.

Lopera di Campidoglio vado avanti con li disegni riguardo alli intagli ancora non senediscorre e così conseguentemente della disertazione ma credo bene quando fossi a questo la Casa Corsini non baratterebbe Vossignoria e meritevolmente.

Se caso mai Vossignoria mandassi le medaglie per il [c. 6v] Procaccia li dica, che sono medaglie del valore di venti scudi acciò non possa pretendere molto più del porto, che non li siperviene, onde attenderò quan Vossignoria risolverà, e se ancora volesse far negozio, che io gli intagliasse qualche rami di puri contorni per la sua opera etrusca in baratto con la detta serie pur questo potrei fare quando gli gradisse, questa sera scrivo pure al Signor Menaboni, che sarà da Vossignoria.

Del resto per dargli qualche notizia de prezzi della medaglie d'Argento quà in Roma, sino a Commodo che largento e bono eccetuate le rare un paulo o a somma una lira da Commodo in giù sempre si pegiora, e come si entra nel basso Imperio non vagliano più d'ingrosso, e per non più noiarla farò fine pregandole del honor de Sue Stimatissimi Comandi.

Di Vossignoria Illustrissima Molto Illustre

Roma 2 settembre 1736

Umilissimo devotissimo servitore vero

Giovanni Domenico Campiglia

12.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 22 ottobre 1736.

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 7r-8r.

[c. 7r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Dal suo stimatissimo fogli del 9 corrente, pare che Vossignoria si sia offesa sopra le eccezioni che detti alle consapute medaglie, creda a mè da suo servitore, che sempre li sono stato, e sarò per lavenire, che nemen per ombra mi passano simil viltà per la mente, come Vossignoria dice par che miabbia gabbato, io mi presi quest'ardire dir il mio sentimento affidato alla sua bontà e prazienza avendo per sperienza, che tante volte mià sofferto in Firenze tanto più come Vossignoria sà che sono libera nel parlare in quelle cose, che conosce, ma non, che io abbia mai avuta difidenza, che lei le abbia pagate quel tanto, che già da primo disse (che e stato superfluo mandarne la ricevuta) e, che quelle falze, che io dico falze per esse ben contrafatte, e son ben certo, che Vossignoria le creda legittime [c. 7v] e sappia, che io o un intaglio in corgniola il quale Ficoroni pagò cinque doppie, e lo pago per antico, e poi col tmpo scoperse esser moderno et io per terza mano lo pagato 6 scudi, per questo io non dovevo credere che lavessi pagato quel tanto, ma non essendo antica non dovevo io pagarla come la pagò lui, e queste son materie che ogniuno e capace dirimanerci, e creda a mè che nelli musei più ragguardevoli di Europa ci sono dei pasticci, e contutta confidenza se quando disegnai li medaglioni avessi auta la cognizione ch'ò adesso più di un medaglione non avereì disegnato mà rest'in[lacuna]nsi. Tornando al nostro discorso non si faccia meraviglia se parlai a quel modo solo per dirgli che gli aveva pagate care e, che gli avevano messe le falze per legittime [c. 8v] e tutto quello, che dicevo intendevo di dire di quel che le aveva vendute a Vossignoria perche io stimo più la sua grazzia, che qualsiasi altra cosa, e perche Vossignoria veda ch'è vero mandi a pigliare li due marmi a casa del Signor Tommaso Pazzi, che ò scritto, che a ogni sua richiesta li sian dati et il Signor Menaboni riscoterà quindici scudi dal curato di San Piero e pagherà Vossignoria come già li scrissi, e liò riscritto di bel novo, che già detta somma la pagai qui in Roma dal ordinario passato. Se Vossignoria a suo comodo vorrà mandare quella nota delle Famiglie la farò vedere ad altri per vedere se ciavoranno attendere, e ne resterà informata, e qui per non essere più noioso terminerò col pregarla del onor de suoi stimatissimi comandi, e con tutto ossequio mi dico

Di Vossignoria Eccellentissimo Signore

Roma 22 ottobre 1736

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo vero

Giovanni Domenico Campiglia

13.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 16 novembre 1736.

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 9r-10r.

[c. 9r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Vengo molto honorato da un suo stimatissimo et obligantissimo foglio sotto la data del 6 novembre, è conosco dal medesimo la bontà, che si degna aver per me

confindandomi il suo nobil pensiero della bel hopera ch'a in mente di fare, e viva sicuro che non la manifesterò a nessuno, dico bene, che di queste tal tavolette e distici non nè mai vedute, e nè parlato con qualcuno, che mianno detto per loro non aver mai veduto tal cose, manon mancherò di farne sempre più diligenza, e battendome alle mani a buon prezzo li prenderò per lei siccome trovandone in altri fogli gneli disegnerò ma temo, che quà in tal cose non senefaccia incetta ma starò su laviso.

Lisono molto obbligato delle medaglie, che a messo da parte per me, e gia che si degna favorirmele le potrà dare al signor Menaboni, che le consegnerà alla Signora Maddalena Pazzi [c. 9v], che per qualche occasione che gli potrà succedere me le manderà, e le gradisco moltissimo.

O goduto in estremo, che li due marmi da mè dovutogli abbino avuto questo vantaggio e honore di esser posseduti da un suo pari, che faranno altro risalto.

Pria dal Signor Menabuoni ricevette la ricevuta fatta da Vossignoria che e stato tutto effetto della sua gentilezza, perche io non la richiedevo.

Venendo al museo Fiorentino per mezze voci mi vien detto che le tavole de medaglioni da mè disegniate incontrano così male, e che mi giunge molto nova perche essendo io costì erano tanto piaciute, et ora sia tutto al contrario, quando tal opera miè riscritta meglio delle prime, siccome ne rovesci come nelle facce per le somiglianze per averne qualche pratica per il [c.10r] lungo esercizio, e quelle mi vengano biasimate più di ogni altre, ma conosco molto bene che deriva dal aria cattiva della stanza del ricetto, la quale si guastò per non esservi seguito il fatto di Danae e pur se vi seguì non pioveve tanto secondo lingorda Terra, ma non voglio con queste ciarle più essergli noioso onde farò fine pregandola dove mi conoscie abile di servirla, il non mi sparamire, e col più profondo ossequio mi do lonore di dirmi

Di Vossignoria Eccelentissimo Signore

Roma 16 novembre 1736

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo vero

Giovanni Domenico Campiglia

14.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 16 febbraio 1737 (s.f. 1736).

BMF, Ms. BVII, 7, c. 4r.

[c. 4r] La E elitropio D diaspro rosso N niccolo S sardonico dove non e niente sono tutte corgniole cenè uno in calamita dove ciè inciso il vento.

Non e mai ancora stato possibile, che io abbia potuto trovare di quei dittici, o altre cose della primitiva Chiesa ma starò sempre sulaviso, e quì per non più noiarla farò fine pregandola del onore de sue stimatissimi comandi dandomi lonore di dirmi

Di Vossignoria Molto Illustre

Roma 16 febbraio 1737/1736

Non faccia ricerca dei sigilli al Procaccia, che li saranno portati fino a casa

Umilissimo Devotissimo Servitore vero

Giovanni Domenico Campiglia

15.

Lettera di Campiglia ad Anton Francesco Gori da Roma, 23 marzo 1737 (s.f. 1736).
BMF, Ms. BVII, 7, cc. 15r-16r.

[c. 15r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Dal stimatissimo foglio di Vossignoria del 5 marzo sento come a scelto otto de mi intagli, io gli dissi, che volevo dargli via tutti acciaio elle vedesse il gran vantaggio, ch'è a pigliargli tutti, del resto non ò difficoltà a darne quattro sei otto, quando mi siano pagati quei prezzi, che dietro sono notati, come già gli scrissi in altra mia. Nel collo del Vaso non sono altrimenti caratteri come Vossignoria crede e ornamento così intrecciato, e per disegnarlo veramente ci vuol la pazienza del Signor Menaboni dal gran lavoro che viè dentro.

[c. 15v] Le due medaglie di Giulio Cesare e di Ottone, le prenderò quando lei se ne voglia disfare, che scriverei alla Signora Maddalena Pazzi, che pagassi a Vossignoria giuli setti. A questi giorni volli dar di una lucerna Cristiana antica quindici pauli di metallo, e la prender per Vossignoria parve che gli dessi quindici sassate, che ne volevano quattro scudi, io lo mandai in pace, la forma era questa [disegno di una lucerna] con la croce e lo spirito santo sopra, ma lavoro goffo ma ben conservata. Mi onori di dire che io ho mandato la medaglia disegnata al Signor Senator Compagni, con l'occasione che rimandavo una prova corretto di un Ritratto, e mi onori riceverlo caramente, e qui per non più noiarla farò fine con redergli ben distinte grazie del onore che à mè fa con pregarla dessere stimatissimi comandi, e col più profondo ossequio mi dico

Di Vossignoria Molto Illustre

Roma 23 marzo 1736/1737

Umilissimo devotissimo obbligatissimo Servitore
Giovanni Domenico Campiglia

16.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 24 maggio 1737.
BMF, Ms. BVII, 7, cc. 17r-17v.

[c. 17r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Dalla compitissima sua del 14 maggio sento dalla medema, che sia concluso il nostro negozio de cammei, onde questo, e fatto il danaro potrà rimettermelo quando Vossignoria a detto perche di venire io a Firenze non e vero, e una voce escita costà non sò come, et io non ò nessuno incontro in tal cosa nessuno mià mai parlato di tal cosa, e Domenica fui dal Signor Cardinal Corsini, dove tra laltre cose parlassimo ancora di Firenze e del Museo, ne di tal cosa mi parlò onde veda, che non e vero, io però ci verrei molto volentieri a passarci sei [c. 17v] mesi e pure un Anno.

Io non ò mancato di dire, a di quanti anticagliari, che trovando cose Cristiane le portino a mè, che avrei molto genio di compiacergli, ma ancora non si vede niente, e non dubito che lò a memoria, mentre per non più noiarla farò fine pregandola de sue stimatissimi comandi e con tutto il rispetto mi dico

Di Vossignoria Eccellentissimo Signore

Roma 24 maggio 1737

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servitore vero
Giovanni Domenico Campiglia

17.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 12 luglio 1737.

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 19r-19v.

[c. 19r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Da un suo stimatissimo e compitissimo foglio de 2 corrente sento dal medesimo come Vossignoria desidera che io pazzienti li dicidotto ruspi tanto, che abbia terminata la sua bella opera Etrusca, et io non hò veruna difficoltà di aspettare quando gli sia vantaggio, e tanto più, che mi persuado, che tal opera sia or mai a bon termine, sento ancora, che in ricompensa di tal dimora voglia darmi qualche medaglia, questo sarà tutto effetto della [c. 19v] sua gentilezza perche non viè quest'obbligo. Ebbi piacere nel sentire, che Sua Altezza Reale fosse migliorato, come altro e maggiore dolore miè stato il sentirne la morte, e credo, che Firenze sarà per tal cosa tutta sotto sopra et il Signore sia quello che gli conceda la mutazione del governo bonissimo come lo desiderano e come lo spero che sarà, mentre per fine pregandola de suoi stimatissimi comandi con tutto lossequio mi do l'onore di dirmi
Di Vossignoria Eccellentissimo Signore

Roma 12 luglio 1737

Umilissimo devotissimo Obbligatissimo servo vero
Giovanni Domenico Campiglia

18.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 24 agosto 1737.

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 21r-22r.

[c. 21r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Dal suo stimatissimo foglio sento quanto Vossignoria si compiace dirmi circa del danaro, et ancora ~~et ancora~~ delle medaglie, che per me a destinato, tutto effetto della somma sua gentilezza, e quando Vossignoria vedrà il Signor Menaboni se gli parrà di darle a lui, che le dia alla Signora Maddalena Pazzi che quando averà occasione me le manderà, quelle poi che Vossignoria desidera dar via sarebbe bene che ne facesse una nota, perche la farò accedere a ualche amico per trovarne lesito, e [c. 21v] trovando il voglioso allora poi si fanno venire per vederle.

Antichità Cristiane mai e stato possibile trovar niente con tutte le diligenze ch'ò fatte, ma ne meno sene trova d'altre volte. Dogo, che il Signor Principe Craon abbia graditi li Tomi del Museo, e ne spero bene, perche forsi daranno di mano a finire il resto, che allora spererei pervenire a finire li disegni altro non miresta di che incomodarlo,

che pregarla del onore de sue stimatissimi comandi, e col più profondo ossequio mi sottoscrivo Roma 24 agosto 1737

Di Vossignoria Molto Illustre

Umilissimo Devotissimo Servo
Giovanni Domenico Campiglia

19.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 11 ottobre 1737.

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 23r-23v.

[c. 23r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Non prima risposi alla stimatissima sua del del 24 settembre per stimolar il signor Marco Antonio Moirani ad esitare il consaputo zaffiro come mi dice averne fatto tutta la diligenza, e non à potuto far esito, perche cisono andato tre ordinari un doppio laltro sempre speranzandomi di poterle evitare, ma alla fine mià detto, che non è stato possibile, credo, però ch'averà avisato il signor Cagliari, e perciò e bene, che nesia avistato anche Vossignoria acciò possa col medesimo pigliar quello spedinte, che più li torna mentre per fine con tutto lossequio mi dò lonore di dirmi

Di Vossignoria Molto Illustre

Roma 11 ottobre 1737

Umilissimo devotissimo servitore vero
Giovanni Domenico Campiglia

20.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 26 ottobre 1737.

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 25r-25v.

[c. 25r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Dalla stimatissima sua del 22 ottobre sento come Vossignoria abbia destinato di pagarmi li diciotto ruspi costì, onde quello che porterà la ricevuta Vossignoria A a quello pagherà la detta somma, che per tal causa ne scriverò alla Signora Maddalena Pazzi in questo ordinario o viduto le tre medaglie, che Vossignoria siè per sua gentilezza compiaciuto donarmi le quali ò gradito in estremo specialmente il Triano la quale e medaglia rara, non mancherò di dare le proposizione a qualche libraro amico come deisdera, et io mi ralegro molto della sua bel opera la quale veddi con tutto comodo [c. 25v] dal Signor Marchese Capponi la quale piace ancora a lui in estremo et ogni cosa darebbe.

Trovando ... come mi accenna, che sieno a compierne li prenderò per lei, e qui per non essergli più noioso farò fine pregandola del onore de sui Comandi e con tutto il ... mi dico

Di Vossignoria Molto Illustre

Roma 26 ottobre 1737

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo
Giovanni Domenico Campiglia

21.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 9 novembre 1737.

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 27r-28r.

[c. 27r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Dal suo complitissimo foglio sento come Vossignoria abbia pagato la con saputa somma al Signor Bottari, che forse spetterà mandarmegli nel ordinario venturo, del resto un mese più un mese meno non importa il giorno, che Vossignoria prenda il suo comodo vorrei averne aver dimolti da Vossignoria, che sarebbe come se io gliavessi in saccoccia. Sento come desidera alcuni de mie intagli specie di quelli d'erudizione, però Vossignoria a tutte le impronte, mandi quelle, che desidera, e tutta quella abilità che li potrò fare si assicuri più a lei, che a chi sisia altro, ma adanari contanti, perche mmolti negozzi che ò [c. 27v] fatto a bazzarro adesso mi tarla per non essere io entrante, il mandargli le pietre non me ne posso privare perche un signore inglese mi ha promesso che deve venire un suo amico, che me le farà dar via tutte bone e mediocre, se sarà vero non losò, però Vossignoria si assicuri che la qualità della pietra, che io gli descriverò ne troverà tale per il lavoro già neà le cere dove potrà conoscere il merito della medesima quella che Vossignoria mi dice nella sua lettera non sò se lei sà che è legata in anello, che credo, che giusto andrebbe al suo dito ed è un bel calcedonio zafirino onde stato attendendo quato [c. 28r] ella si degnerà comandarmi e con tutto il rispetto mi dò l'onore di dirmi

Di Vossignoria Eccellentissimo signore Roma 9 novembre 1737

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo vero
Giovanni Domenico Campiglia

22.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 23 novembre 1737.

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 29r-29v.

[c. 29r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Riceverà per il procaccio uno scatolino diretto a Vossignoria con dentro n° dodici Intagli, che tutta la somma scenda a novanta due scudi, e veda Vossignoria al prezzo, che io gli messi, la volta passata quanto gnelò calati, e quando Vossignoria avesse volontà di voler calar delaltro più tosto meli rimandi per la stessa strada senza discorrere più di novo prezzo, che io gli prometto di non offendermene niente, ma bensì mi offenderei di rimutare i prezzi, che lo sbassi ch'ò potuto fare lò fatto, e lanello del Bacco solo vale dieci doppie; e non stia a dar retta alli bon gustai [c. 29v] perche io grazzia al Signore menentendo qualche poco, e Vossignoria più di nessuno si che non à bisogno di consiglieri perche la sua cognizione supera tutte quelle delialtri, perche se Vossignoria siricorda in Firenze mi volle dare cinque zechini del mio anello ma li fù poi detto, che non era bono, e non fù concluso il negozzio, altro per adesso non ò da significargli, il danaro lò ricevuto da Monsignor Bottare, e per fine pregandola del honor de sue stimatissimo comandi, e col più profondo ossequi mi dico

Di Vossignoria Eccellentissimo Signore

Roma 23 novembre 1737
Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo servo vero
Giovanni Domenico Campiglia

23.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 20 dicembre 1737.
BMF, Ms. BVII, 7, cc. 31r-32r.

Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Dal suo stimatissimo foglio sento come Vossignoria ricevette la scatoletta con li dodici intagli, e come senè scelti sei, e riguardo a questo ne prenda pure quanti ne vuole, ma riguardo al prezzo quel, che gliò mandato, come già li scrissi e lultimo, e quegli che gliò mandati sono prezzi vilissimi, e se Vossignoria fosse pratico di Roma vedrebbe cosa si pagano detti intagli e quando un anello, e niente bello si discorre a cinquantine di doppie, et io al Signor Pietro Furrier dun anello, che aveva [c. 31v] da vendere li vuolsi dare 40 scudi, et era un Giove Serapide poco diferente al mio, ora veda, che proferte si fanno a Roma, e la perfezione no né così comune, e ne Musei più famosi del mondo i belli belli si riducano a sette o otto, e come si riducano in grande pure a quelli si trova delle scorezzioni et io ne posso ora mai discorrere qualcosa, dico questo per li molto difetto, che trova ne miei ma questo poco importa, perche chi compra deve dire quello, che vole.

Con loccasione del prossimo Santo Natale di nostro Signore non voglio mancare a questo mio debito di auguriargneli [c. 32r] ricolme di tutte quelle felicità sprirituali e temporali, delle quali prego Sua Divina Maestà che li conceda largamente si come a tutti quelli della sua gentilissima Casa, e col più profondo ossequio mi do lonore di dirmi

Di Vossignoria Eccellentissimo Signore

Roma 20 dicembre 1737
Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo
Giovanni Domenico Campiglia

24.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 18 gennaio 1738 (s.f. 1737).
BMF, Ms. BVII, 7, cc. 11r-11v.

[c. 11r] Eccelentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Sono passati 4 ordinari, che non ò più visto sue lettere, ne tan poco le dodici pietre, che disse nel ultima sua rimandarmi tutte, quanto non avesse le 6 date secondo la proferta da lei fatta, onde resposi , che non le potevo dare, che le rimandasse pure, ché quello era lultimo prezzo. [c. 11v] Onde sapendo la sua puntualità mi dà qualche sospetto, che non si possa essere persa qualche sua lettera, e pure, che Vossignoria non stia troppo bene la qualcosa non vorrei onde la supplico levarmi da questo

pensiero, mentre per fine pregandolo del onore di qualche suo comodo e con tutto l'ossequio mi dico

Di Vossignoria Molto Ilustre
Roma 18 Gennaio 1737/38
Umilissimo Devotissimo ed Obbligatissimo Servitore vero
Giovanni Domenico Campiglia

25.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 25 gennaio 1738 (s.f. 1737).
BMF, Ms. BVII, 7, cc. 13r-14r.

[c. 13r] Ec.mo Signore Signore Padrone Colendissimo

Roma 25 Gennaio 1737/38

Dalla compitissima di Vossignoria del 21 sento, che non possa aver ricevuto due mie lettere, dove resposi nella prima a una sua, che assolutamente non volevo ne potevo calare il prezzo da me richiesto delle consapute pietre; e doppo molti ordinari non vedendo sue lettere di risposta, tornai a replicargli altra lettera del medesimo tenore, onde sentendo dalla sua dove dice attendere positiva risposta, e che [c. 13v] e che poi avrebbe rivoluta o siano di prevederne alcune, si che mandai in parola di onore sono lultimi ne crescerò ne leverò come sempre è detto, però la supplico di risolvere perche presentemente in Roma perli molti Inglesi, che ci sono ne posso fare bon esito circa delle medaglie io non ciposso attendere perche neò gran quantità per dirla in verità miè passato il gusto di ogni cosa per vervi speso molti danari con discapito, perche questo è un Paese, che cura la sete [c. 14r] col precitutto. Godo assai che il Signor Ghinghi sia al servizio di un Monarca che pol corrispondere al suo merito, e non è dubbio che a poco a poco firenze si voterà di virtuosi, e spero che un giorno ancora Vossignoria lascerà la Patria per venire a fare la dissertazione a questa raccolta di marmi fatta dal Papa per un giorno discorrendo col Cardinale Corsini intese, che à questa mira et io maggiormente lo infervorai, e quì per fine pregarla del onore de Sue Stimatissimi Comandi

Di Vossignoria Eccelentissimo Signore

Umilissimo Devotissimomo ed Obbligatissimo Servitore
Giovanni Domenico Campiglia

26.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 15 febbraio 1738 (s.f. 1737).
BMF, Ms. BVII, 7, c. 33r.

[c. 33r] Eccellentissimo Signore Padrone Colendissimo

Roma 15 febbraio 1737/1738

Dal signor Piazzesi o ricevuto (come Vossignoria m'accenna) la scatoletto con dentro le dieci gemme e tredici scudi, ch'è il valore del altre due, come gneli sprima nella ricevuta quì inclusa. Compatisca se non è calato li prezzi perche quelli, che li

mandai da primo erano lutimissimi prezzi perche Vossignoria mi disse, che dicessi lutimo prezzo, e così feci altro non mi resta di che incomodarla solo che pregarla de sue stimatissimi comandi e tutto rispetto mi dico

Di Vossignoria Molto Illustre
Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo
Giovanni Domenico Campiglia

27.

Lettera di Campigli a Gori, da Roma, 6 gennaio 1740.

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 35r-36v.

[c. 35r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Mi trovo honorato d'un stimatissimo suo foglio dove m'annunzia felicissima una lunga serie d'Anni et infinitamente gneli rest'obligato della memoria, e gentilezza, che si degna d'usare verso un suo vero servitore e si persuada pure, che se manco di dimostrargli per lettera li mia dovuto ossequio, non latribuisca ad altro che ad un timoroso e reverenzial rispetto, che ho della sua degnissima Persona, e non manco col core di desiderargli si nel tempo Natalizio, e in ogni principio d'Anno e in ogni altro tempo, tutto quel [c. 35v] bene spirituale che desider'a me stesso.

Le mie applicazioni sono sempre in cose di poco rilievo, presentemente tiro avanti la raccolta di busti e statue fatta dal Papa per quale mi fece venir'a Roma, e spero che la prima cosa che io pubblicherò di questa gran raccolta sarà la Stanza dei Filosofi, che vanno incirca 80 erme, ma la maggior parte son'incogniti.

Alla Calcografia Camerale (dove il Papa mi fece soprintendente) per quella feci un tometto di tutte le Fabbriche fatte da nostro Signore [c. 36r] et al medesimo lo dedicato, e se Vossignoria desidera vederlo il Signor Senatore Compagni le à; Adesso penso di fare una raccolta di Are antiche avendone io già molte in mira delle belle, et erudite, che non sono mai state pubblicate, ma ci vorrà sua dissertazione.

De vasi, che Vossignoria desidera sappia che tutti sono messi alla stampa eccettuati una mano, che ce ne saranno d'ordinari. Di cose antiche non menè mai capitate tanto più che le mie occupazione mi anno impedito di più badarvi [c. 36v] che appoco appoco o quasi rivenduto ogni cosa.

Le Gemme molte neò date via, e gli mando limpronte di quello che ò e dietro diè numerato il prezzo sintende iscudi. Ancora miritrovo quel vaso di metallo della primitiva Chiesa, che gneli mandati un schizzo, altro non mi resta da più noiarla solo, che pregarla del honor de pregiatissimi sue comandi, e tutt'ossequio mi dico

Di Vossignoria Molto Illustre Roma 6 gennaio 1740

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo
Giovanni Domenico Campiglia

Non li mando tutti per non ciantano

28.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 20 febbraio 1740.

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 37r-38v.

[c. 37r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Dal stimatissimo suo foglio del 26 corrente, sento come un cavaliere suo amico col prendere sette pietre intagliate che già Vossignoria meneà mandate limpronte, et io prontamente gli mando le pietre, che son sette dentro a un scatolinetto sigillato, e per poi incartato diretto a Vossignoria, e lò consegniato al Signor Massimiliano Argentiere, che abita sopra la Zecca, et il suo casato è Gaigher questo arriverà in Firenze nel medesimo tempo del Procaccia e forse prima, onde averà la bontà di farne ricerca, et in questa forma sparamiera il porto come [c. 37v] ancora quello del libro delle Fabbriche fatte dalla Santa Memoria di nostro Signore il quale ho cosengniato al medesimo Massimiliano Paigher diretto pur quello a Vossignoria, et e ben giusto, che io gneli presenti quando le s'impiega per favorirmi, e vorrei, che fosse cosa, che meritasse la su attenzione, ma tale e quale ella e accetti il bon core ma riguard'al prezzo non sperì che io cali, perche o dimandato il giusto mio avere secondo il mio solito, e quest'è il mio modo, che ò sempre tenuto di far una sol parola.

Dentro al detto libro troverà una carta con dentro un disegno diretto [c. 38v] al Signor Abate Antonio Pazzi e verrà a prenderlo da Vossignoria perche lo deve intagliare.

Riguardo alla patera che Vossignoria desidera che io disegni, gli prometto, che stabilito, che averò un po' di scanso di tempo mi porterò dal Signor Marchese Capponi, e la servirò, ma ora son tante le mie occupazioni, che non ò tempo di riposare.

Lara Etrusca di Campidoglio quella sì che non gli prometto, perche progiudica molto a me, perche sino che il Signor Cardinal Corsini non averanno intagliata tutta quant'opera non voglino che nessuno faccia niente et a quest'effetto nessuno cipol disegniar altro, che io acciò non esca fora niente onde lei vede, che niuno su la mia parola. Quando io farò lopera delle are antiche, se Vossignoria vorrà applicare rifarne la spiegazione la potremo discorrere, perche questa, e cosa, che la fò io per utle della calcografia.

Il volume del'Erme saranno da 80 ma la maggior parte incogniti, e de cogniti il Signor Cardinale disse solamente di citar lautore, che neà scritto nel medesimo rame. Altro non miresta da signirifacargli, che pregarla del honor de sue comandi e tutto rispetto mi dico

Roma 20 febbraio 1740

Di Vossignoria Molto Illustre

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo servo
Giovanni Domenico Campiglia

29.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 12 marzo 1740.

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 39r-40v.

[c. 39r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Dal degnissimo foglio di Vossignoria del 8 corrente sento come abbia ricevuto lo scatolino delle gemme, et il piccolo tomo delle Fabbriche, e con sommo piacere ho inteso, che sia di suo genio.

Il danaro delle gemme, che sono dicesette scudi potrà pagargli al Signor Canceglier Guido Bottari, che saranno ben pagati e dirgli, che poi gli scriverò a chi doverà così pagargli per certo lavoro.

Con looccasione, che mando un disegno per intagliar al Signor Abate Pazzi nel medesimo involto, ciò messo il disegno della Patera disegnata io [c. 39v] nel Museo del Collegio Romano con averne ottenuto la licenza il Signor Marchese Capponi, concuesto, che andassi a disegnarla nel medesimo Museo.

Si assicuri, che lo fatta esatissima, perche lo lucidata la medesima Patera con la carta unta, e poio lo calcata in carta pulita, tal che il disegno, che io gli mando, e alla reversa, però oscrusi quello, che intaglierà, che la stampa venga al contrario del disegno, che verrà come la Patera, che ò copiato e senericordino, che e cosa, che importa.

Il Padre Contucci la reverisce ben distintamente, e disse che gli dicessi [c. 40r] che si ralegrava della villanella restituita. Non mancherò di star la vertenza di quanto mi dice.

Lopera delle Are ancora non lò cominciata, e subito che nenverò fatte qualcune gneli manderò, ma darò principio novo Pontefice.

Il vaso cristianono quando mai lo volessi che fosse per lei basta, che mi dia quello che costa a me, che sono sei scudi, che con lei non voglio far guadagno, e se ne avessi congiuntura di poterlo mandare gneli manderei volentieri accio vedessi se facesse per lei, e finisco on pregarla del honor de pregiatissimi sue comandi e tutto rispetto mi dico

Di Vossignoria Illustrissima

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo
Giovanni Domenico Campiglia
Roma 12 Marzo 1740

[c. 40v] Dentro al involto del Sig. Abate Pazzi vè una cartuccia con sigilli, che li manda el Signor Marchese Capponi, che la reverisce, ciè ancora due stampe delle Fabbriche del Papa, le quali sono due rami cheò fatto rifare pero Vossignoria leverà dal libro le due cattive, e rimetti queste due, che gli mando, che son meglio come lei vedrà. Sicome piaccia di sollecitar il Signor Pazzi di andare alla posta perche gliò spedito questo involto per la medesima posta delle lettere, e di novo mi rassegnio.

30.

Lettera di Campigli a Gori, da Roma, 3 aprile 1740.

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 41r-42r.

[c. 41r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Sento con quanta bontà, e puntualità siè degnata pagar il denaro come la pregai al Signor Guido Bottari, e gneli rendo grazie infinite. Godo, che il disegno della Pateria sia di sua soddisfazione, e questo era il pagamento, che io desideravo, che mi fò Gloria di servirlo. Il vaso Cristiano lomanderò tra un po di tempo perche deve

venire costi un certo Gentiluomo inglese molto mio padrone il quale mià promesso di portarlo, e questo seguirà tra un mese secondo quel, che mià detto, et io con quel Mainardi, che Vossignoria mi disse non ciò servitù. Il sigillo, che Vossignoria mi dice, che sigillai la lettera credo, che sia uno dove sono due teste cioè Marco Aurelio, e Faustina quest'è in diaspro rosso, ma di quel bello, e lultimo suo prezzo sono due ruspi.

Io tengo appresso di me cinque armille almeno le credo tali, e sono di metallo, e sono infilate una dentro laltro con la sua patina benissimo conservate, e ben lavorate caso lei volessi ~~volessi~~ attendervi si potrebbe discorrerla.

[c. 42r] Subito che averò fatto qualche Ara io gneli manderò, e sarò esatto come Vossignoria dice, ma tra queste are civoglio metter ancora dei Cippi, che ne troverò de belli, e mi pare, che faranno bona lega, ma tal opera non principierò sino a Papa novo. E per fretta resto pregandola del honor de sue comandi, e tutto rispetto mi dico
Di Vossignoria Molto Illustre Roma 3 Aprile 1740

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo
Giovanni Domenico Campiglia

31.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 22 maggio 1740.
BMF, Ms. BVII, 7, cc. 43r-44r.

[c. 43r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

In questo ordinari ricevo una stimatissima et obligantissima sua in data del 3 maggio non sé perche possa esser derivato questo trattenimento, et era alla posta di Genova.

Sento come il Signor Pamer a portato il vaso a Vossignoria il quale lo soppone etrusco ma Vossignoria lo consideri bene, che vedra non esser altrimenti Arabo ma della primitiva chiesa prima quelli che lei dice essere caratteri Arabi (già la sua gentilezza mi permetterà, che dica quello che conosce la mia poca cognizione) sono ornamenti attorno al collo tutti uniformi et a prima vista paiano caratteri, laltra osservi [c. 43v] che in certi partimenti nel corpo del medesimo, in uno ci sono tre santi, che uno sta in mezzo, che pol esser il salvatore a vedere di maniera barbara et anno il diadema cosa costumata dalli antichi, et in un altro cie un san Giorgio a Cavallo almeno mi pare, e nelli altri ci sono aquili, e molti intendenti, che hanno veduto lanno giudicato Cristiano. Li sono molto obligato del honor che mi fà nelle sue Novelle letterarie, e quando darò principio alle Are gneli farò sapere. Con piacere sento che la dissertazione dei medaglioni vadi avanti e liberamente sara atra cosa [c. 44r] di questo della Calcografia e mi par mille anni di vederlo, altro non mi resta di, che incomodarla solo, che pregarla del honor de sue stimatissimi comandi; e pieno d'ossequio mi dico

Di Vossignoria Molto Illustre

Roma 22 Maggio 1740

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo vero
Giovanni Domenico Campiglia

32.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 2 settembre 1741.
BMF, Ms. BVII, 7, cc. 45r-46r.

[c. 45r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Dal stimatissimo foglio del 22 Agosto sento quanto la sua gentilezza si degnia honorarmi sopra del primo Tomo del Museo Capitolino fattogli vedere dal Signor Cardinal Corsini, e gli resto molto obbligato della bontà, e bon affetto parziale, che a per le mie debolezze, e desidero d'esserne gratato. Già di un pezzo il Signor Carlo ricevè da Vossignoria la consegna del Vaso ma ancora non ciè stato occasione ma una volta verrà.

Il tomo delle Are non ebbe mai principio, come era il mio desiderio, stante lesser questi tempi, che la Camera [c. 45v] Apostolica vuole aquumulare, e non spendere, e per tal motivo bisogna far dimeno di molte volontà, e se tal opera facer volevo aver lonor, che fosse Illustrata da lei. Riguardo a delle pietre intagliate io non nè fatto più acquisto stante, che le mie occupazioni non mi danno logo, a questo bel diletto, et ancora in verità non si trova più niente di bono, quelle che, tengo Vossignoria le à già viste, e sono misere, che tempo fa gneli mandai le impronte, impronte di altri gemme non menè mai capitat, ne tampoco cose Etrusche, e capitandomene sò il mio dovere [c. 46r] altro non mi resta da significargli, che pregarla del honor de sue comandi, e col più profondo ossequio mi soscrivo

Di Vossignoria Molto Illustre

Roma 2 settembre 1741

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo
Giovanni Domenico Campiglia

33.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 16 dicembre 1741.
BMF, Ms. BVII, 7, cc. 47r-47v.

Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

[c. 47r] Con loccasione del prossimo Santo Natale di nostro Signore no nvoglio mancare al mio debito, che e di rassegnare la mia devota servitù et augurarle il medesimo colmo di tutte quelle felicità si spirituali, che temporali unitamente con una lunga serie d'Anni i quali piaccia al Signore, che siano da lei prosperamente goduti, come li sono da me affettuosamente augurati e quello che desidero a Vossignoria il simile dico a tuta la sua stimatissima Casa.

[c. 47v] Altro non mi occorre, che pregarlo del honore de sue pregiatissimi comandi e pieno di rispetto mi soscrivo

Di Vossignoria Molto Illustre

Roma 16 dicembre 1741

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo
Giovanni Domenico Campiglia

34.

Lettera di Campiglia a Gori, da Roma, 27 giugno 17[...].

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 53r-54r.

[c. 53r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Gli domando scusa se prima di adesso non ò risposto al stimatissimo foglio di Vossignoria, ma questo derivò, che nel medesimo giorno partii per Loreto, onde risponderò adesso in causa del vaso, che a tutto suo comodo potrà consegnare il consaputo vaso al Signor Carlo Martin, ben cognito al Signor Menaboni, che presentemente si ritrova a Roma ma presto torna costì, e sarà suo peso di farmelo recapitare. Io non voglio ostare, che detto vaso non [c. 53v] possa esser Arabo, ma quando questo sia sarà Arabo Cristiano.

Ancora siamo da capo per la elezione del Papa, fu fatta due giorni sono il Cardinale Firrao, e per tutto fù creduto per cosa certa, ma nella notte, che succedè, fu sconcluso ogni cosa, e dicano, che detto cardinale per tal passione si sia ammalato, e gli abbino cavato sangue, queste sono le novità di Roma, saprà com'è morto il cardinale Cenci, sin a dora nel Conclave sono 4 di morti.

[c. 54r] Altro non mi resta da significargli che pregarla del honor di qualche stimatissimo suo comando e tutt'ossequio mi dico.

Di Vossignoria Molto Illustre

Roma 25 giugno 17[...]

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo
Giovanni Domenico Campiglia

35. Lettera di Campiglia a Gori, senza luogo e senza data.

BMF, Ms. BVII, 7, cc. 51r-52v.

[c. 51r] Eccellentissimo Signore Signore Padrone Colendissimo

Dal stimatissimo foglio del 5 febbraio sento come gradirebbe un semplici schizzi del mio vaso, il quale troverà qui in cluso della medesima grandezza, il manico conosco ch'è stato riportato, Vossignoria dice, che che lo spaventa il prezzo et io dico ch'è un prezzo vilissimo perche sappia che quà non si vergogniano di domandare trenta o quaranta scudi un Urceolo antico, e se Vossignoria fosse quà vedrebbe questi antiquari come vendono tali cose, e come loro stessi le pagano per rivenderle, a quel Inglese Monsù Tromble, che credo che Vossignoria lo raccomandassi a Ficoroni [c. 51v] il medesimo rendè a detto Signore una pietrina intagliata in amatista sette ruspi, e a lui costava tre, e di più e moderna et e una testa di San Pietro, e lo dicano un omero, ma tutto questo resti in lei, questo dico accio lei veda quando vendano le cose minime, del resto poi una testa intagliata che sia niente bona ne domanderanno dieci dodici e venti doppie, et io poveromo come sono offersi quaranta scudi di una testina di Giove serapide intaglio in corniola legata già in anello, e tal somma offersi al Signor Pietro Furier amico di Vossignoria, che lui laveva per vendere e ne [c. 52r] voleva ottanta scudi, ma veramente questa è stata troppa digressione, torniamo al caso, io da Vossignoria non vò danaro faremo in baratto di medaglie, che io non abbi

cioè i rovesci, e quella di Traiano cioè il Congeario [?], che lei à quella mi piace, creda dunque Vossignoria se gli piace il Vaso, e alor farà li sue progetti.

Glincludo ancora, come lei a genio li schizzi di undici cammei della medesima grandezza, e li sue prezzi, e li numeri sintendano tanti ruspi, eccetuato quelle due che ciè li segni di scudi, gli mando ancora per il Procaccia uno scatolino franco con dentro 75 sigilli, che sono tutti li mie intagli, e dietro li sue [c. 52v] prezzi e perli in numeri sintendono ruspi io però il mio genio e di rendergli tutti assieme si li cammei come lintagli e trovando a dargli via tutti li darò tutti, a un ruspo luno, e prenderò tanto carati del gioco con quel denaro, e di queste pietre cenè che a mè costano chi 12 chi 8 chi 7 chi 6 chi 9 chi 5 scudi luno, cene sono tra queste 3 legate in anello, di quelle poi ne vò la legatura oltre al ruspo, e la cagione, che mia fatto prerdere lumore a tal cose, e che a questi giorni o perso un bell'anello intagliato in un granato, che fù pagato 20 scudi e così voglio mandare ogni cosa a malora, dove trova il C sintende calcedonio il P prasma la A amatista.

36.

Lettera di Campiglia a Giovanni Gaetano Bottari, da Firenze, 5 aprile 1735.

BANLC, Ms. Cors. 32, G.10, cc. 20-21.

Illustrissimo e reverendissimo signore signore padrone eccellentissimo

5 aprile 1735

Contutta giustizia potrà tacciarmi d'ardito ma affidato alla innata bontà di Vossignoria Illusstrissima reso ardito d'incontrarla per pregarla di un favore appresso il Sig. Cardinal Corsini e Signor Principe Don Filippo e Signor Principe Don Bartolomeo, ma detto Signore essendo fora potranno assuficienza bastar i su detti, nesciuno più di Vossignoria Illustrissima è in possesso delle grazie della Gran Casa Pontificia talché io mi persuado, che chiedendo una grazia per mezzo di Vossignoria Illustrssima si potessi ottenerla tanto più venendo portata da un tal Personaggio con qualche espressione come in premio delle Fatiche et assistenza auta al Opera del Museo, ma questo e superfluo il sugerirnele, che non li mancheranno modi efficaci per esprimere tal richiesta, io pero mi dichiaro che questo, che chiedo, lo chiedo per grazia, perche di ogni fatica che fo per detto Museo nesono pagato ma la somma Clemenza della Gran Casa Corsini, e del Personaggio, che lo rappresenterà mi fa vivere con qualche speranza. Onde mi prenderò lardire di narrargli il mio desiderio. Avendo io una Figliola di anni 26, che si vol far monaca in cotesta Città nella religione di Santa Teresina e Santa Chiara o altri Conventi simili eccetuato le Cappuccine, e detta Figliola presentemente stà in educazione nel Convento di Santa Caterina a Colle dove potrebbero avere tutte le informazione in caso mai che bisognassero, che Dio lo volessi.

Son certo, che se il Signor Cardinale volessi farmi tal Grazia per mezzo di Vossignoria Illustrissima, lo potrebbe fare, perché non mancheranno Conventi, che aspireranno di farsi merito appresso l'Illustrissimo Principe della Casa Corsini, e certo, che a me sarebbe di gran vantaggio, per che il far una Figlia monaca, e la espiantazione duna casa specialmente come la mia. Onde la prego dinovo di tal favore, e nel stesso tempo dun benignio compatimento. Con tutto rispetto mi dò

l'onore di dedicarmegli se ben, che indegno suo servitore pregandola del honore di qualche suo Stimatissimo Comando.

Di Vossignoria Illustrissima Reverendissima Firenze 5 aprile 1735

Devotissimo et Umilissimo Servo
Giovanni Domenico Campiglia

37.

Lettera di Campiglia a Bottari, da Firenze, 19 aprile 1735.

BANLC, Ms. Cors. 32, G.10, cc. 22r-v.

Illustrissimo e reverendissimo signore signore padrone eccellentissimo
19 aprile 1735

Dal Stimatissimo Foglio di Vossignoria Illustrissima comprendo quando sarebbe per favorirmi appresso il Signor Cardinale quando io facessi lo sborso della dote, la qualcosa non mi riesce di fare, come già dissi da primo al Signor Giudo, ma mi lascerò meglio intendere, già che Vossignoria Illustrissima manderà la permissione. Il mio desiderio sarebbe di spendere cento cinquanta ruspi, e mediamente Vossignoria Illustrissima et il Signor Cardinale far che tal somma mia bastasse, e mi persuadevo, che nella congiuntura presente fossi cosa per poter reiscire, tal che come già dissi mi presi ardire di tanto incomodarla. Onde di novo prego la sua Clemenza quando fosse cosa fattibile di volersi impiegare a presso Sua Eccellenza letà della ragazza è tra 16 e diciassette Anni, a nome Maria Silvia Rosana, nata in Roma Battezzata nella Parrocchia di San Celzo in Banchi et e Figlia della mia prima moglie. Supplico di novo Vossignoria Illustrissima voler tolerar la mia inportunità del che gliene dimando umilmente scusa, e col più ossequioso rispetto douto mi do lonore di profondamente inchinarmegli.

Di Vossignoria Illustrissima e Reverendissima Firenze 19 aprile 1735
Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo
Giovanni Domenico Campiglia

38.

Lettera di Francesco de' Ficononi a Gori, da Roma, 9 agosto 1738.

BMF, Ms. BVII, 11, c. 101r.

[c. 101r] Godo legger nella sua gentilissima, che finalmente la vecchia mia lettera le venisse lasciata dal Signor Cavaliere Giovanni Frederich, acclusevi le note bagattelle, e per le quali, si degna esprimere il suo gradimento. L'acclusami dell'Albrizi di Venezia per più sicurezza la consegnarò a quello Eccellentissimo Ministro Monsignor d'Arach, stato scolare in Trasbur del S.r Schoepflino, dalla di cui ult.a mi s'accennava, che stava per fare un giro di due mesi in Vienna, e Sassonia, saprà dove ora si ritrovi. Un suo Amico, voglio credere per semplicità, ha causato che Io non le abbia mandato una statuetta comica Etrusca, e ne ho avuto dispiacere, ma fra poco ne vedrà il disegno, e anche per spiegarla. Verso li 20 del corrente partiranno per cotesta volta il Cavaliere Carlo Frederich, Lethieullier e sua

dama, il primo de quali fattosi fare non pochi disegni di rarità, pensa fargli costà intagliare, e sono disegnati dal Signor Campiglia, e averà bisogno del suo aiuto, e direzione; spiacendomi anche che per detto suo Amico, Io mi sia privato d'una lucerna annu novu e curiosità il che mi ha fatto risolvere di non più mostrare alcune rarità di mio genio, e a Vossignoria Illustrissima fò umilissima riverenza

Di Vossignoria Illustrissima

39.

Lettera di Ficoroni a Gori, da Roma, 23 agosto 1738.

BMF, Ms. BVII, 11, c.105.

[c. 105r] Martedì 26 corrente senza dubbio per cotesta volta li Cavalieri Carlo Frederich, Lethieullier, e sua signora, soggetti studiosi, e ottimi, e compratori di libri d'antichità e il primo gran curioso di medaglie grandi, però conservatissime dal quale le sarà data una mia raccomandatzia per bisogno che ha della di lei somma erudizione su molti disegni di cose inedite fattesi disegnare del Signor Campiglia, come ho veduto, per farle intagliare costà sotto la direzione di Vossignoria Illustrissima.

La figurina Comica Etrusca in metallo già le dissi che quando ritornai da questo Antiquario Domenico Landi in Trastevere, mi disse che essendo stato da lui il Signor Abbate Venuti, l'esortò di portarle a vendere ad'un Signor Inglese chiamato M.r Frederich abitante a San Silvestro dé Teatini a monte Cavallo ed Io essendo poscia stato a riverire detto Cavaliere Frederich, me lo confermò, me la mostrò, e mi disse di volerla far disegnare dal detto Signor Campiglia; Vossignoria Illustrissima in vederla dal detto Signore col disegno che costà farà intagliare, gli puol dire che detta figurina l'aveva in Trastevere Domeni Landi ripulitore di medaglie, che facilmente gli risponderà d'avergliela procurata il Signore Venuti; dopo poi, che Vossignoria Illustrissima se ne è chiarito, potrà scrivere il proprio su ciò al Signor Venuti; ed in questa maniera non ha occasione di far menzione di me; benché anche Io ne sia restato scottato, poiché a richiesta mostratogli Io delle cosette riservate, e dettogli, che le tenevo serbate, senza mostrarle ad'alcuno per poterle stampare, Egli da graziano, riferì tutti li pezzi mostrategli al detto Signor Frederich, che venuto da me, me li richiese [c. 105 v.] per vedergli, ed Io gli dissi come ciò sapeva, si pose a ridere, senza dirmi il referendario Io gli risposi che non volevo privarmene perché avevo proposto di publicarle, ed Egli mi prego almeno dargli la lucerna annu novu però mi schernii a mostrargli altre cose. Il detto Signor Venuti la p.a volta mi condusse in casa detto Signor Frederich, e il compagno, veduto da me i disegni del Colombario della famiglia, e Liberti di Lucio Arrunzio console, e non console sotto Tiberio, disegno del suo busto ritrovatovi, e tutte le belle lapidi, dentro del quale vi sono a piedi delli Colombarii, due tempietti, dentro i quali molti ordini di olle, voleva egli, che gli dessi a sudetto Signore ma ne schernii. Onde gli ho bene involtati, e suggellati, e li mandarò a Vossignoria Illustrissima col venturo Procaccio, senza farne inteso detto Signor Frederich, e poi le mandarò le copie di tutte le iscrizioni, una delle quali portai nel fine delle mie maschere; Del restante può credere, che nella stima e divozione le preferisco a chi altro si sia, e però umilissimamente me l'inchino.

Di Vossignoria Illustrissima

Io poi le dirò, che con cortesie fatte a l'ortolano che è dentro l'odierne mura d'Aureliano, ho fatto conservare questo mausoleo, che adesso si va a vedere.

40.

Codicillo aggiunto da Campiglia al suo testamento
ASCR, protocollo 63, sez. XXI, cc. 966, 1048-1049.

Nel nome della santissima Trinità Padre, Figliolo e Spirito Santo

Ricordandomi io infrascritto Giovanni Domenico Campiglia figlio del fu Pietro di Lucca sano per la divina grazia di mente, senso loquela vista udito ed intelletto ed anche di corpo di aver fatto il mio ultimo nuncupativo testamento chiuso e sigillato aver fin sotto li 20 gennaio 1773 o aver consegnato per gli atti del Palmieri notaro capitolino e volendo ad esso per il motivo a causa infrascritte al medesimo testamento aggiungere qualche cosa a favore delle infrascritte mie figliole già maritate come in appo per così procedere a seconda dell'equo ed al giusto ho pensato stabilito di fare li presenti miei codicilli conforme di mia spontanea volontà, ed in ogni altro miglior modo li faccio e come in appo [...] mio testamento aggiungo e dispongo cioè

Primieramente dunque affinché si discerna il motivo per cui ora mi protesto che ritrovandomi io tre sole figlie femmine cioè Lucinda Campiglia maritata al Signor Giuseppe Del Frate, Silvia maritata al signor Michele Angelo Barbiellini e Cecilia poco fa promessa in matrimonio al Signor Vanderault hò questa sempre con pura e sincera dilezione paterna senza veruna parzialità cordialmente amate di modo che, l'affetto paterno che ho ri portato ad una ho cercato ugualmente di fare il simile senza distinzione coll'altre per essere tutte mie carissime figlie,, e volendo, che tal uguaglianza di amore si conoscono non solo da esse ma da tutti ai quali son cognito anche dopo la mia morte; perciò dovendosi in breve sposare col signor Antonio Vanhsolant anche la suddetta Cecilia, alla quale perché seguisse cotal Matrimonio mi è convenuto costituire ed assegnare la dot nella somma tra contante ed acconcio di scudi mille e duecento così concordata con suddetto signor Antonio futuro di lei consorte e suo signor padre come risulta dall'istromento dotale rogato per gli atti medesimi del suddetto signor Palmieri notaro capitolino li 6 corrente mese di giugno ovvero perciò avendo io riflettuto che all'altre suddette mie carissime figlie, come sopra maritate colli suddetti signori Del Frate e Barbiellini non gli assegnai che soli scudi settecento circa per ciascheduna ne di loro rispettivi contratti nuziali e volendo con queste esercitare il medesimo che esercito colla detta signora Cecilia perciosi di portarmi ugualmente tutte come deve senza veruna parzialità fare ogni bon Padre di famiglia ho stabilito di aggiungere alla dote già costituita e pagata alle suddette Lucinda Campiglia del Frate e Silvia Campiglia Barbiellini la somma di scudi cinquecento per ognuna di esse e render così le dette tre figlie uguali nella dotazione come mi sono state sempre, e mi sono nell'anima ed affetto paterno; onde a titolo di prelegato, suplimento ed uguaglianza di dote e perché mi pare e piace disporre del mio ed in ogni altro più valido e miglior modo lascio, e nel suddetto testamento aggiungo alle suddette mie direttissime figliole Lucinda e Silvia come sopra rispettivamente già maritate la somma di scudi Cinquecento per ciascheduna pregando ambedue ed anche la suddetta Cecilia come sopra prossima a maritarsi, che

se sono io con esse loro stato ugualmente padre amoroso in vita, vogliano esse colla stessa uguaglianza di amore verso di me dopo la mia morte diportargli nel suffragare l'Anima mia e ricordargli di me nelle di loro SS. Orazioni e non altrimenti che così.

Nel rimanente poi io sotto confermo ed approvo il suddetto testamento come sopra già consegnato in tutte le sue parti, e voglio, e dichiaro che li presenti miei codicilli vagliano per simil ragione di codicilli donazione per causa di morte e di qualsiasi altra ultima volontà, e diposizione, che de jure sostener si possa, ed in ogni altro miglior modo. In fede di che avendo fatto sottoscrivere i presenti da mano a me medesima fida e questi poi da me letti e riletti, li ho sottoscritti di mia propria mano
Roma questo dì 8 giugno 1775

Giovanni

Domenico

Campiglia.

I. IMMAGINI CAPITOLI I-IV





I.1 Giovanni Domenico Campiglia, *I figli scoprono Noè addormentato*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Inv. A 281



I.2-3 Giovanni Domenico Campiglia, *San Pietro risana lo storpio*, copia dal Cigoli, Urbino, San Domenico; *Martirio di San Sebastiano*, copia dal Domenichino, Urbino, San Domenico



I.4 Giovanni Domenico Campiglia, *San Nicola di Bari*, Firenze, San Giovannino degli Scolopi, Cappella Arnaldi



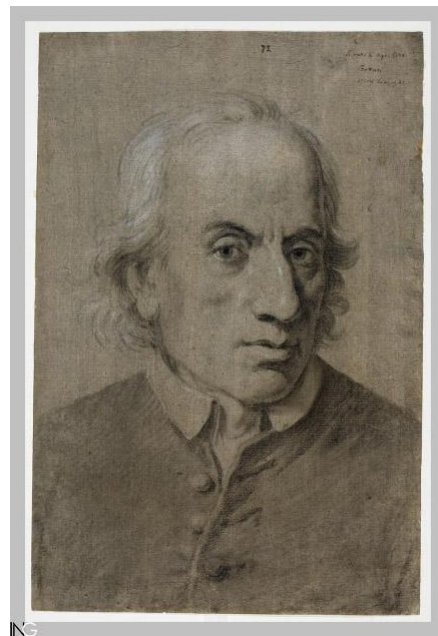
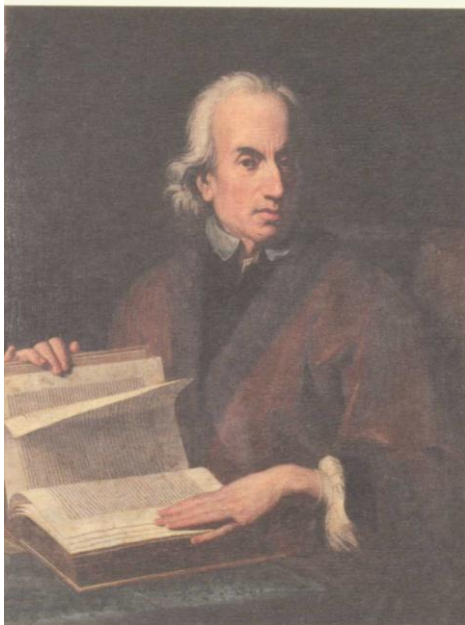
I.5-6 Giovanni Domenico Campiglia, *Genio della pittura*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca; *Musa Polimnia*, Cortona, Accademia Etrusca



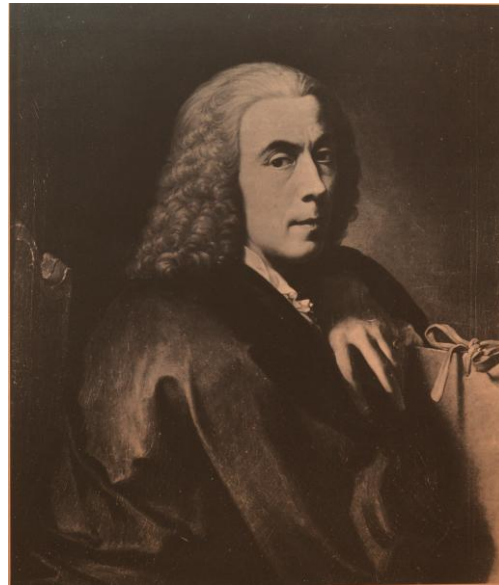
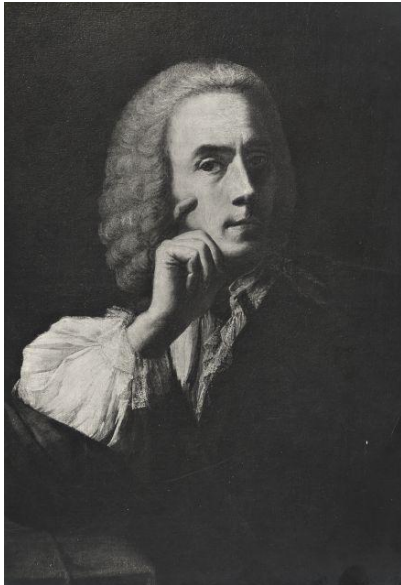
I.7-8 Giovanni Domenico Campiglia, *Uomini illustri*, Roma, Palazzo Corsini, Biblioteca Corsiniana



I.9 Giovanni Domenico Campiglia, *Autoritratto di Rubens*, copia da Rubens, Roma, Corte dei Conti



I.10-11 Giovanni Domenico Campiglia, *Ritratto di Giovanni Gaetano Bottari*, Roma, Palazzo Corsini, Biblioteca Corsiniana; *Ritratto di Giovanni Gaetano Bottari*, Roma, ICG, Inv. FC127686



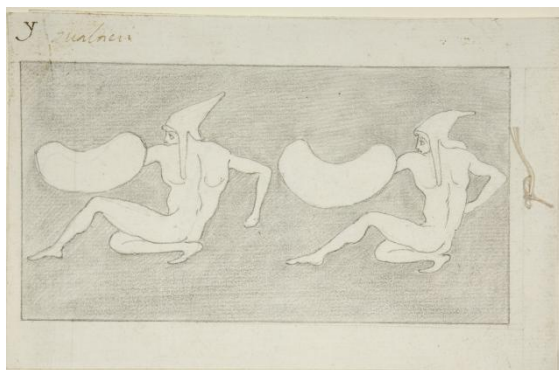
I.12-15 Giovanni Domenico Campiglia, *Autoritratti*, collezione Faldi; collezione Lemme; Accademia Nazionale di San Luca; Galleria degli Uffizi



I.16 Giovanni Domenico Campiglia, *Alessandro e la famiglia di Dario (?)*, ubicazione sconosciuta

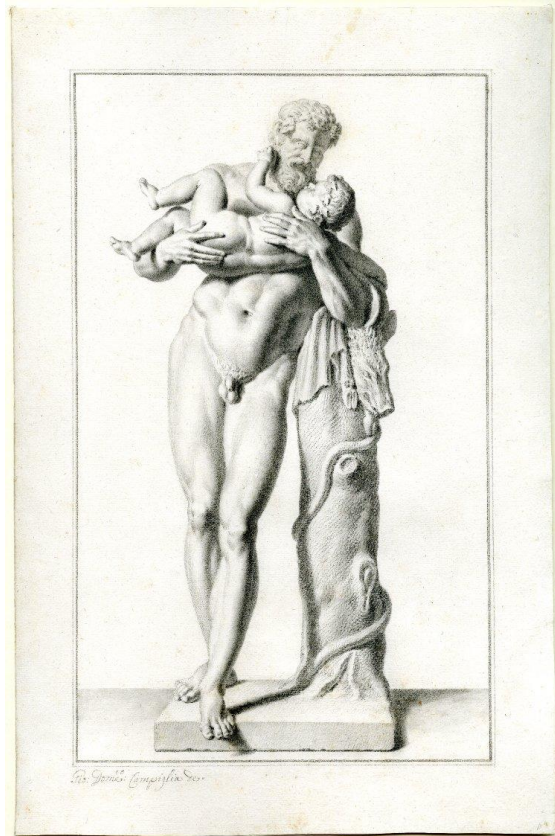


I.17-23 Giovanni Domenico Campiglia, Disegni da reperti del cardinale Gualtieri, Holkham (UK), Holkham Hall





I.24-25 Giovanni Domenico Campiglia, *Autoritratto*, Londra, British Museum, Inv. 1865,0114.820; *Antinoo*, Liverpool, Walker Art Gallery, Inv. 5091



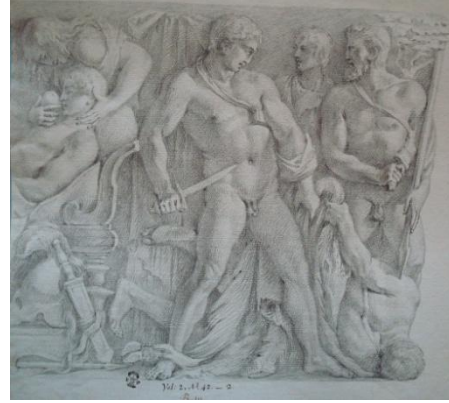
I.26 Giovanni Domenico Campiglia, *Sileno con Bacco fanciullo*, Londra, British Museum, Inv. 2013,5008.1



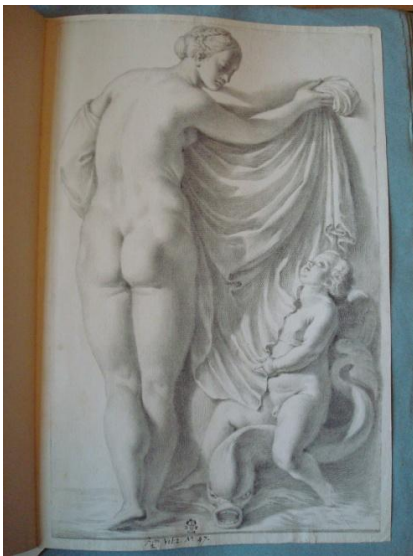
I.27 Giovanni Domenico Campiglia, *Sarcofago delle Muse*, Londra, British Museum, Inv. 1865,0114.822

II. Immagini Eton College Library

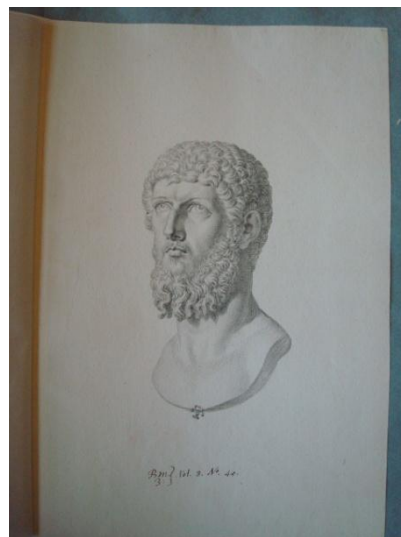
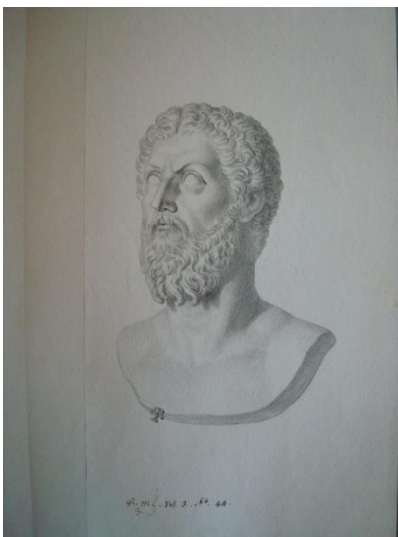




II.1-2 Giovanni Domenico Campiglia, *Sarcophago di Meleagro*, ECL Bm 2, 42-1, Bm 2, 42-2



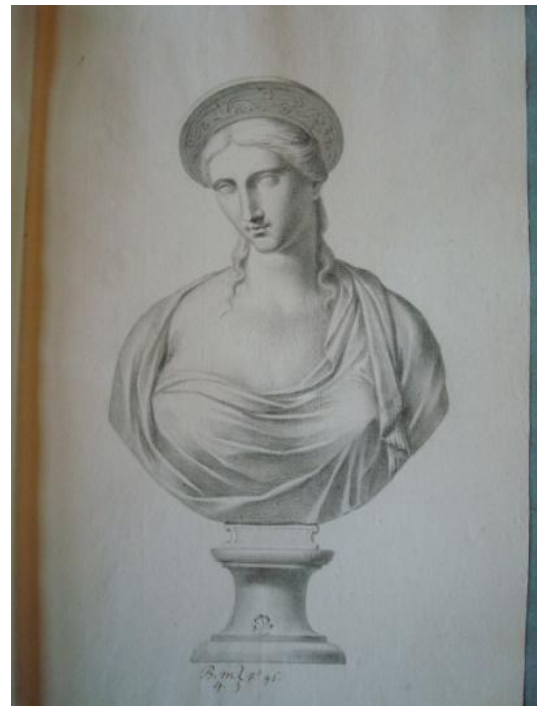
II.3-4 Giovanni Domenico Campiglia, *Venere con putto*, ECL Bm 2, 47; *Marco Curzio* ECL Bm 2, 90



II.5-6 Giovanni Domenico Campiglia, *Marco Aurelio*, ECL, Bm 3, 44; *Lucio Vero*, ECL, Bm 3, 45



II.7-8 Giovanni Domenico Campiglia, *Erma maschile*, ECL Bm 4,15; *Rilievo funerario*, ECL Bm 4, 28



II.9-10 Giovanni Domenico Campiglia, *Statua femminile senza braccia*, ECL 4, 94; *Busto femminile*, ECL 4, 96



II.11 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di uomo con corazza*, ECL, Bm 4, 109



II.12 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di donna velata*, ECL, Bm 4, 110



II.13 Giovanni Domenico Campiglia, *Testa di donna*, ECL, Bm 4, 111



II.14-15 Giovanni Domenico Campiglia, *Tomba della contessa Matilde*, ECL, Bm 4, 116-117



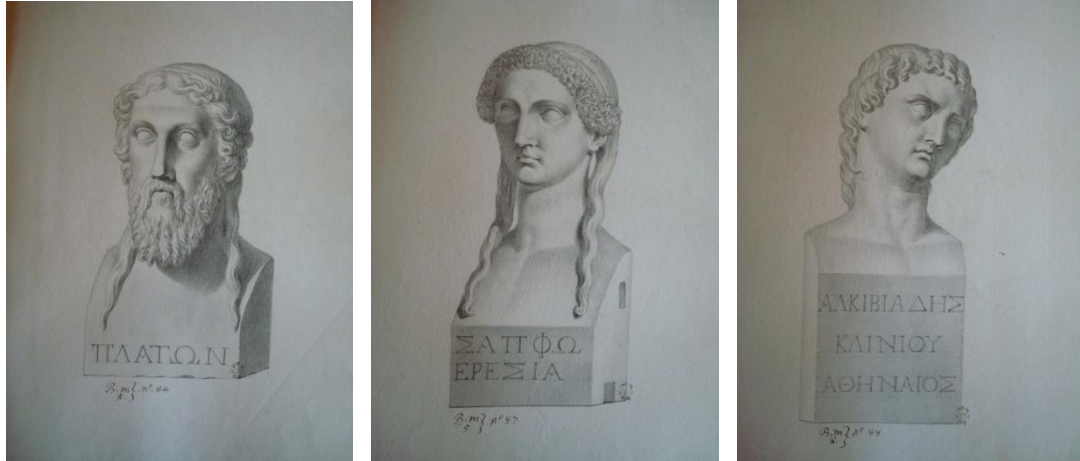
II.16-17 Giovanni Domenico Campiglia, *Vaso del tributo*, ECL, Bm 4, 118-119



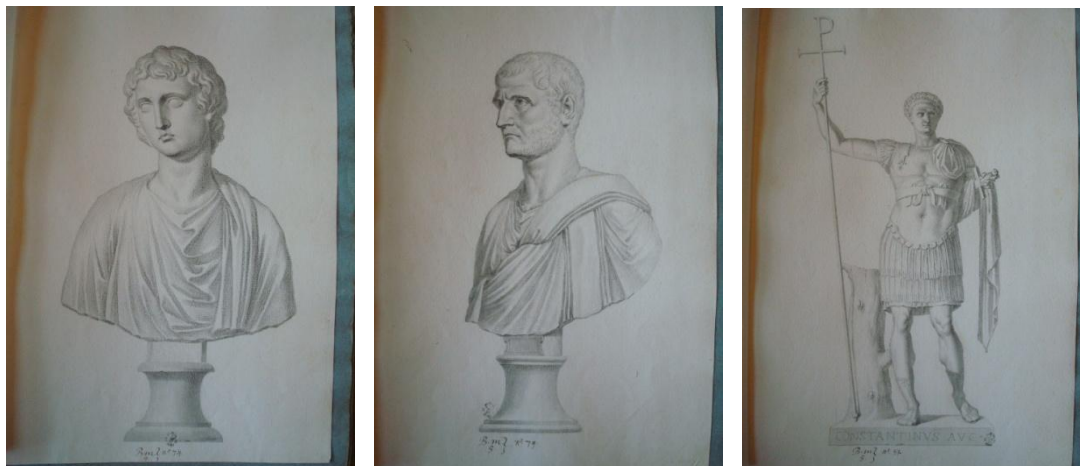
II.18-19 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievi con scene dionisiache*, ECL, Bm 4, 120; Bm 10, 86



II.20-21 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con atleti*, ECL, Bm 10, 88-89



II.22-24 Giovanni Domenico Campiglia, *Erma di filosofo*, ECL, Bm 5, 84; *Erma femminile*, ECL, Bm 5, 87; *Erma di giovane*, ECL, Bm 5, 88



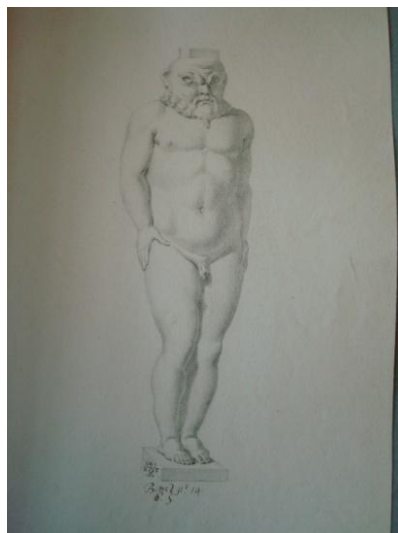
II.25-27 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di giovane*, ECL, Bm 5, 74; *Busto di Bruto*, ECL, Bm 5, 79; *Costantino*, ECL, Bm 5, 81



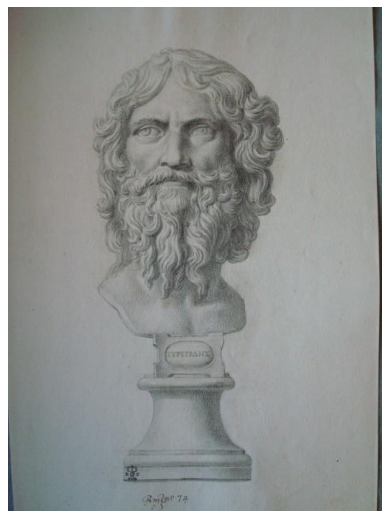
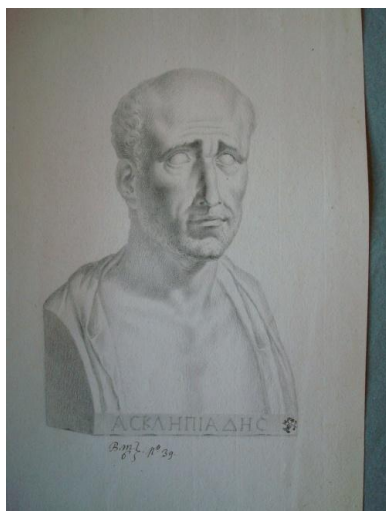
II.28-29 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con soldato con cavallo*, ECL, Bm 6, 9; *Rilievo con putto su un asino*, ECL, Bm 6, 11



II.30 Giovanni Domenico Campiglia, *Ercole e Anteo*, ECL, Bm 6, 12



II.31-32 Giovanni Domenico *Erma di sileno*, ECL, Bm 6, 13; *Statua di Bes*, ECL, 6, 14



II.33-34 Giovanni Domenico Campiglia, *Erma di uomo*, ECL, Bm 6, 39; *Euripide*, ECL Bm 6, 74



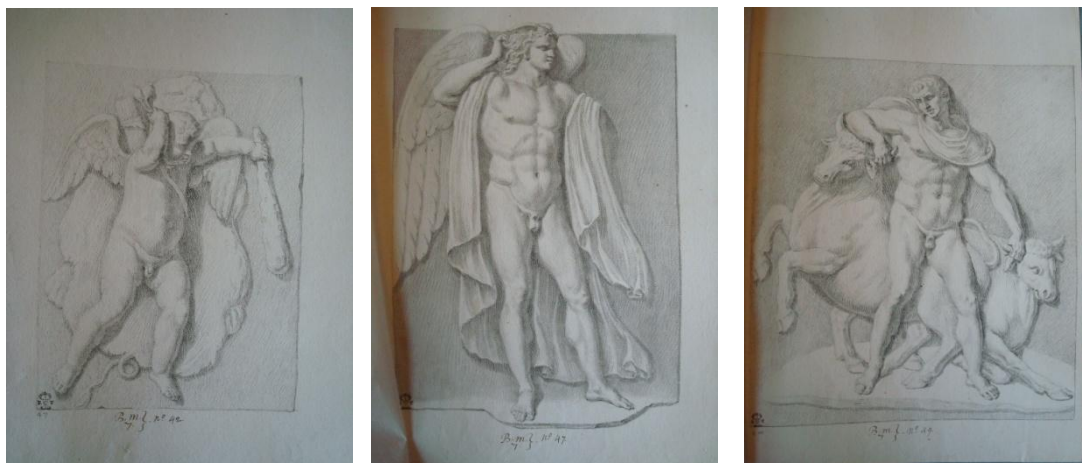
II.35 Giovanni Domenico Campiglia, *Testa di donna*, ECL, Bm 6, 75



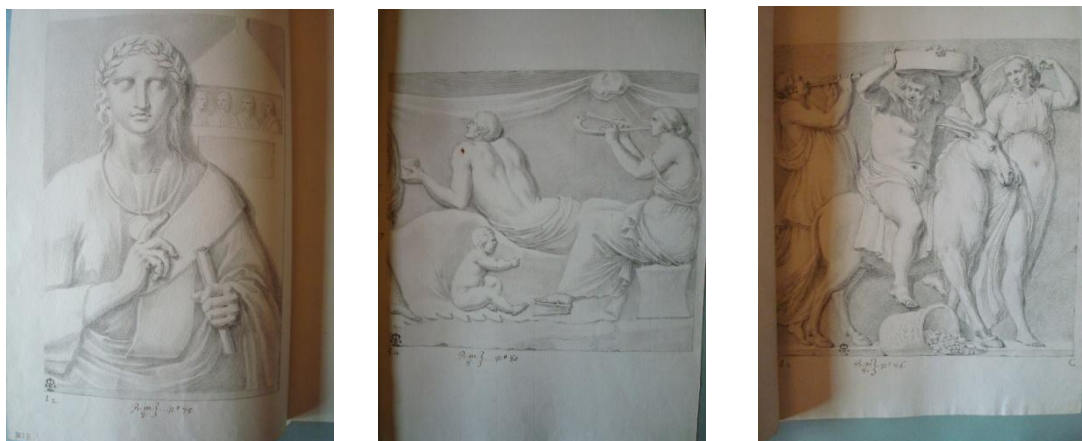
II.36 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di Caracalla*, ECL, Bm 7, 6



II.37-38 *Busto di donna velata*, ECL, Bm 7, 7; *Donna seduta*, Bm 7, 13



II.39-41 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con putto con pelle di leone*, ECL, Bm 7, 42; *Rilievo con personificazione del Vento*, ECL, Bm 7, 47; *Rilievo con lotta tra un giovane e due tori*, ECL, Bm 7, 49



II.42-44 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con figura maschile togata*, ECL, Bm 8, 75; *Sarcofago con simposio*, ECL, Bm 8, 80; *Sarcofago con processione dionisiaca*, Bm 8, 86



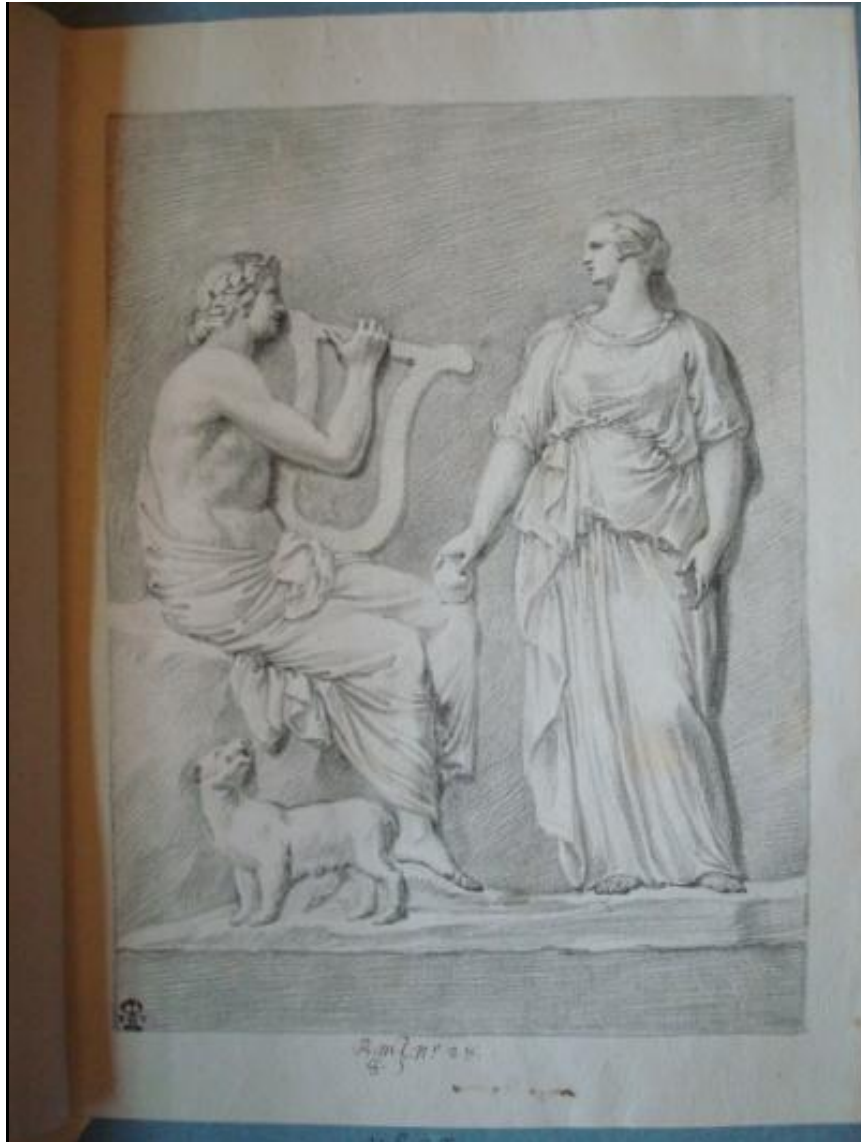
II.45-47 Giovanni Domenico Campiglia, *Sarcofago con Prometeo*, ECL, Bm 8, 93; *Figura femminile con maschere*, ECL, Bm 8, 117; *Rilievo con testa maschile*, ECL, Bm 8, 126



II.48 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con dextrarum iunctio*, ECL, Bm 8, 26



II.49 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con Marte e Venere*, ECL, Bm 8, 27



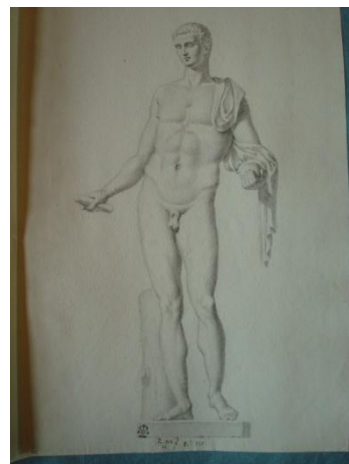
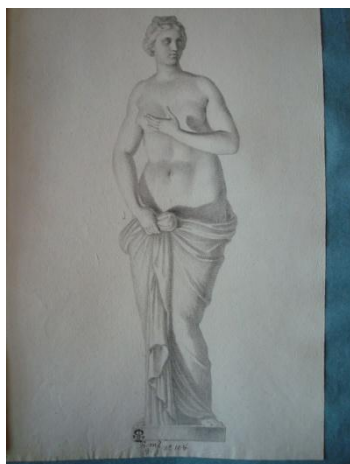
II.50 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con Apollo (o Oreste) con figura femminile*, ECL, Bm 8, 28



II.51-53 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con Oreste e Elettra*, ECL, Bm 8, 29; *Rilievo con Perseo e Andromeda*, ECL, Bm 8, 98; *Scultura di donna anziana*, ECL, Bm 8, 121



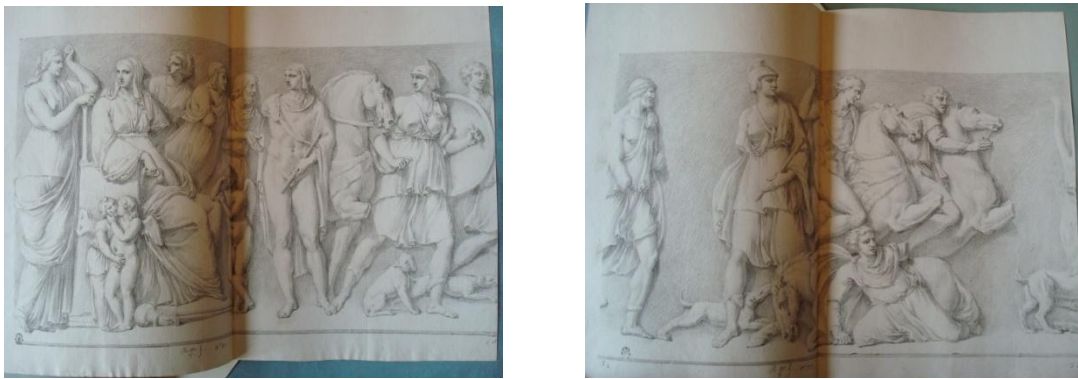
II.54 Giovanni Domenico Campiglia, *Statua di figura femminile drappeggiata*, ECL, Bm 8, 107



II.55-56 Giovanni Domenico Campiglia, *Statua di Venere*, ECL, Bm 8, 108; *Statua di giovane nudo* ECL, Bm 8, 110



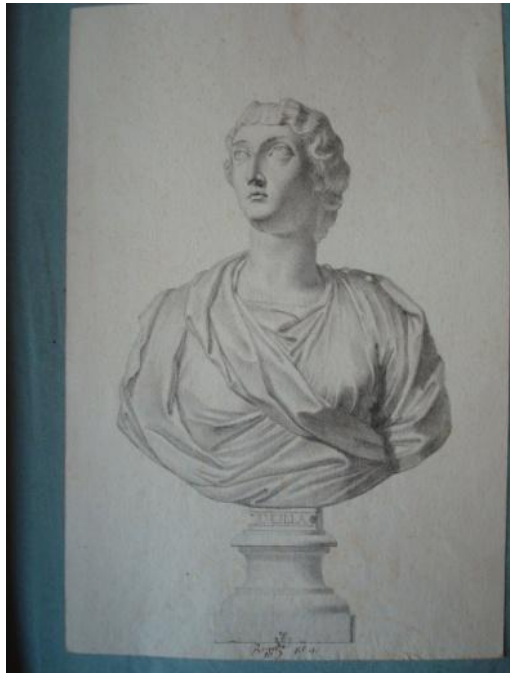
II.57-59 Giovanni Domenico Campiglia, *Statua di figura femminile con patera*, ECL, Bm 8, 122; *Rilievo con figura femminile*, ECL, Bm 8, 100; *Statua di figura femminile con papaveri*, ECL, Bm 8, 106



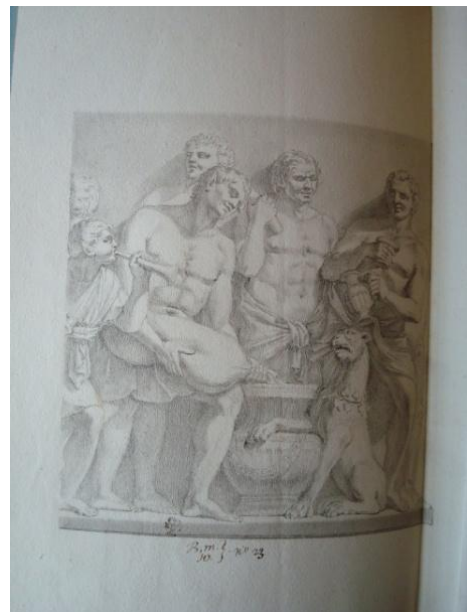
II.60-61 Giovanni Domenico Campiglia, *Sarcofago di Ippolito*, ECL, Bm 8, 51-52



II.62-63 Giovanni Domenico Campiglia, *Sarcofago con scena di vendemmia*, ECL, Bm 63; *Sarcofago di Endimione*, ECL, Bm 8, 70



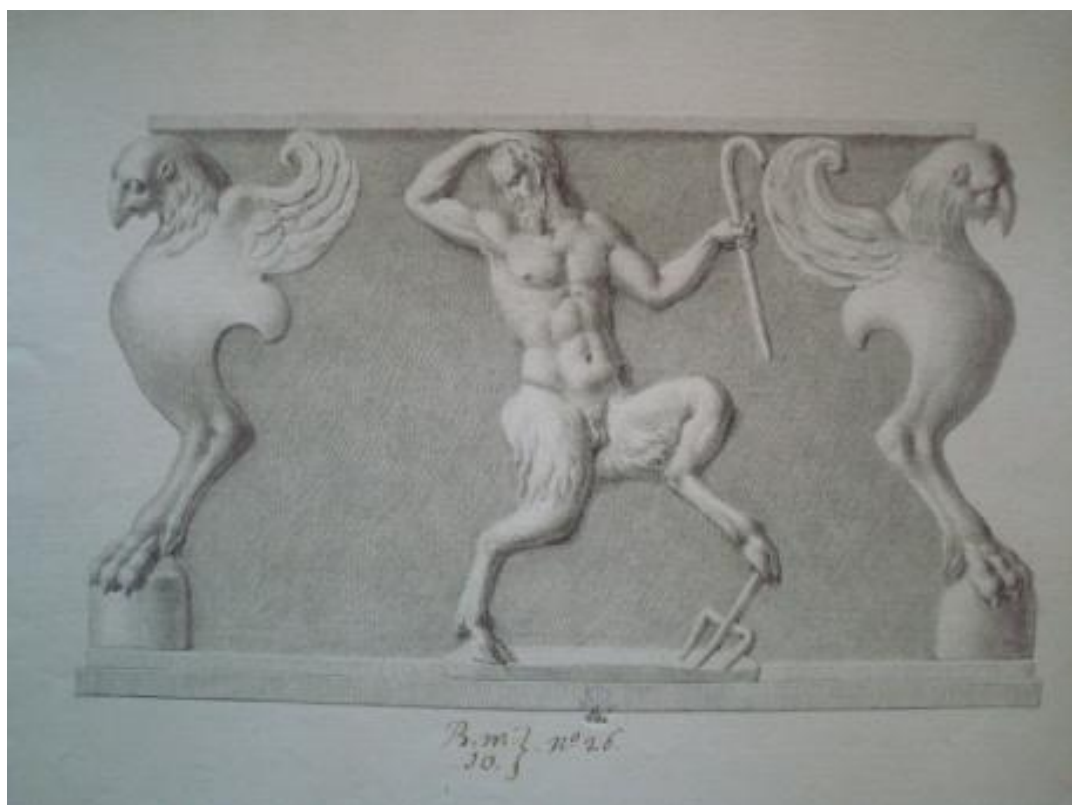
II.64-65 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di Annia Lucilla*, ECL, Bm 10, 4;
Scultura di pavone, ECL, Bm 10, 43

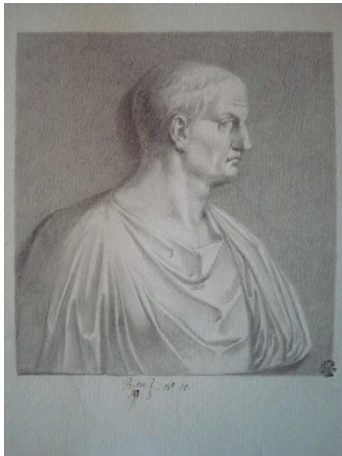


II.66-67 Giovanni Domenico Campiglia, *Sarcofago con scena dionisiaca*, ECL, Bm 10, 22-23



II.68-70 Giovanni Domenico Campiglia, *Base triangolare con menade, satiro e fauno*, ECL, Bm 10, 25-27





II.71-73 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con busto di uomo*, ECL, Bm 10, 10; *Altare funerario*, ECL, Bm 10, 11; *Frammento di rilievo con due figure femminili*, ECL, Bm 10, 14



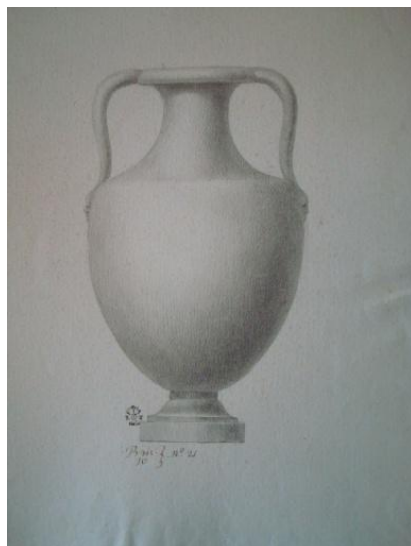
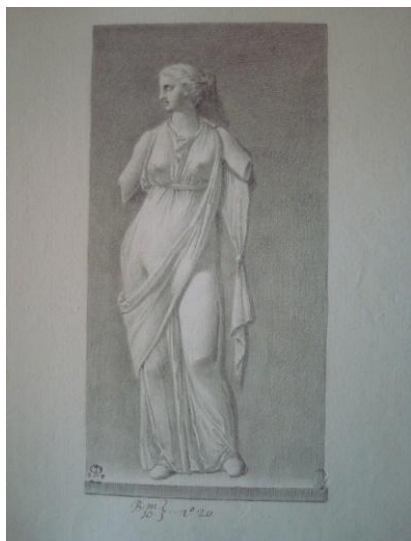
II.74-75 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con due uomini e un cavallo*, ECL, Bm 10, 12; *Rilievo con uomo e sfinge*, ECL, Bm 10, 13



II.76-77 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo votivo*, ECL, Bm 10, 15; *Rilievo con tigri e girali*, ECL, Bm 10, 18



II.78-80 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di imperatore*, ECL, Bm 10, 16; *Busto di donna*, ECL, Bm 10, 17; *Altare funerario*, ECL, Bm 10, 19



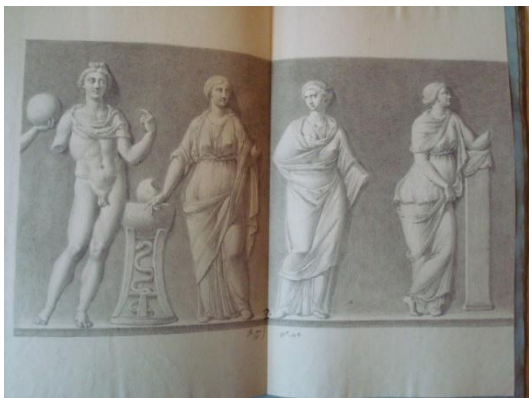
II.81-82 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con figura femminile*, ECL, Bm 10, 20; *Vaso*, ECL, Bm 10, 21



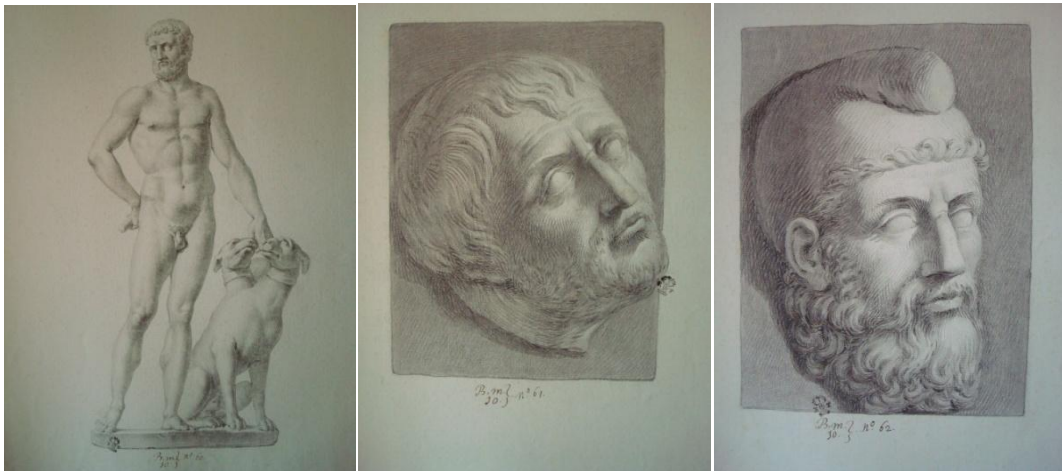
II.83 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con ninfe e mostri marini*, ECL, Bm 10, 24



II.84 Giovanni Domenico Campiglia, *Flora*, ECL, Bm 13, 12



II.85-86 Giovanni Domenico Campiglia, *Sarcophago delle Muse*, ECL, Bm 10, 45;
Altare funerario, ECL, Bm 10, 46



II.87-89 Giovanni Domenico Campiglia, *Ercole e Cerbero*, ECL, Bm 10, 60; *Rilievi con teste di barbari*, ECL, Bm 10, 61-62



II.90-91 Giovanni Domenico Campiglia, *Sarcofago con putti a cavallo*, ECL, Bm 10, 65; *Sarcofago con scena marina*, ECL, Bm 10, 67



II.92-93 Giovanni Domenico Campiglia, *Frammento di rilievo con due cavalli*, ECL, Bm 10, 70; *Rilievo con giovane e cavallo*, ECL, Bm 10, 83



II.94-95 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievi con scene di mercanti*, ECL, Bm 10, 74-75



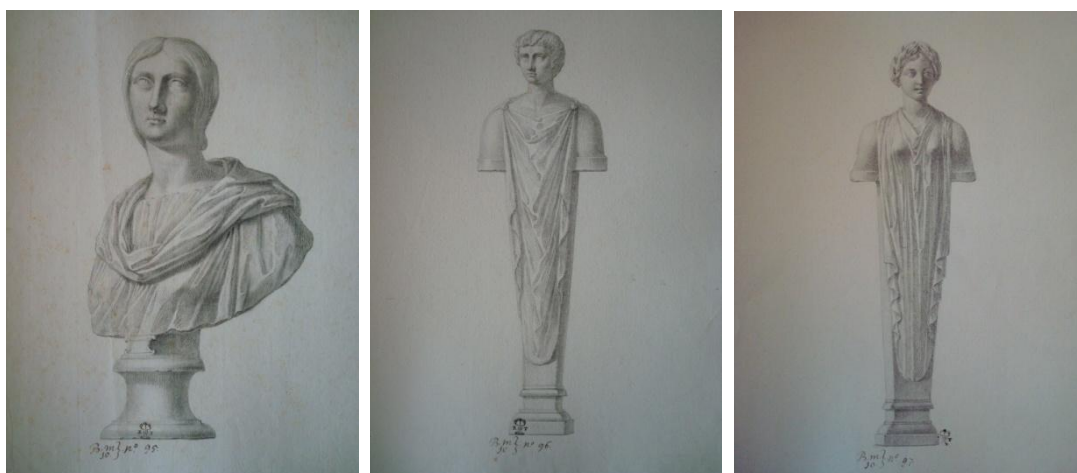
II.96-97 Giovanni Domenico Campiglia, *Vasi*, ECL, Bm 10, 78-79



II.98-99 Giovanni Domenico Campiglia, *Vaso*, ECL, Bm 10, 90; *Sarcofago con scena di compianto*, ECL, Bm 10, 91



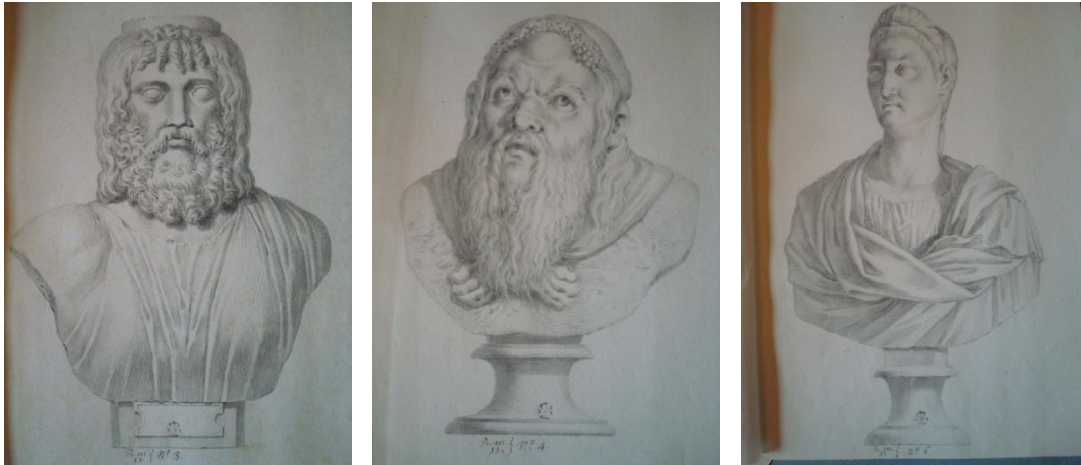
II.100-102 Giovanni Domenico Campiglia, *Vasi*, ECL, Bm 10, 92-93; *Busto di donna*, ECL, Bm 10, 94



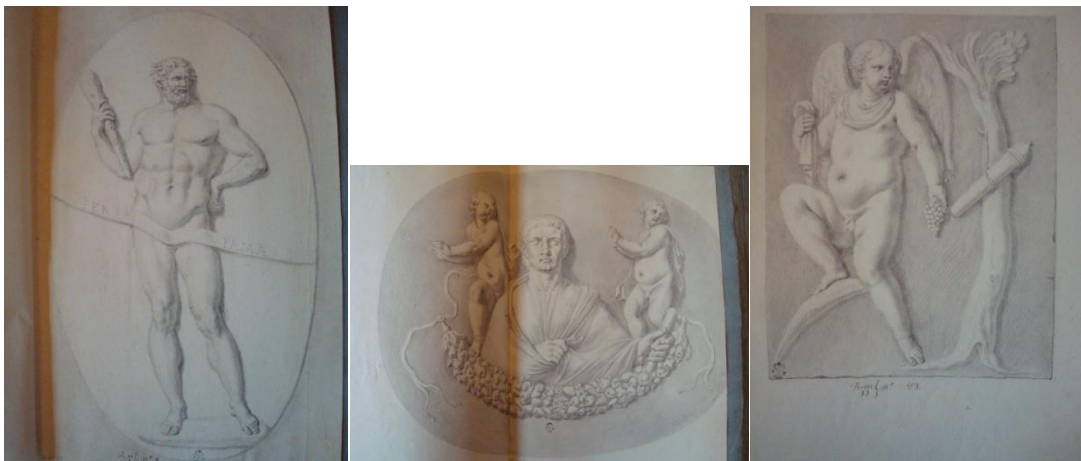
II.103-105 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di donna*, ECL, Bm 10, 95; *Erme*, ECL, Bm 10, 96-97



II.106-108 Giovanni Domenico Campiglia, *Vaso*, ECL, Bm 10, 98; *Altari funerari*, ECL, Bm 10, 99-100



II.109-111 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di Serapide*, ECL, Bm 11, 3; *Busto di Sileno*, ECL, Bm 11, 4; *Busto di donna*, ECL, Bm 11, 6



II.112-114 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con Ercole*, ECL, Bm 11, 8; *Rilievo con busto di uomo, putti e ghirlanda*, ECL, Bm 11, 46; *Rilievo con putto*, ECL, Bm 11, 83



II.115-116 Giovanni Domenico Campiglia, *Sarcofago con l'arrivo di Bacco a Nasso*, ECL, Bm 11, 57-1; *Sarcofago con scena di supplica davanti ad un imperatore*, ECL, Bm 11, 71-1



II.117-118 Giovanni Domenico Campiglia, *Statua di attore*, ECL, Bm 11, 22; *Statua femminile*, ECL, Bm 11, 25



II.119 Giovanni Domenico Campiglia, *Statua di giovane nudo*, ECL, Bm 11, 26



II.120-122 Giovanni Domenico Campiglia, *Altare funerario*, ECL, bm 11, 113; *Altare*, ECL, Bm 11, 115; *Vaso*, ECL, Bm 11, 126



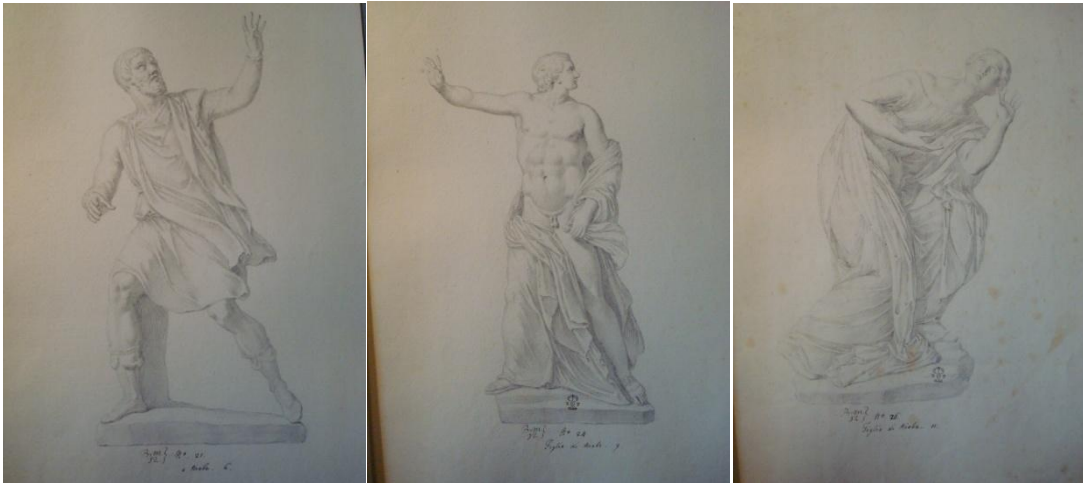
III.123 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di donna*, ECL, Bm 12, 7



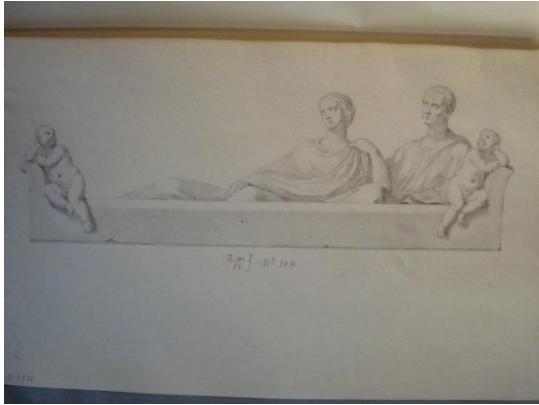
III.124 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di tipo Seneca*, ECL, Bm 12, 8



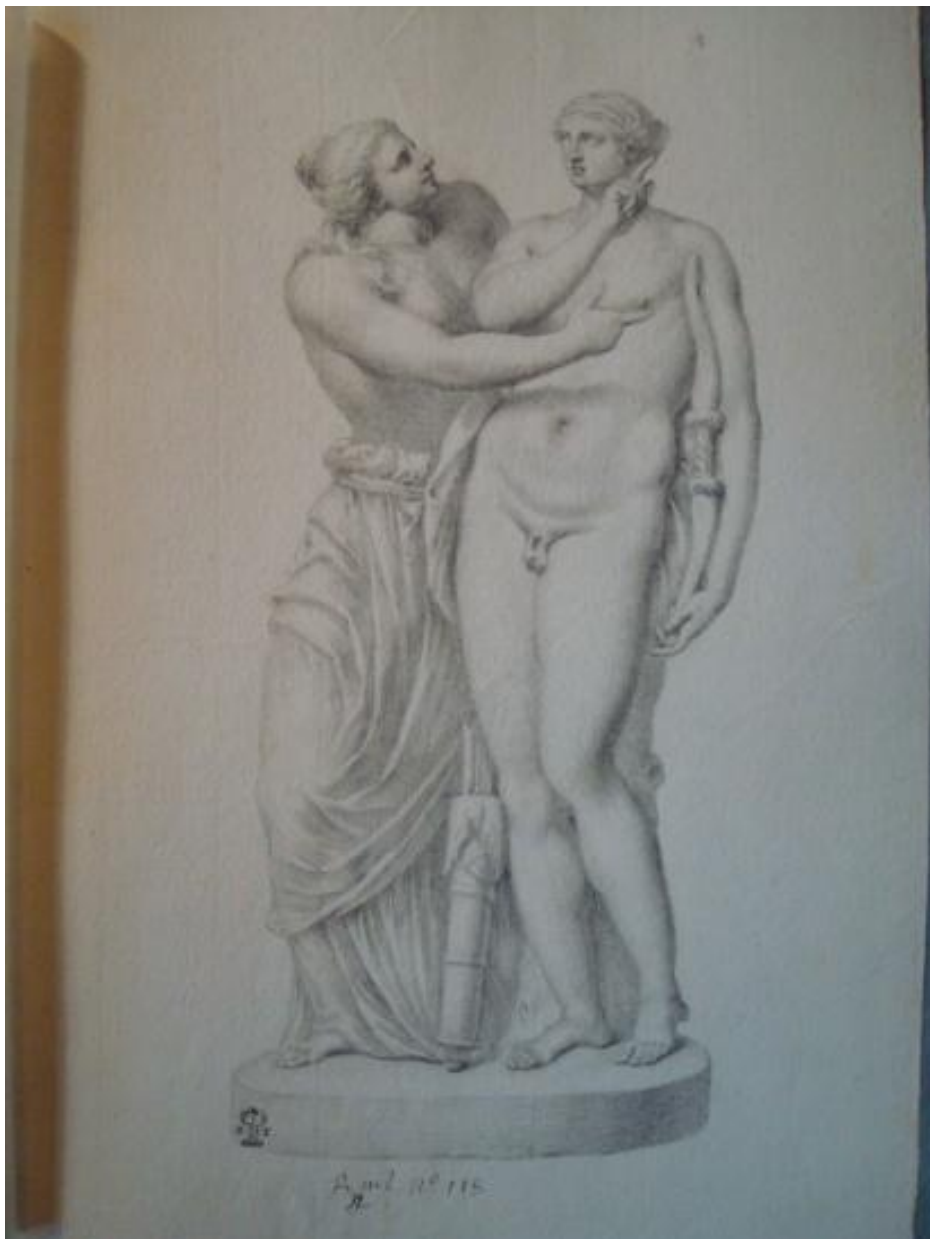
II.125 Giovanni Domenico Campiglia, *Ganimede e l'aquila*, ECL, Bm 12, 13



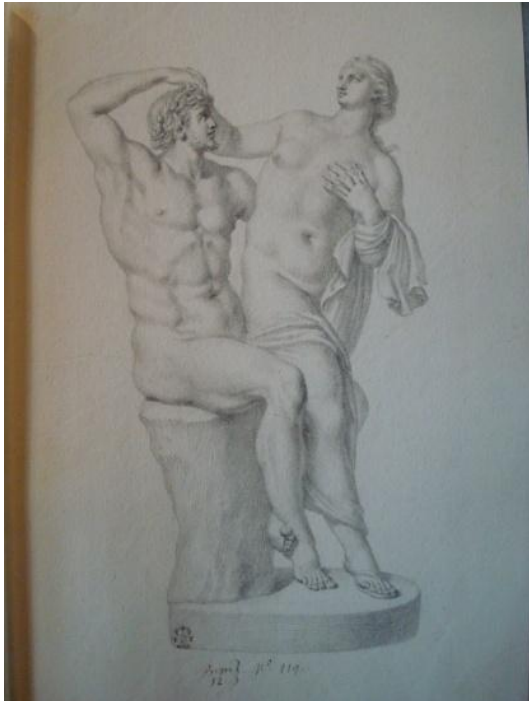
II.126-134 Giovanni Domenico Campiglia, *Gruppo dei Niobidi*, ECL, Bm 12, 17, 19-21, 24, 26, 28-30



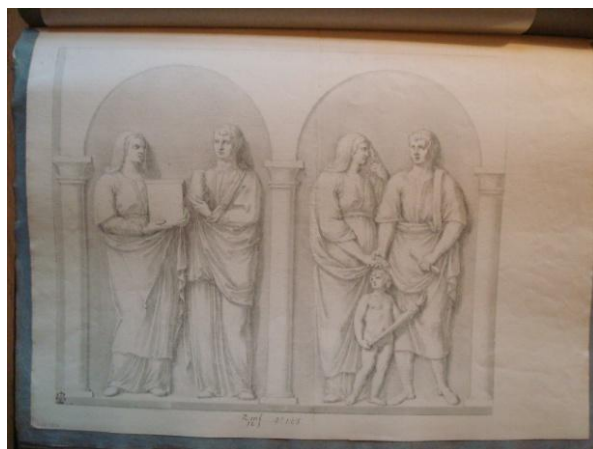
II.135-136 Giovanni Domenico Campiglia, *Coperchio di sarcofago*, ECL, Bm 12, 111; *Sileno*, ECL, Bm 12, 112



III.137 Giovanni Domenico Campiglia, *Amore e Psiche*, ECL, Bm 12, 118



II.138-139 *Ninfa e satiro*, ECL, Bm 12, 119; *Rilievo con Andromeda*, ECL, 12, 121

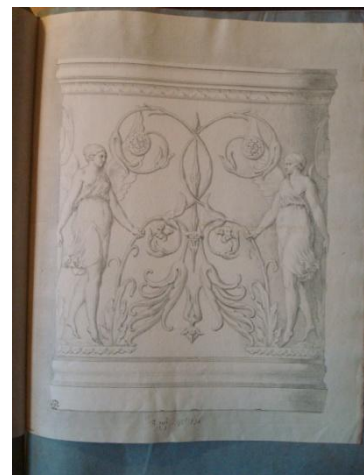


II.140-141 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con Pan e una ninfa*, ECL, Bm 12, 122; *Sarcofago con dextrarum iunctio*, ECL, Bm 12, 123

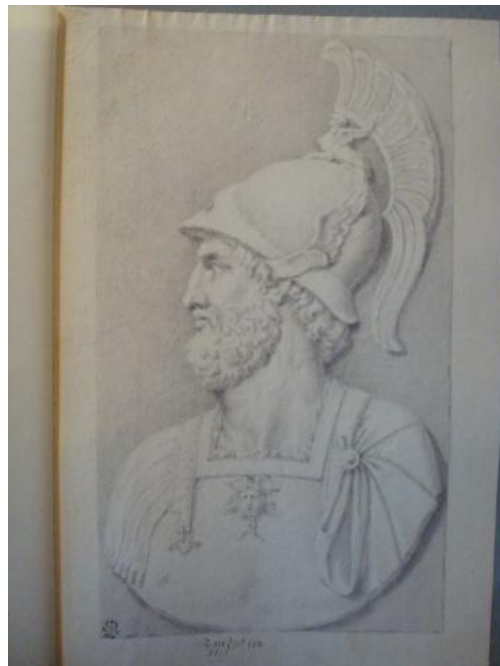


II.142-144 Giovanni Domenico Campiglia, *Sarcofago con scena di battaglia*, cd *sarcofago grande Ludovisi*, ECL, Bm 12, 133-135

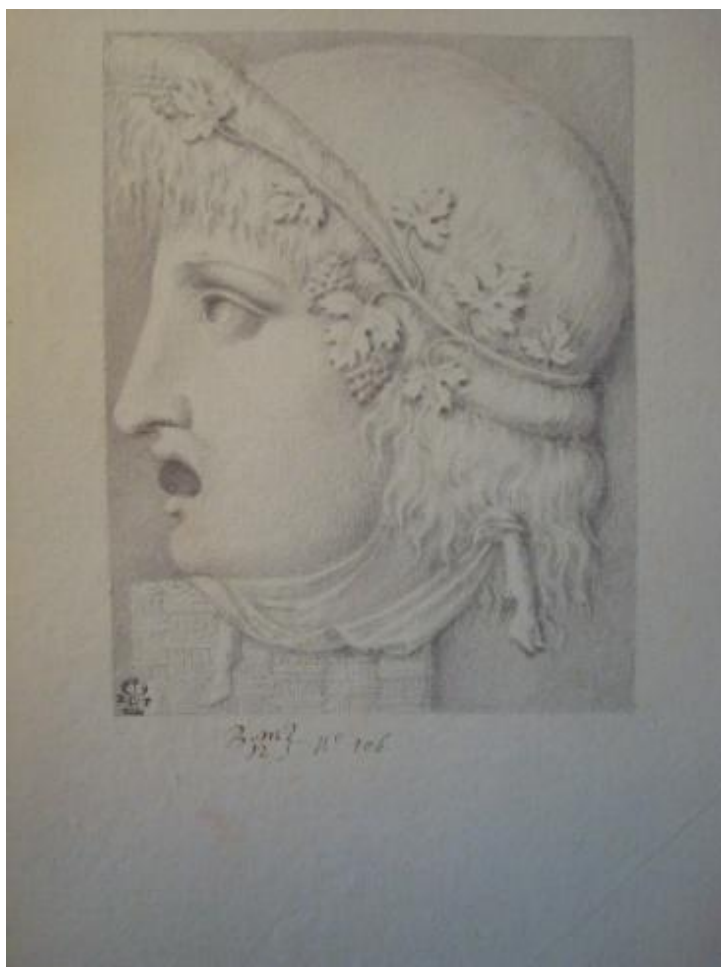




II.145-147 Giovanni Domenico Campiglia, *Diana*, ECL, Bm 12, 113-114; *Base circolare*, ECL, Bm 12, 136



II.148-149 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con giovane a cavallo*, ECL, Bm 12, 128; *Rilievo con busto di Marte*, ECL, Bm 12, 105



III.150 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con maschera*, ECL, Bm 12, 106



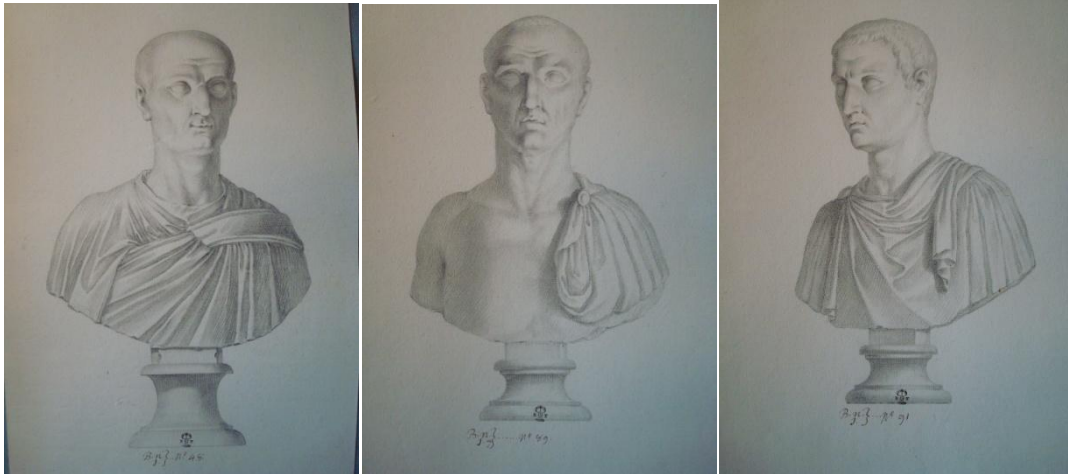
II.151-152 Giovanni Domenico Campiglia, *Statua di donna con papaveri*, ECL, Bn 1, 101; *Figura femminile su un toro marino*, ECL, Bn 1, 102



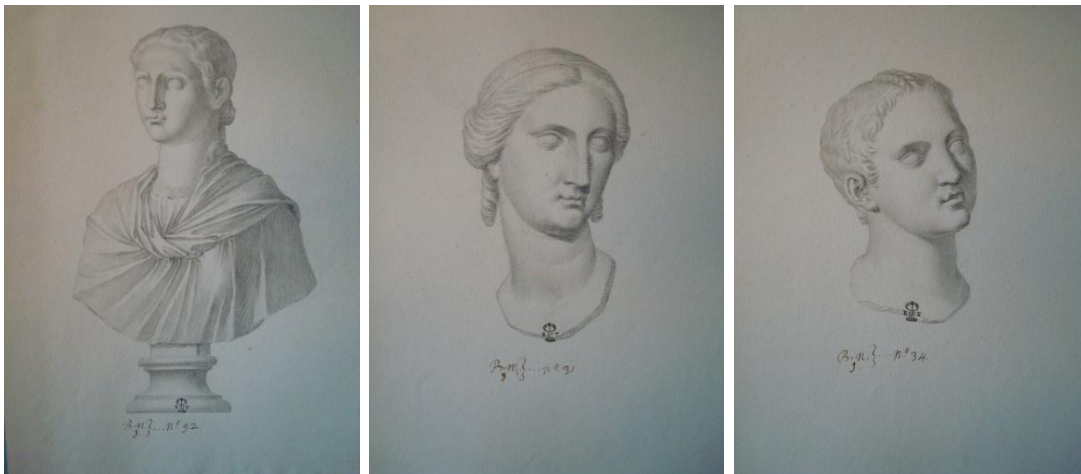
II.153-154 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con grifone e un putto*, ECL, Bn 1, 11; *Rilievo con scena di sacrificio*, ECL, Bn 1, 14



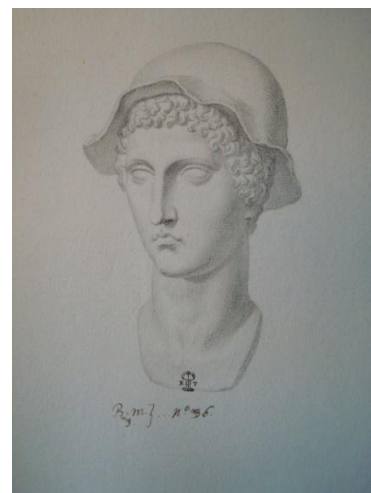
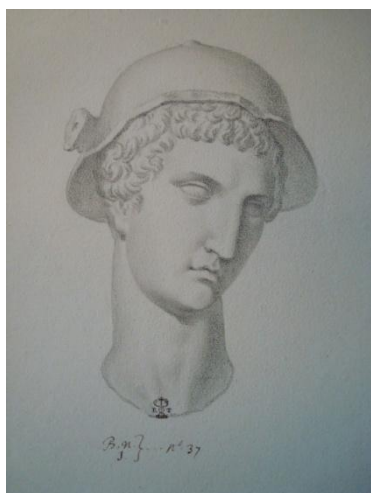
II.155-156 Giovanni Domenico Campiglia, *Bacco su una capra*, ECL, Bn 3, 7; *Satiro con ninfa*, Bn 3, 10



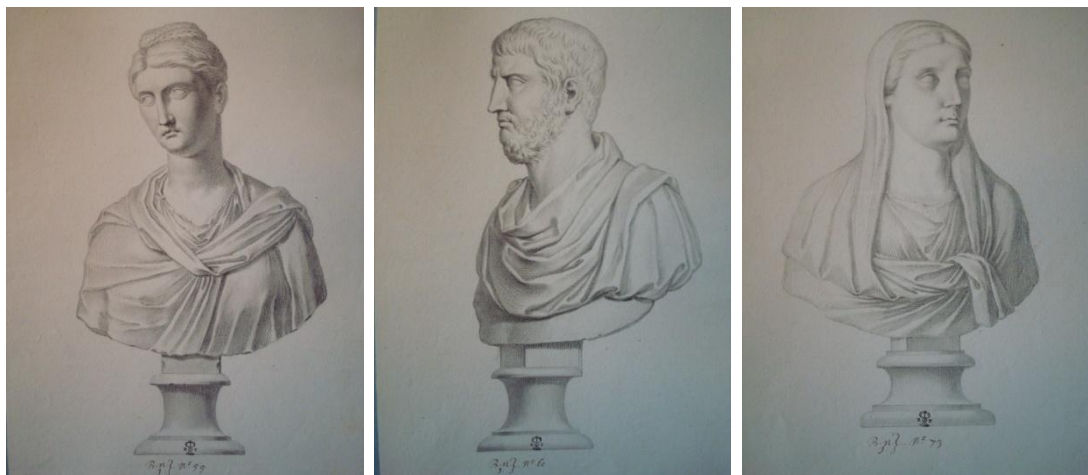
II.157-159 Giovanni Domenico Campiglia, *Busti maschili*, ECL, Bn 1, 48, 89, 90



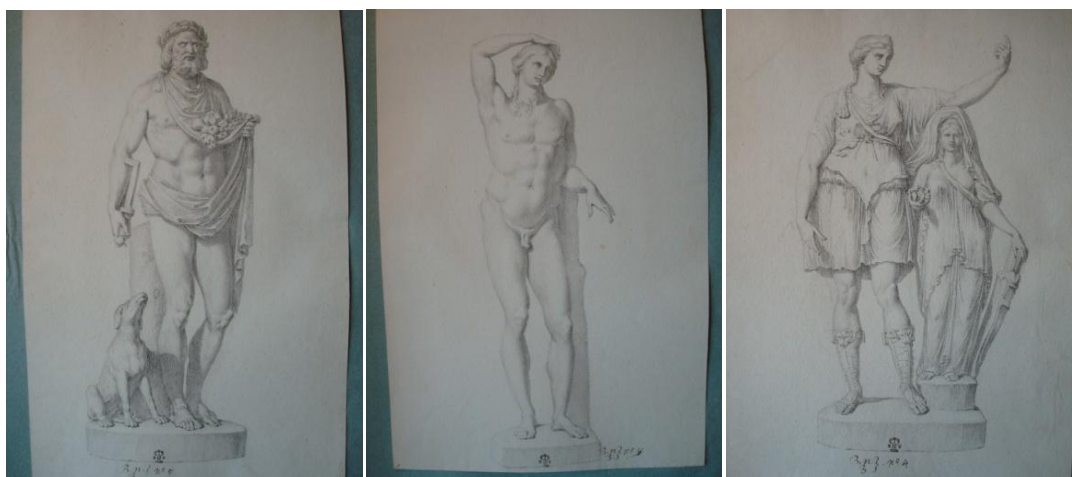
II.160-162 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di donna*, ECL, Bn 1, 92; *Testa femminile*, ECL, Bn 1, 31; *Testa di fanciullo*, ECL, Bn 1, 34



II.163-164 Giovanni Domenico Campiglia, *Teste di Mercurio*, ECL, Bn 1, 36-37



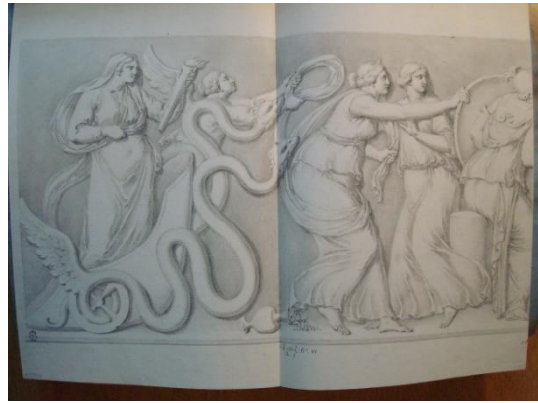
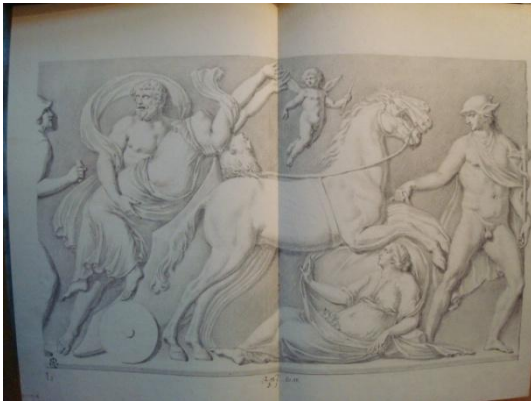
II.165-167 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto femminile*, ECL, Bn 1, 59; *Busto maschile*, ECL, Bn 1, 60; *Busto femminile*, ECL, Bn 1, 73



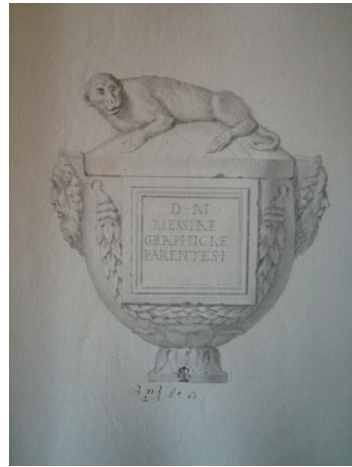
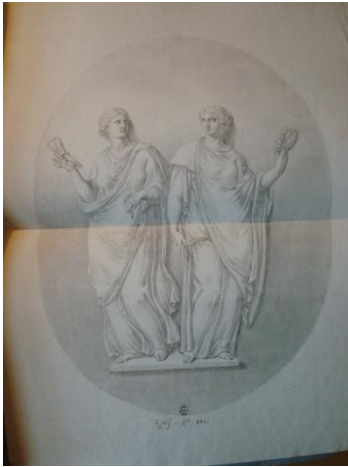
II.168-170 Giovanni Domenico Campiglia, *Silvano*, ECL, Bn 3, 5; *Apollo Lykeios*, ECL, Bn 3, 8; *Diana con una statua*, ECL, Bn 3, 4



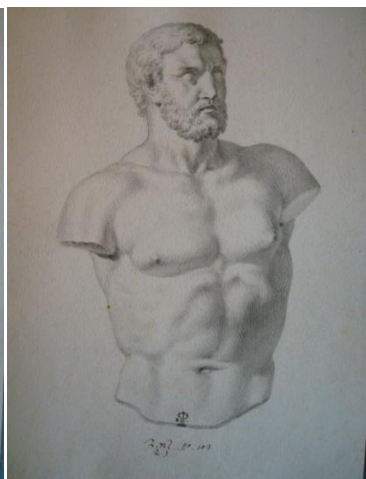
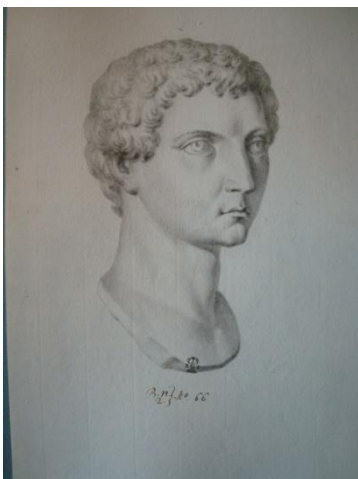
II.171-172. Giovanni Domenico Campiglia, *Sarcofago*, Bn 2, 1-1, 1-2



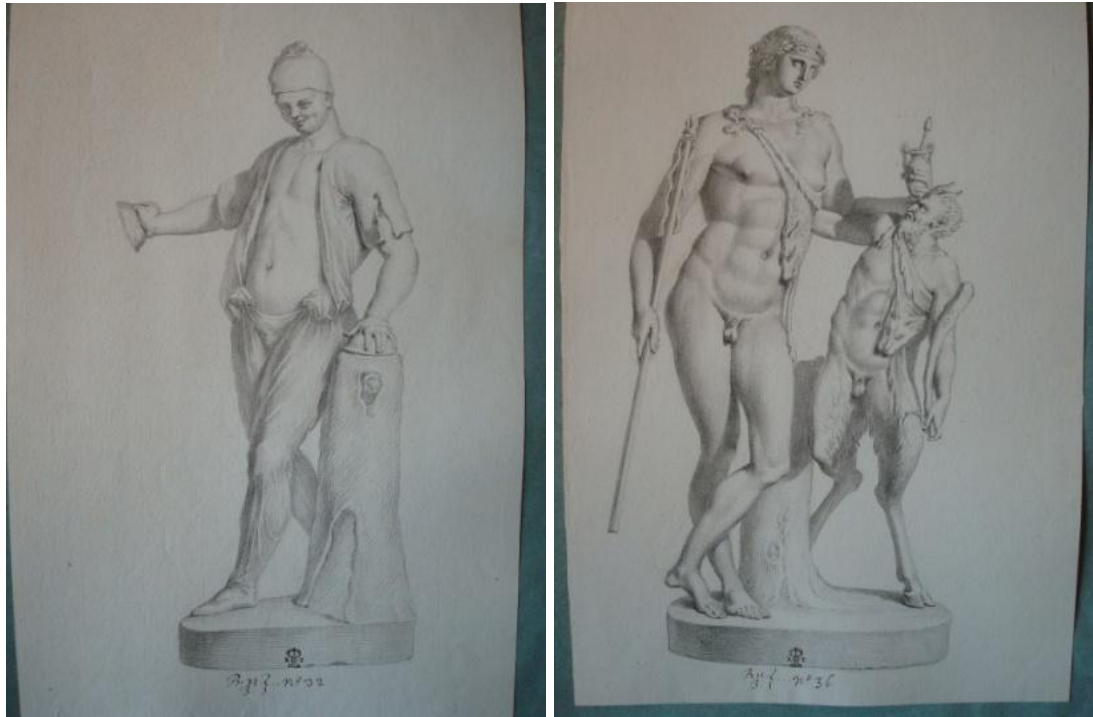
II.173-174. Giovanni Domenico Campiglia, *Sarcofago con ratto di Proserpina*, ECL, Bn 2, 3-2, 2-3



II.175-177 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievo con due figure femminili*, ECL, Bn 2, 16; *Vasi*, ECL, Bn 2, 60-61



II.178-180 Giovanni Domenico Campiglia, *Testa di giovane*, ECL, Bn 2, 66; *Busto di uomo*, ECL, Bn 2, 84; *Testa e torso di uomo*, ECL, Bn 2, 103



II.181-182 Giovanni Domenico Campiglia, *Satiro*, ECL, Bn 3, 32; *Bacco e Pan*, ECL, Bn 3, 36



III.183 Giovanni Domenico Campiglia, *Figura femminile seduta*, ECL, Bn 3, 42



II.184 Giovanni Domenico Campiglia, *Roma*, ECL, Bn 9, 8



II.185 Giovanni Domenico Campiglia, *Danae*, ECL, Bn 9, 9

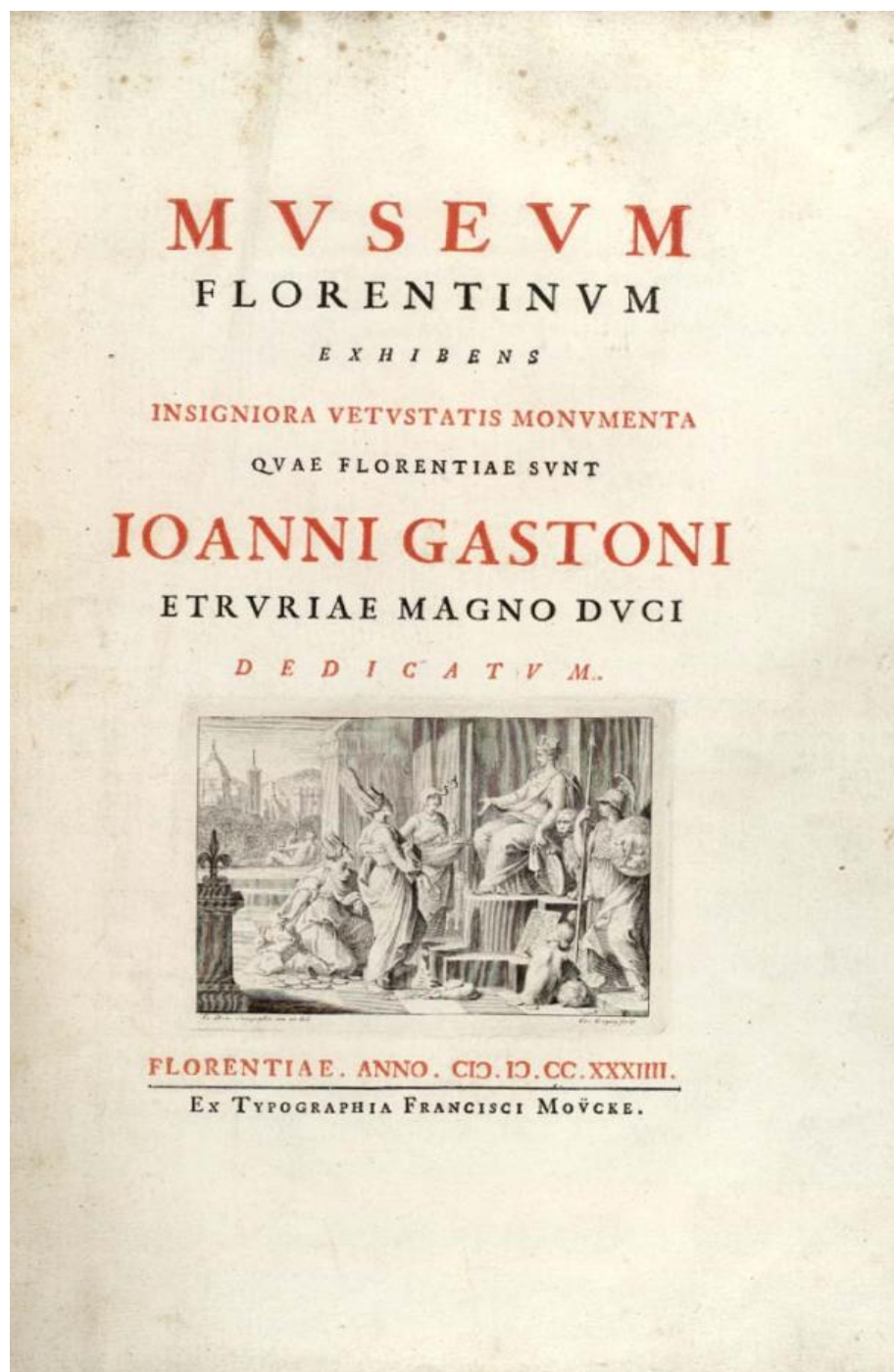


II.186 Giovanni Domenico Campiglia, *Cupido addormentato con tre Grazie*, ECL, Bn 9, 10



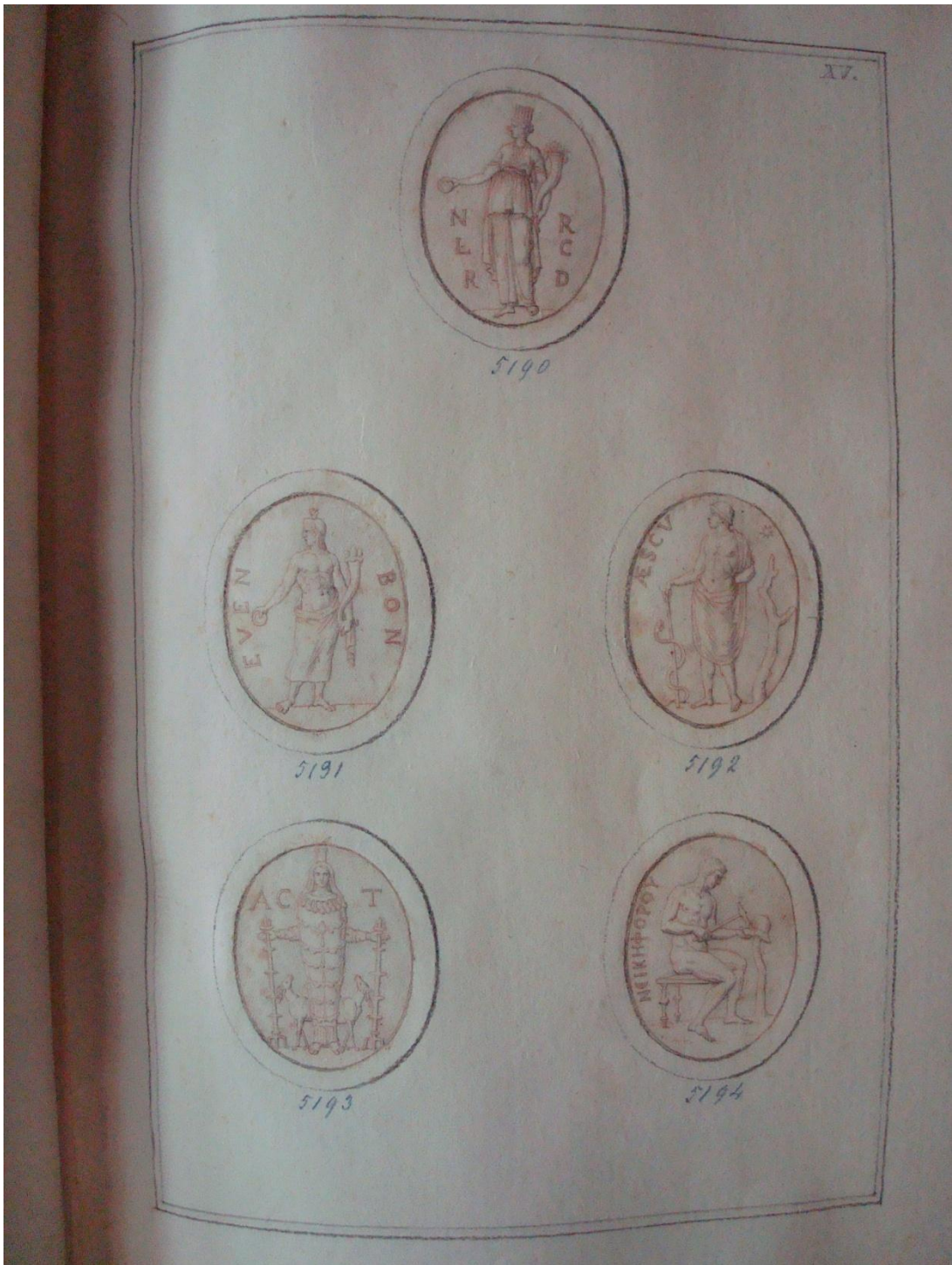
II.187 Giovanni Domenico Campiglia, *Atropo seduta*, ECL, Bn 9, 11

III. Immagini *Museum Florentinum*

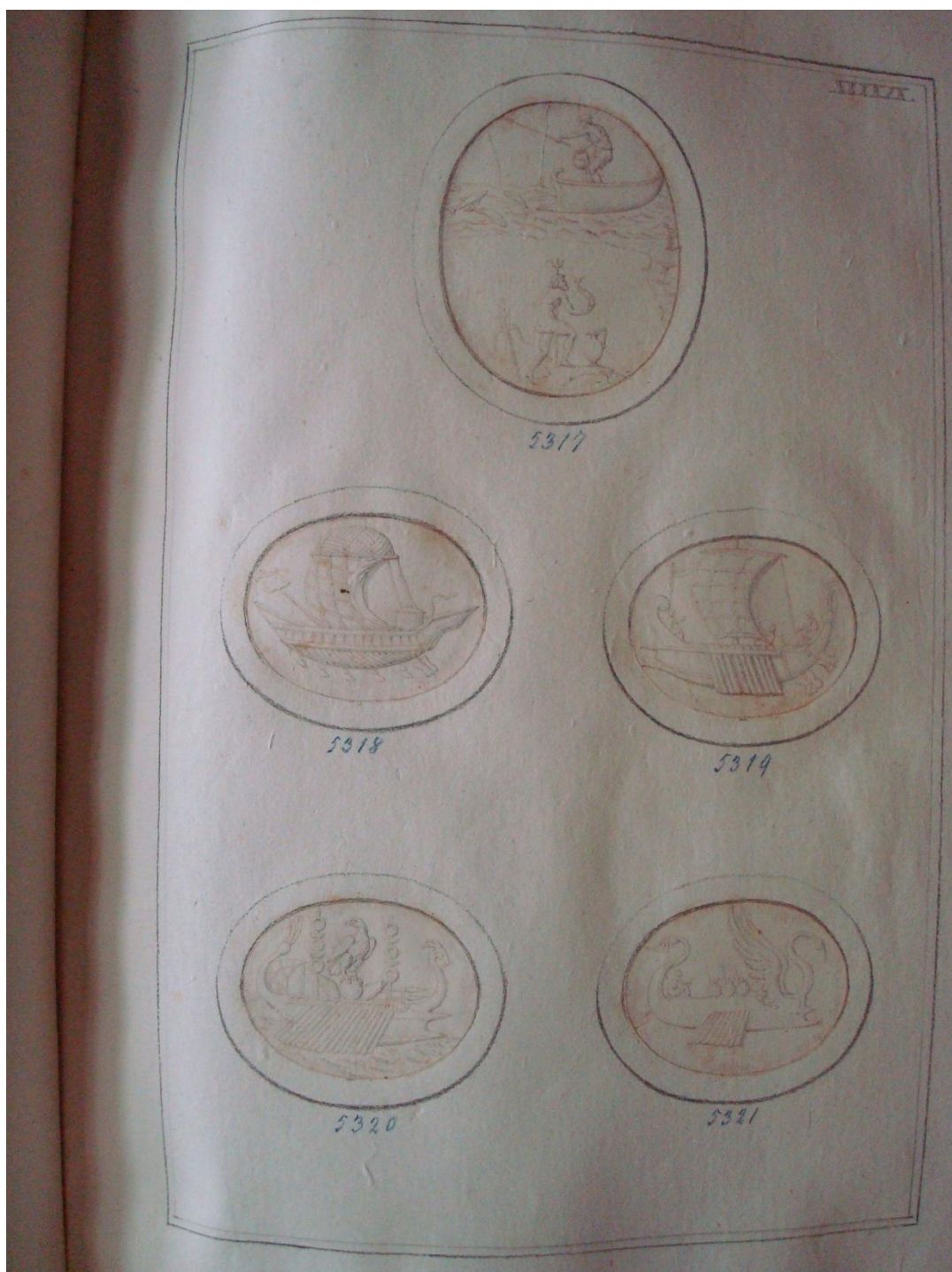




III.1 Giovanni Domenico Campiglia, Tavola XXIV, GDSU, 5233-5235



III.2 Giovanni Domenico Campiglia, Tavola XV, GDSU, 5190-5194



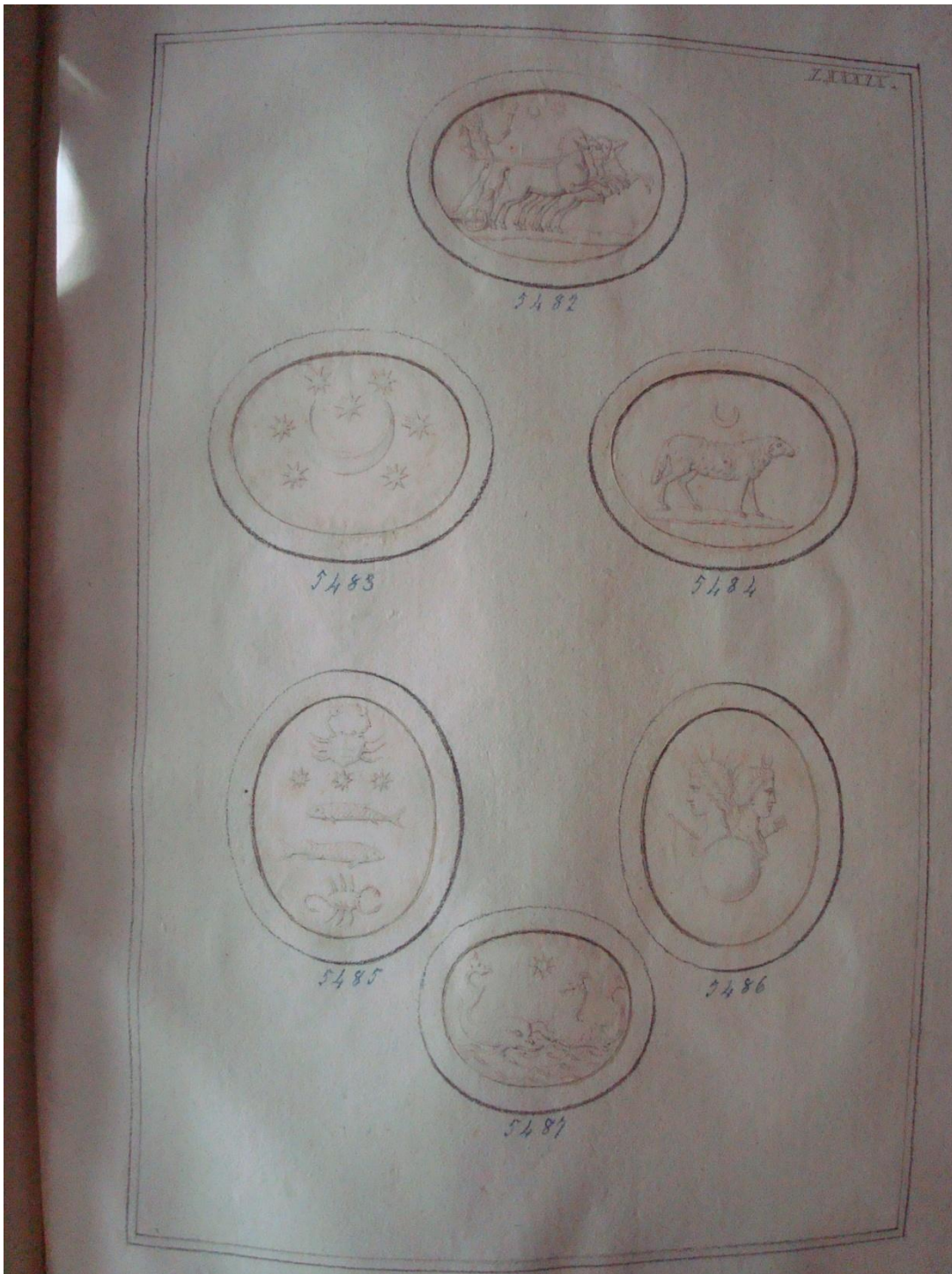
III.3 Giovanni Domenico Campiglia, Tavola XII, GDSU, 5317-5321



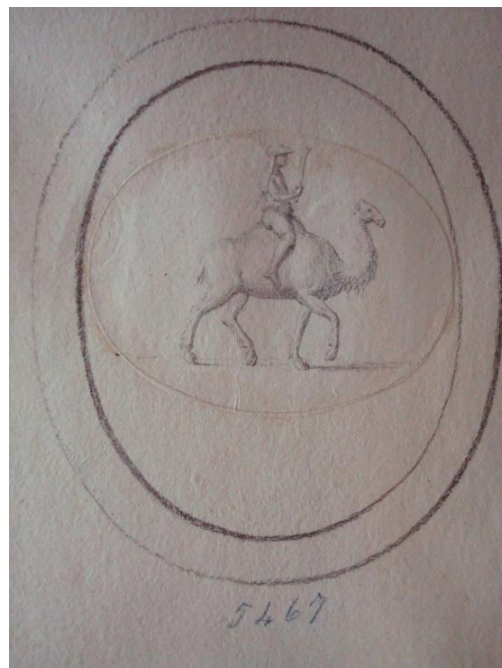
III.4 Giovanni Domenico Campiglia, Tavola L, GDSU, 5322-5326



III.5 Giovanni Domenico Campiglia, Tavola LXXVIII, GDSU, 5447-5450



III.6 Giovanni Domenico Campiglia, Tavola LXXXIX, GDSU, 5482-5487



III.7-8 Giovanni Domenico Campiglia, *Gemme intagliate*, GDSU, 5466-5467



III.9 Giovanni Domenico Campiglia, *Gemma intagliata*, GDSU, 5435



III.10 Giovanni Domenico Campiglia, *Allegoria della Scultura*, GDSU, 5088



III.11 Giovanni Domenico Campiglia, *Giovani copiano la statua dell'Ermafrodito*, GDSU, 5089



III.12. Giovanni Domenico Campiglia, *Giovani copiano la statua dell'Arrotino*, GDSU, 5090



III.13 Giovanni Domenico Campiglia, *Allegoria della Scultura*, GDSU, 5091



III.14 Giovanni Domenico Campiglia, *Scultori intenti a rifinire il David di Michelangelo*, GDSU, 5092



III.15 Giovanni Domenico Campiglia, *Artisti al lavoro*, GDSU, 5096



III.16 Giovanni Domenico Campiglia, *Allegoria delle tre Arti*, GDSU, 5098



III.17 Giovanni Domenico Campiglia, *Allegoria della Pittura con una figura femminile laureata*, GDSU, 5100



III.18 Giovanni Domenico Campiglia, *Allegoria della Pittura e della Scultura*, GDSU, 5101



III.19 Giovanni Domenico Campiglia, *Allegoria della Pittura*, GDSU, 5103



III.20 Giovanni Domenico Campiglia, *Giovane disegna le antichità*, GDSU, 5105



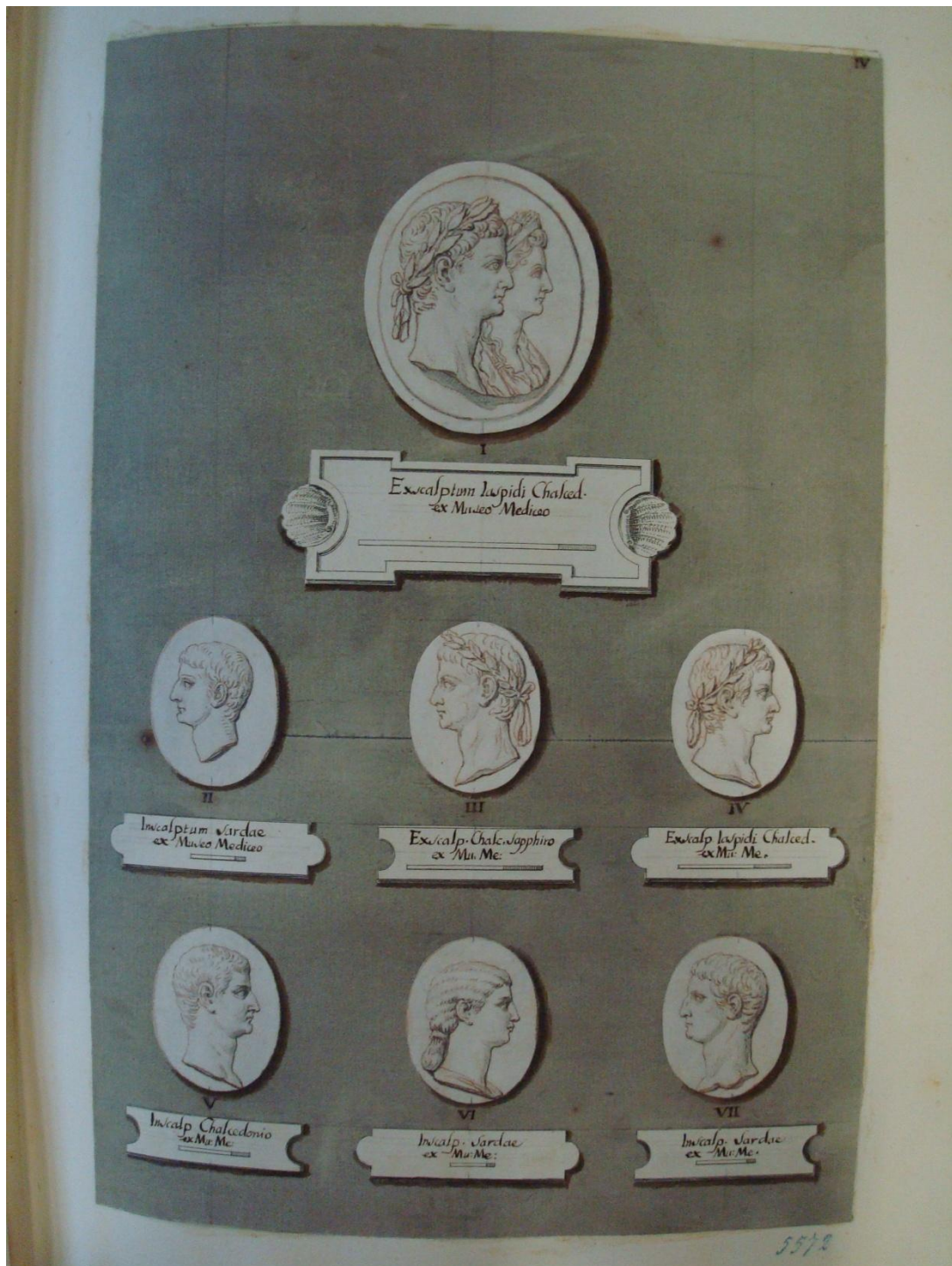
III.21 Giovanni Domenico Campiglia, *Scena pastorale*, GDSU, 5093



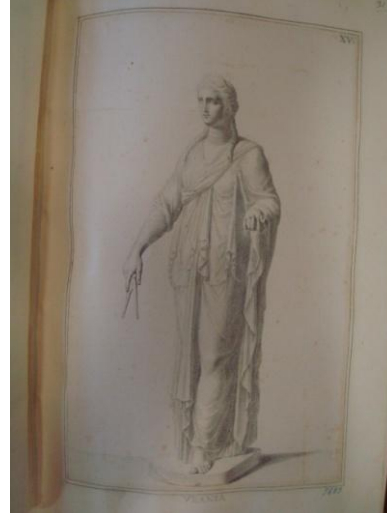
III.22 Giovanni Domenico Campiglia, *Scena mitologica*, GDSU, 5094



III.23-28 Giovanni Domenico Campiglia, Lettere "A", "B", "E", "M", "Q", GDSU, 5126, 5127, 5130, 5131, 5138, 5144



III.29 Giovanni Domenico Campiglia, *Cammei intagliati*, GDSU, 5572



III.30-31 Giovanni Domenico Campiglia, *Atena*, GDSU, 5674; *Urania*, GDSU, 5683



III.32-33 Giovanni Domenico Campiglia, *Venere*, GDSU, 5702; *Bacco con pantera*, GDSU, 5717



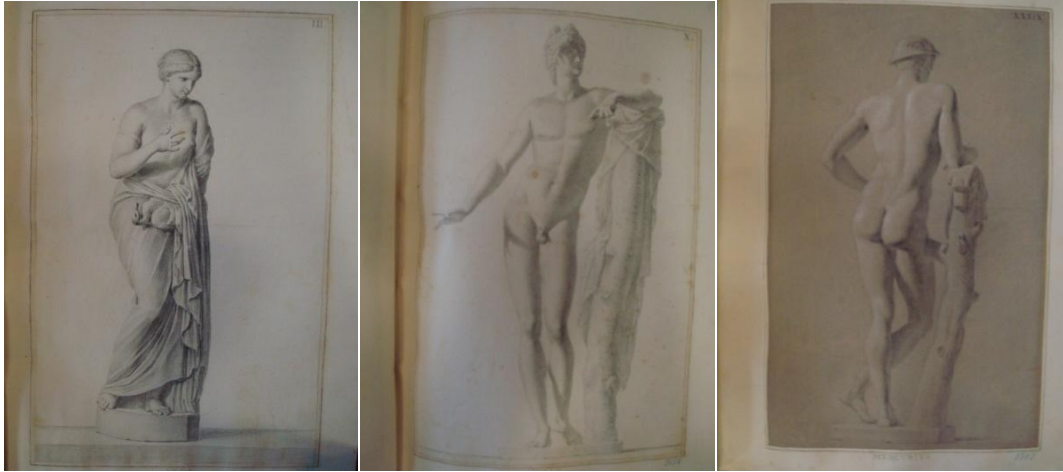
III.34-35 Giovanni Domenico Campiglia, cd *Paride*, GDSU, 5740; *Guerriero* (?), GDSU, 5746



III.36 Giovanni Domenico Campiglia, *Guerriero ferito*, GDSU, 5745



III.37 Giovanni Domenico Campiglia, *Endimione*, GDSU, 5689



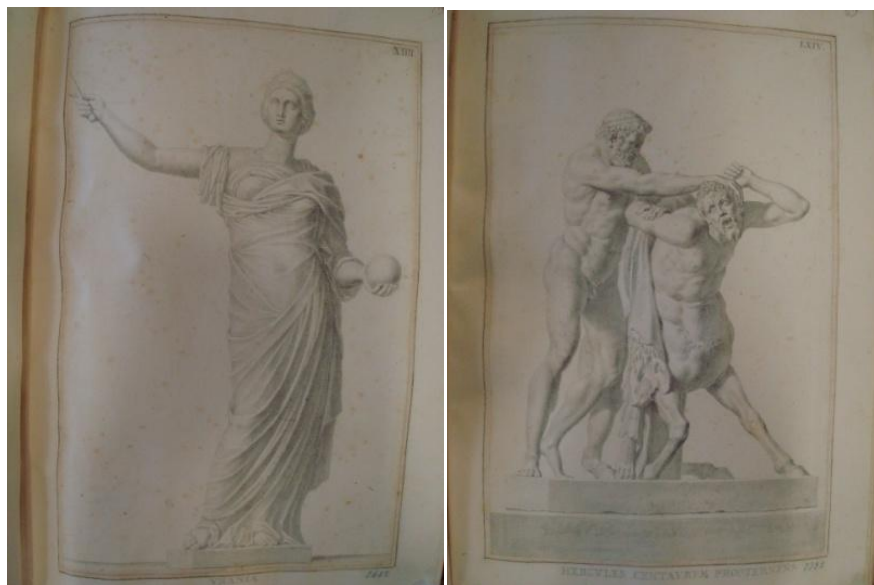
III.38-40 Giovanni Domenico Campiglia, *Leda*, GDSU, 5671 *Apollo Sauroktonos*, GDSU, 5678; *Mercurio*, GDSU, 5707



III.41 Giovanni Domenico Campiglia, *Mercurio*, GDSU 5706



III.42 Giovanni Domenico Campiglia, *Venere e Marte*, GDSU, 5704



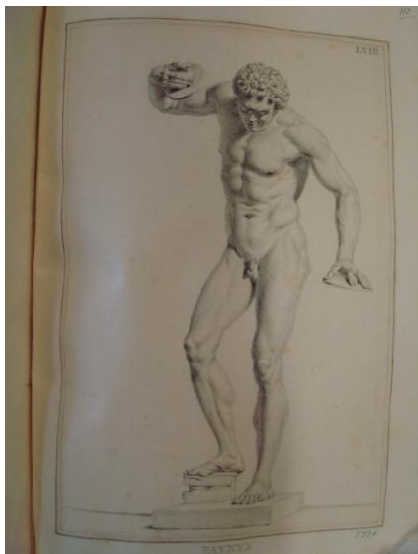
III.43-44 Giovanni Domenico Campiglia, *Urania*, GDSU, 5682; *Ercole e il centauro Nesso*, GDSU, 5732



III.45-47 Giovanni Domenico Campiglia, *Apollo in riposo*, GDSU, 5676-5677; *Venere*, GDSU, 5694



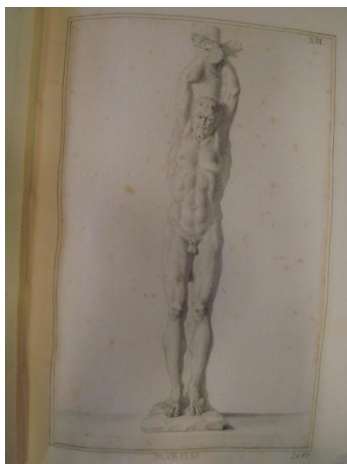
III.48-50 Giovanni Domenico Campiglia, *Venere dei Medici*, GDSU, 5695-5697



III.51-52 Giovanni Domenico Campiglia, *Fauno danzante*, GDSU, 5726-5727



III.53 Giovanni Domenico Campiglia, *Ninfa seduta*, GDSU, 5701



III.54-56 Giovanni Domenico Campiglia, *Arrotino*, GDSU, 5763-5764; *Marsia*, GDSU, 5681



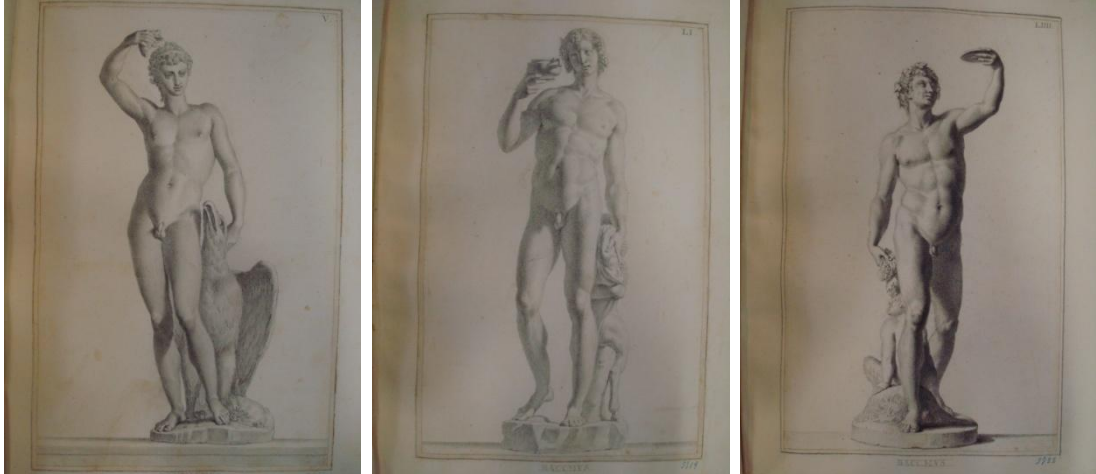
III.57-59 Giovanni Domenico Campiglia, *Ermafrodito*, GDSU, 5708-5709; *Amore e Psiche*, GDSU, 5741



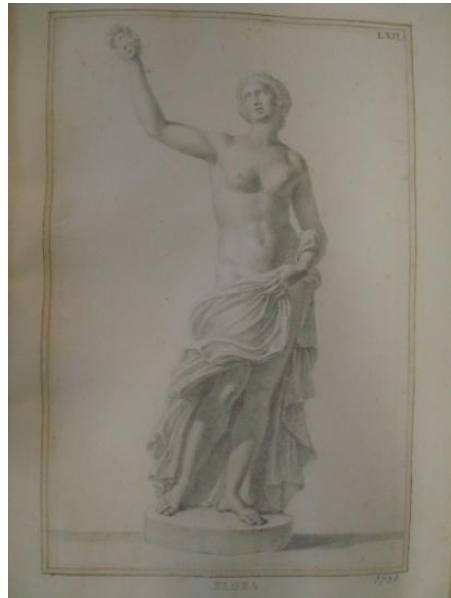
III.60-61 Giovanni Domenico Campiglia, *Lottatori*, GDSU, 5741-5742



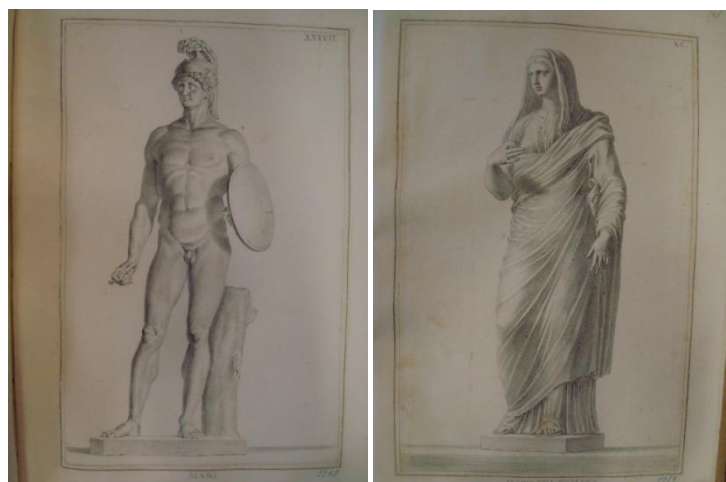
III.62-63 Giovanni Domenico Campiglia, *Re frigio*, GDSU, 5748; *Rilievo con giovane e cavallo*, GDSU, 5747



III.64-66 Giovanni Domenico Campiglia, *Ganimede*, GDSU, 5673; *Bacco*, GDSU, 5719; *Bacco*, GDSU, 5722



III. 67 Giovanni Domenico Campiglia, *Flora*, GDSU, 5730



III.68-69 Giovanni Domenico Campiglia, *Marte*, GDSU, 5705; *Demetra*, GDSU, 5758



III.70 Mauro Soderini, *Apollo*, ECL, Bm 13, 6



III.71 Giovanni Domenico Campiglia, *Apollo*, GDSU, 5678



III.72 Mauro Soderini, *Giovane nudo*, ECL, Bm 13, 16



III.73 Giovanni Domenico Campiglia, *Marco Aurelio Cesare*, GDSU, 5762



III.74 Sigismondo Betti, *Musa*, ECL, Bm 13, 28



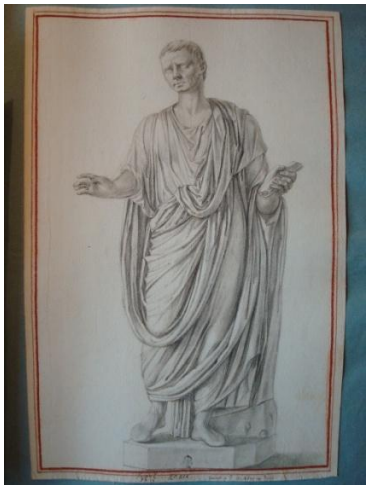
III.75 Giovanni Domenico Campiglia, *Musa*, GDSU, 5684



III.76 Andrea Ristorini, *Sacerdotessa*,
ECL, Bm 13, 21



III.77 Giovanni Domenico Campiglia,
Sacerdotessa, GDSU, 5766



III.78 Giuseppe Menabuoni, *Augusto*,
ECL, Bm 13, 19



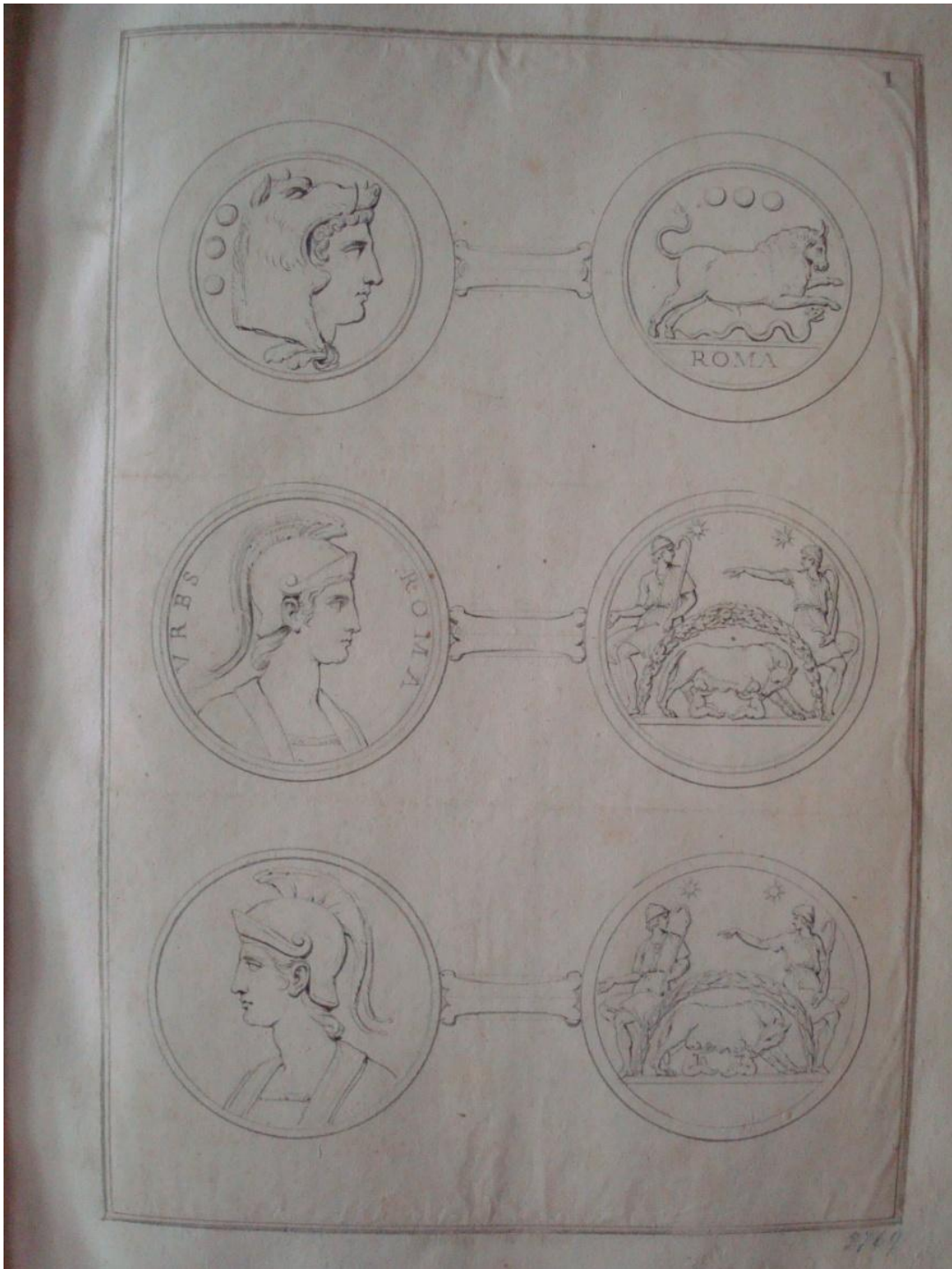
III.79 Giovanni Domenico Campiglia,
Console, GDSU, 5753



III.80 Filippo della Valle, *Venere*, ECL,
Bm 13, 2



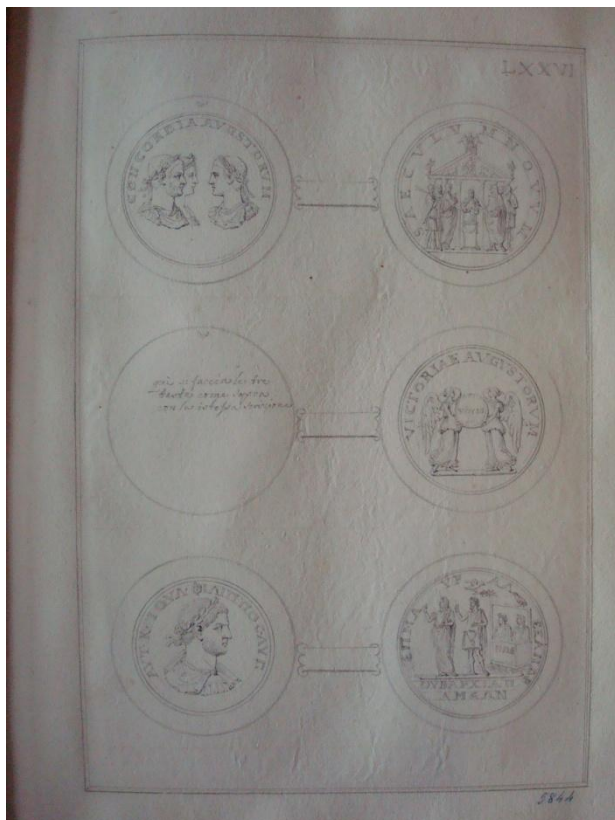
III.81 Giovanni Domenico Campiglia,
Venere, GDSU, 5701



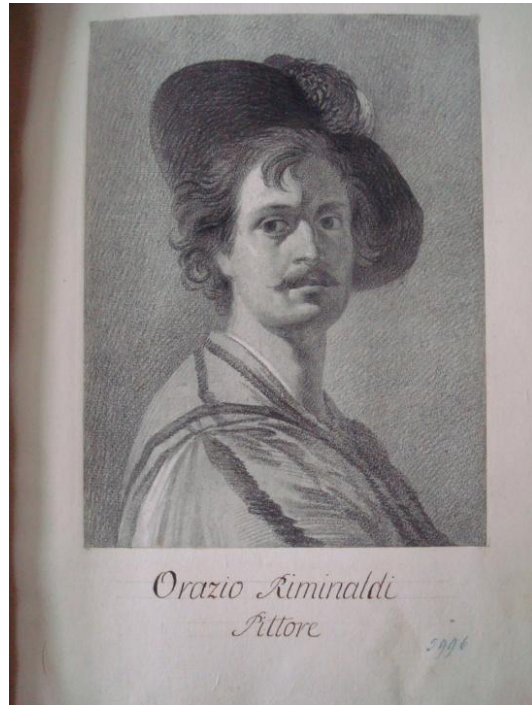
III.82 Giovanni Domenico Campiglia, Tavola I, GDSU, 5769



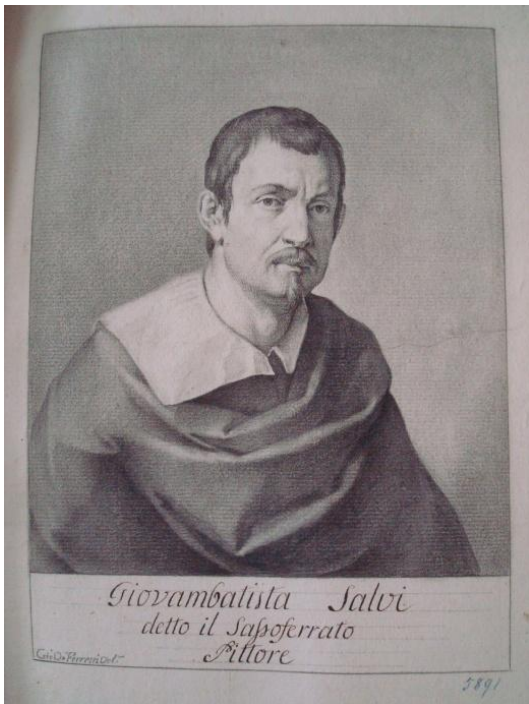
III.83 Giovanni Domenico Campiglia, Tavola XII, GDSU, 5780



III.84 Giovanni Domenico Campiglia, Tavola LXXVI, GDSU, 5844

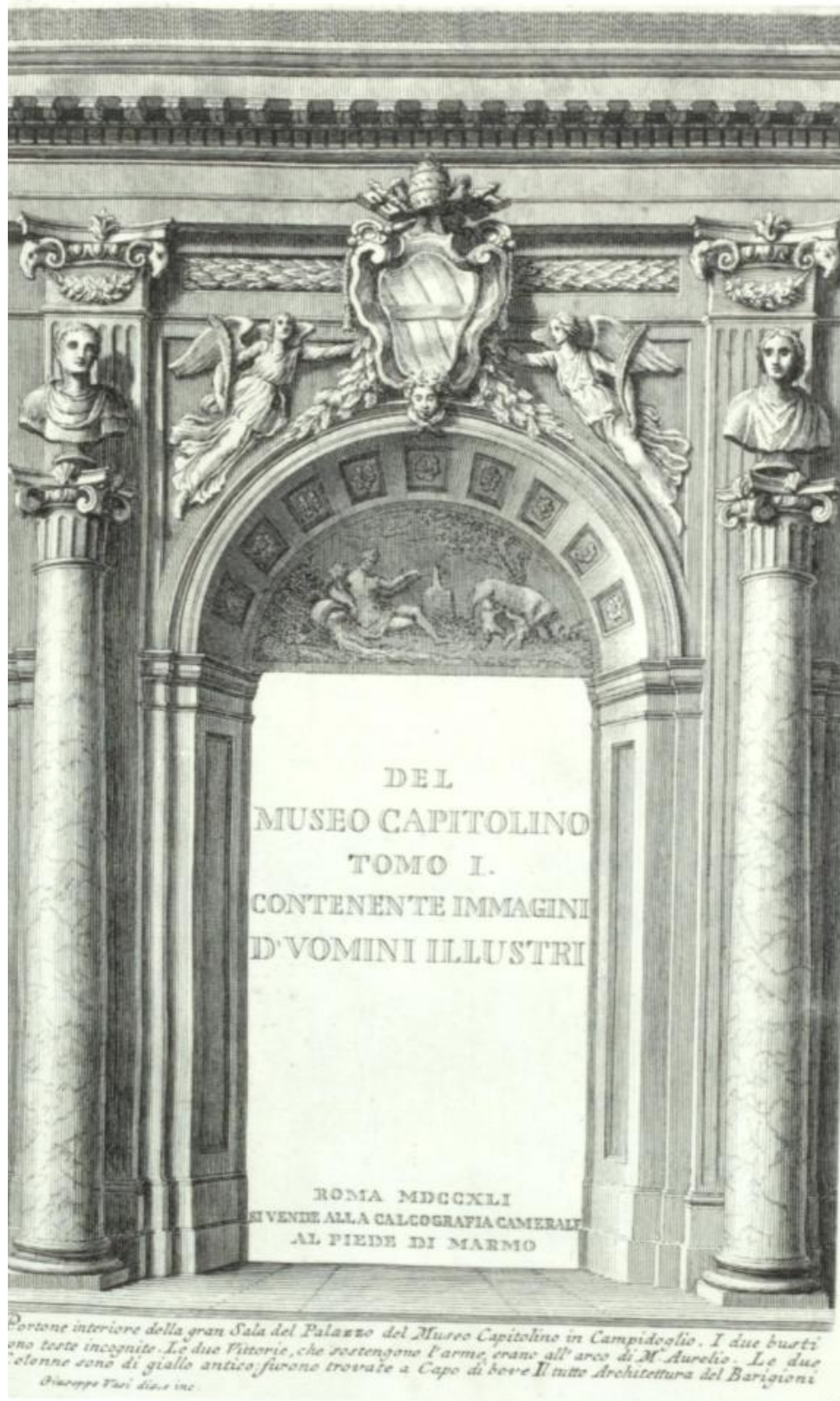


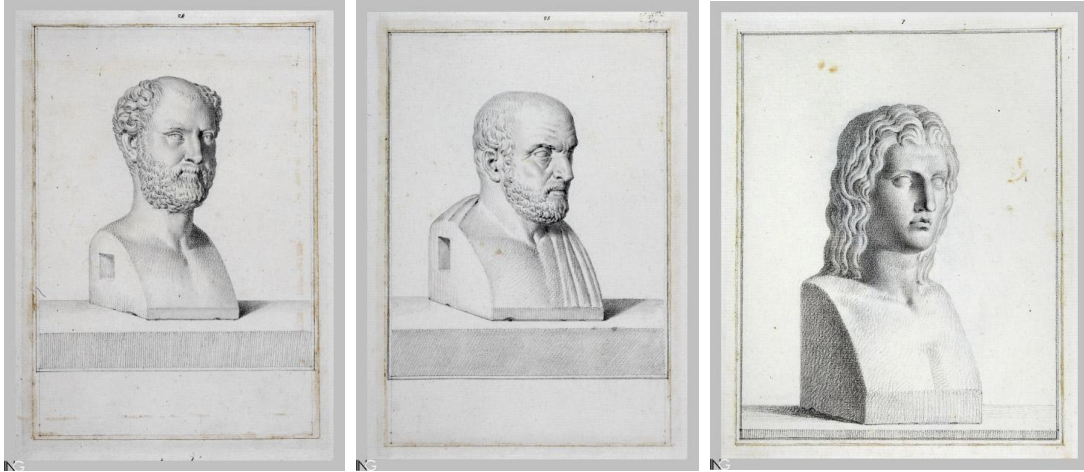
III.85-86 Giovanni Domenico Campiglia, *Rutilio Manetti*, GDSU, 5995; *Orazio Riminaldi*, GDSU, 5996



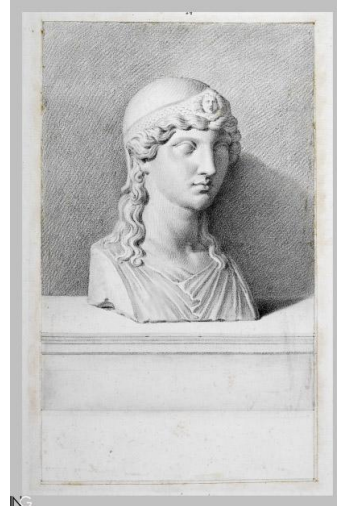
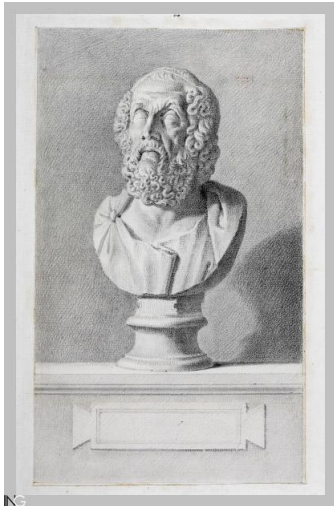
III.87-88 Giovanni Domenico Ferretti, *Giovambattista Salvi, detto il Sassoferrato*, GDSU, 5891; *Giovanna Fratellini*, GDSU, 6085

IV. Immagini Museo Capitolino

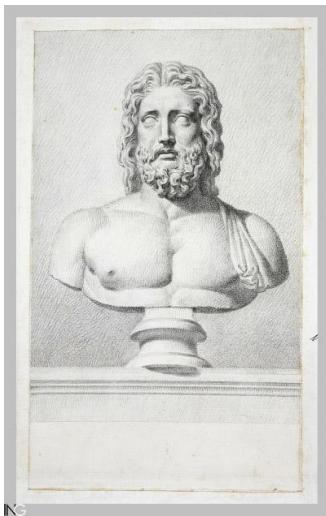




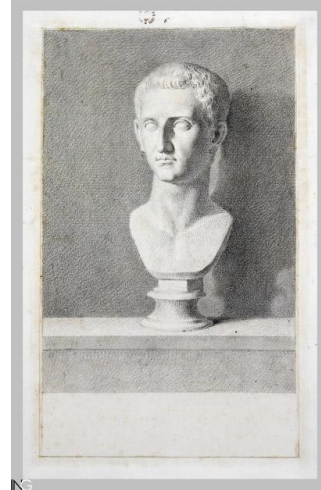
IV.1-3 Giovanni Domenico Campiglia, *Erme maschili*, ICG, FC 127967, FC127968, FC127950



IV.4-5 Giovanni Domenico Campiglia, *Erma maschile*, ICG, FC128003; *Erma femminile*, ICG, FC128005



IV.6-7 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di Giove*, ICG, FC127855; *Erma di imperatrice*, ICG, FC127863



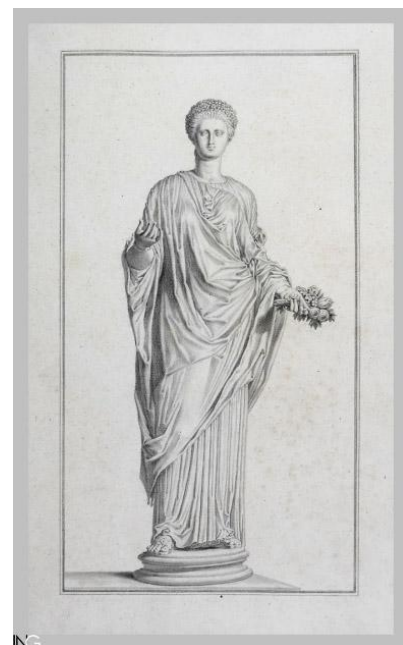
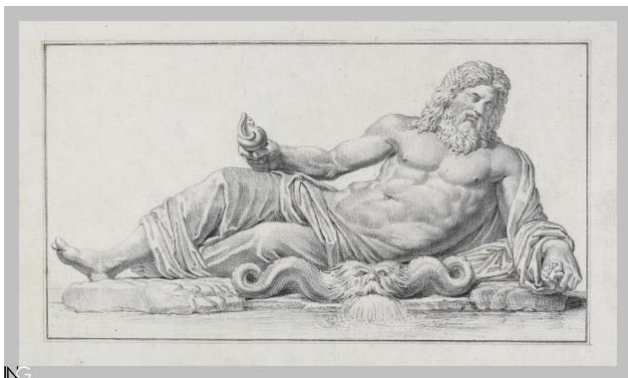
IV.8-9 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di imperatrice*, ICG, FC127884; *Erma di imperatore*, ICG, FC127860



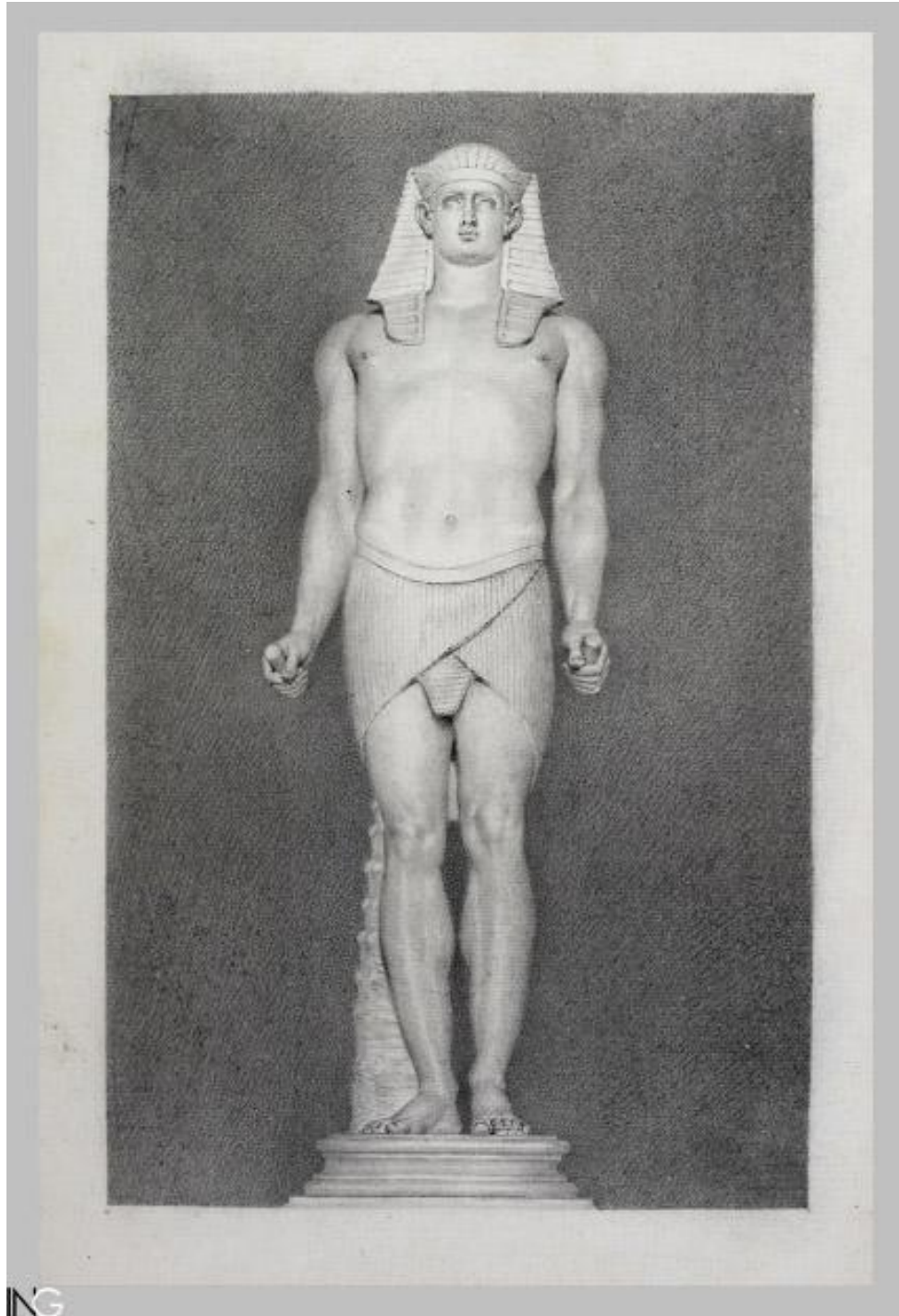
IV.10 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di Caracalla*, ICG, FC127909



IV.11 Giovanni Domenico Campiglia, *Busto di imperatrice*, ICG, FC127878



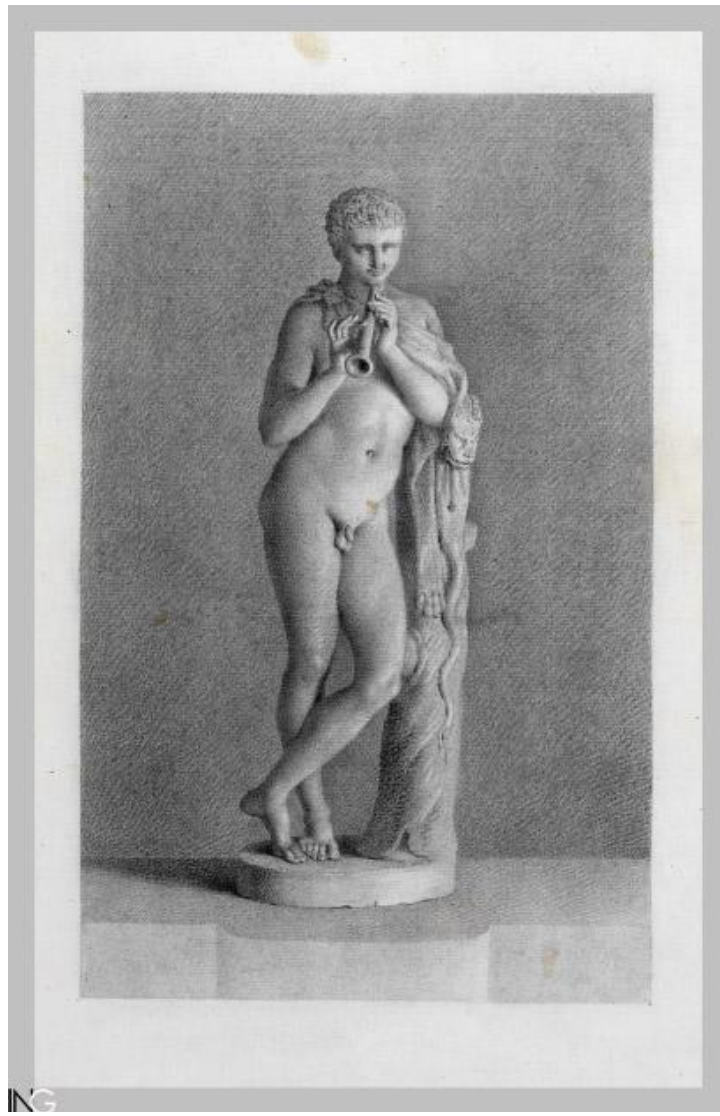
IV.12-13 Giovanni Domenico Campiglia, *Oceano*, ICG, FC128041; *Flora*, ICG, FC128084



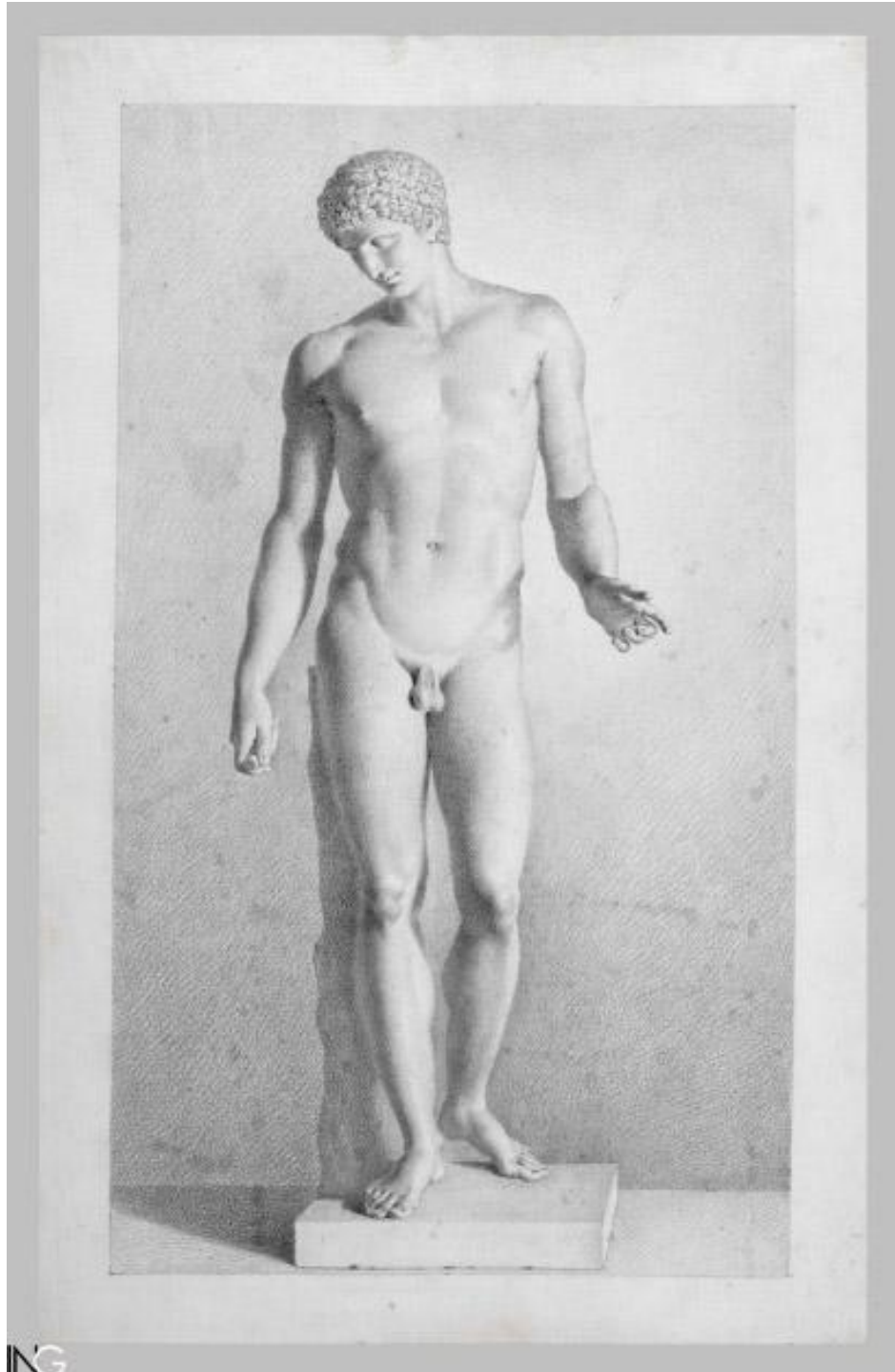
IV.14 Giovanni Domenico Campiglia, *Figura egizia*, ICG, FC128111



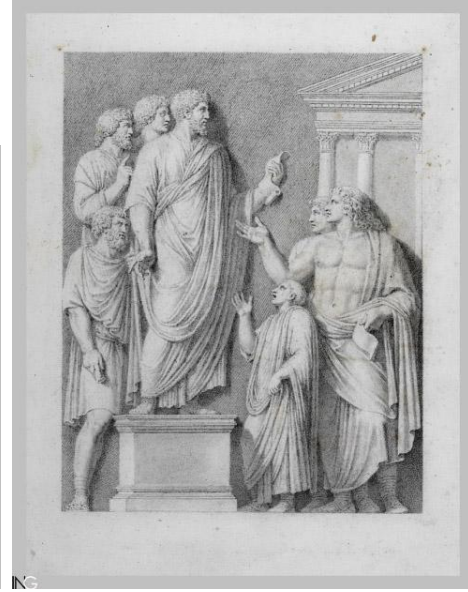
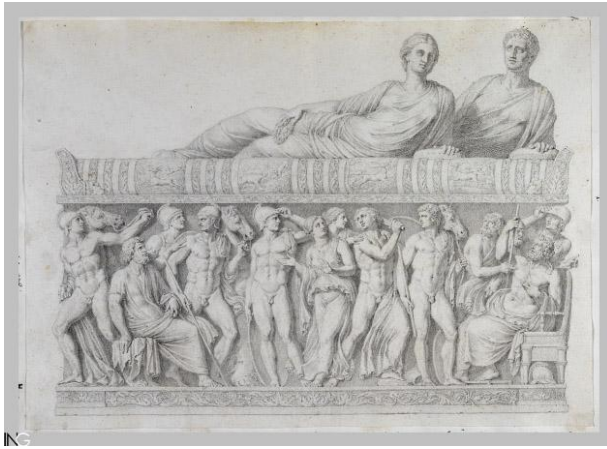
IV.15-17 Giovanni Domenico Campiglia, *Giove*, ICG, FC128042; *Giunone*, ICG, FC128046; *Giunone o Cerere*, ICG, FC128048



IV.18 Giovanni Domenico Campiglia, *Fauno*, ICG, FC128070



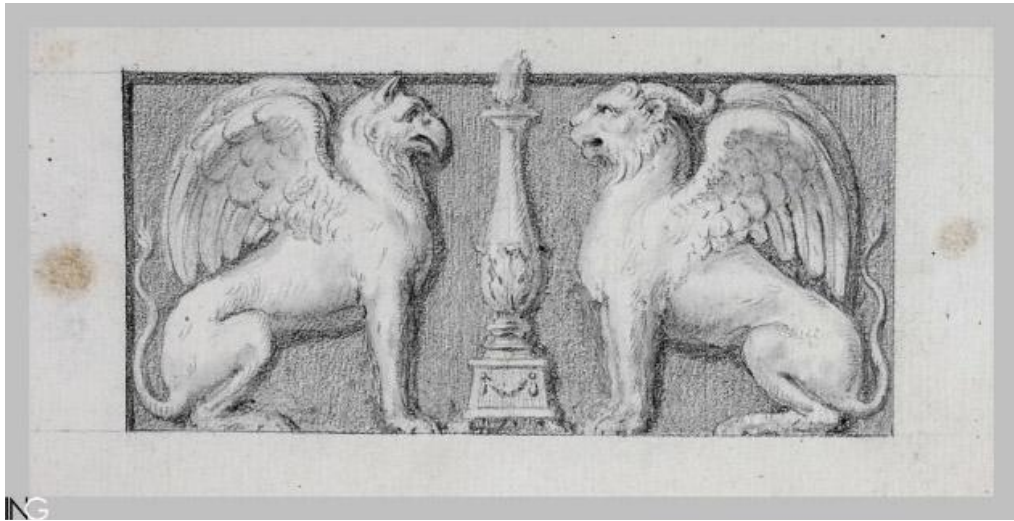
IV.19 Giovanni Domenico Campiglia, *Antinoo*, ICG, FC128094



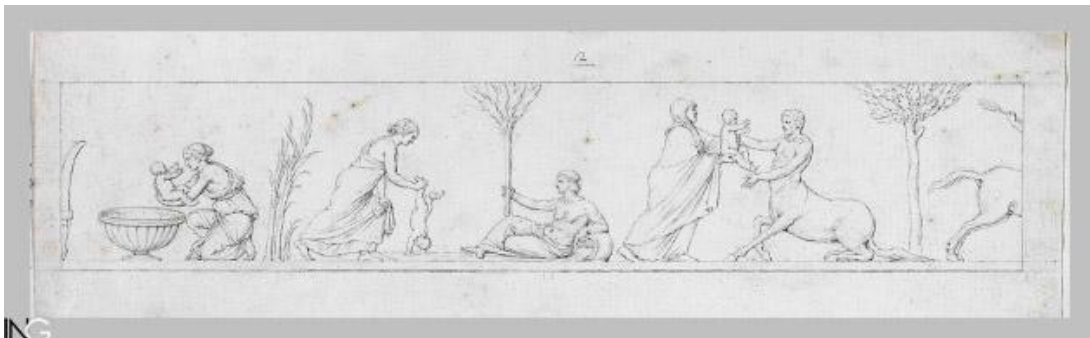
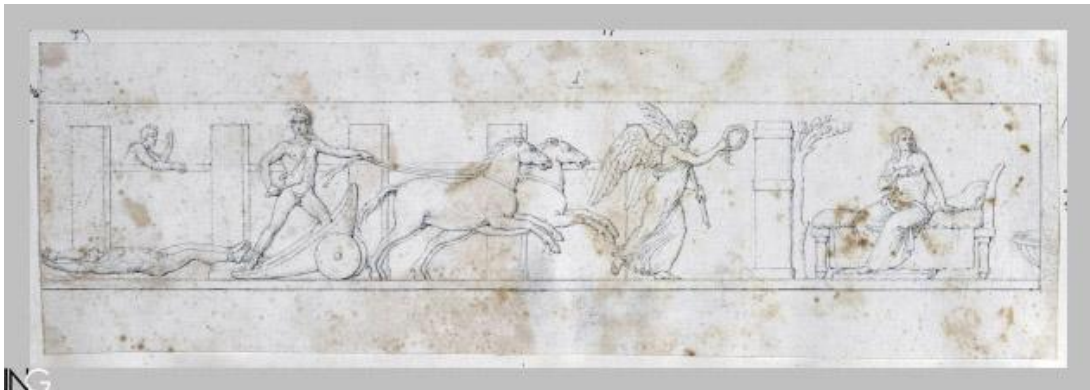
IV.20-21 Giovanni Domenico Campiglia, *Sarcofago*, ICG, FC128133; *Rilievo*, ICG, FC128143



IV.22-23 Giovanni Domenico Campiglia, *Urna*, ICG, FC128154; *Ara*, ICG, FC128140



IV.24 Carlo Antonini, *Rilievi con grifi*, ICG, FC128207



IV.25-26 Giovanni Domenico Campiglia, *Rilievi*, ICG, FC128149-128150

V. Altri Disegni





V.1-3 Anonimo, *Busto maschile*, BiASA, 39212; *Busti femminili*, BiASA, 39231, 39235



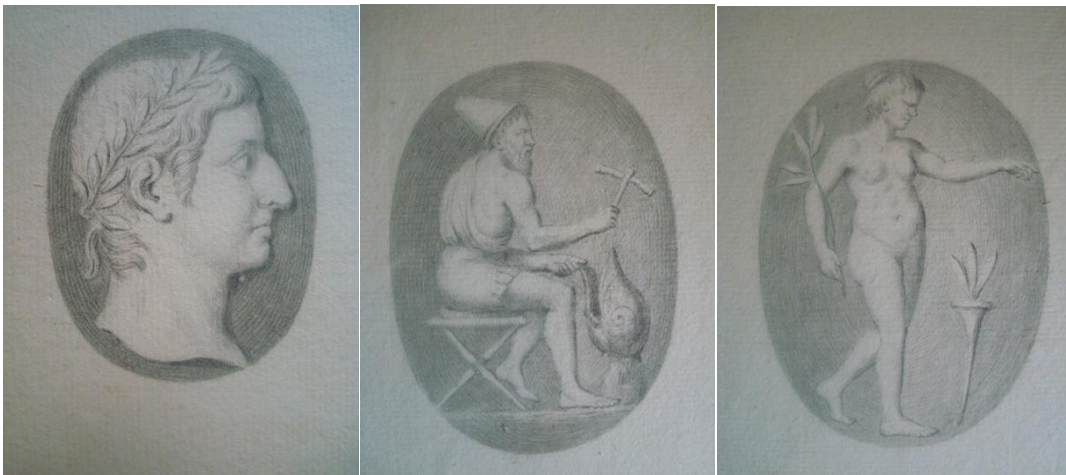
V.4-6 Anonimo, *Testa di Bacco*, BiASA, 39236; *Testa di donna*, BiASA, 39258; *Erme maschili*, BiASA, 39256



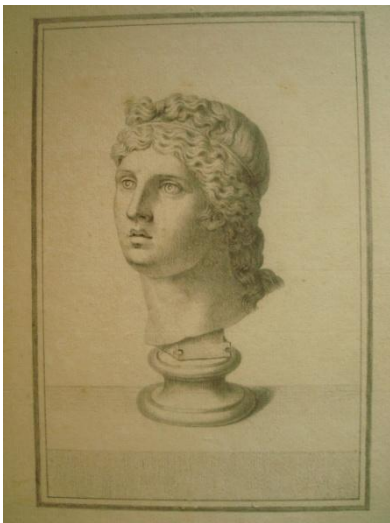
V.7-9 Anonimo, *Erma maschile*, BiASA, 39259; *Busto maschile*, BiASA, 39260; *Erma di prigioniero*, BiASA, 39265



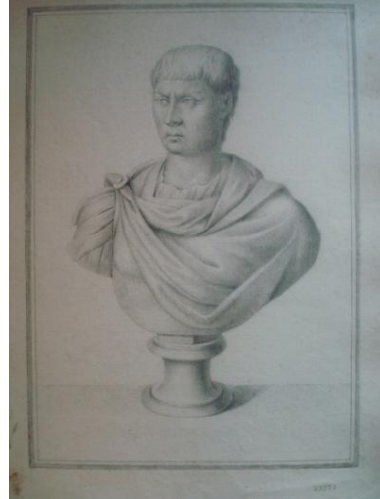
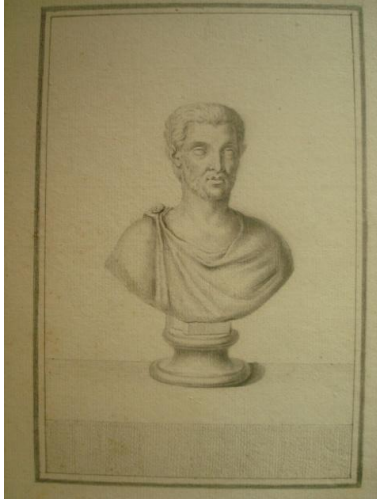
V.10 Anonimo, *Busto di donna*, BiASA, 39240



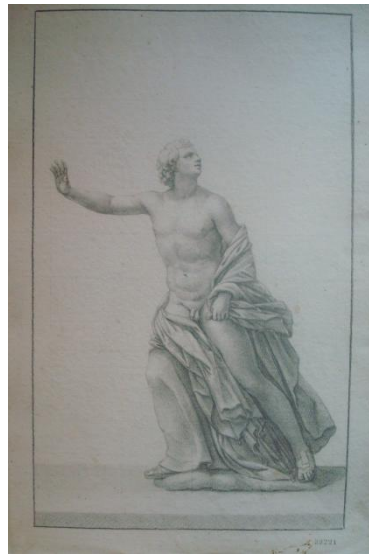
V.11-13 Anonimo, *Cammeo con testa di imperatore* (part.), BiASA, 39217, *Cammeo con figura maschile e testa di mostro* (part.), BiASA, 39219; *Cammeo con figura femminile* (part.), BiASA, 39219



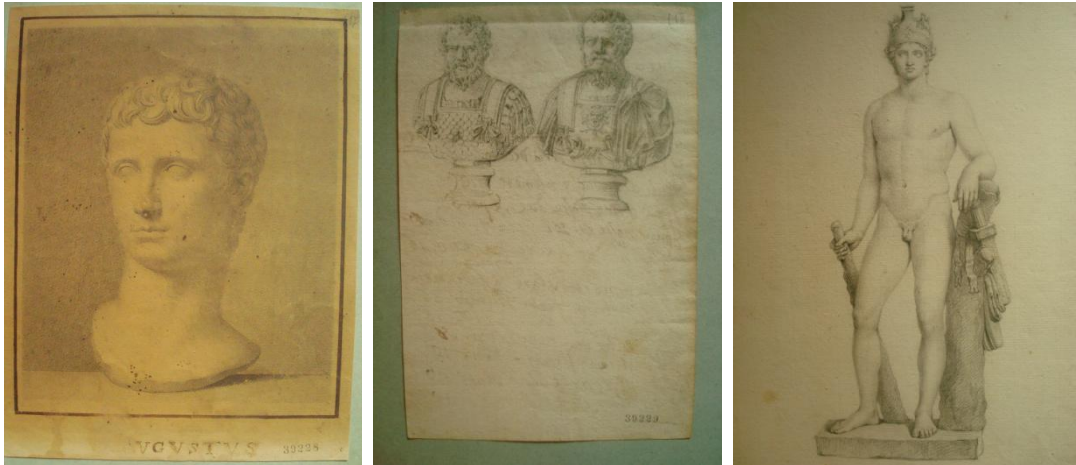
V.14-15 Anonimo, *Teste femminili*, BiASA, 39230, 39243



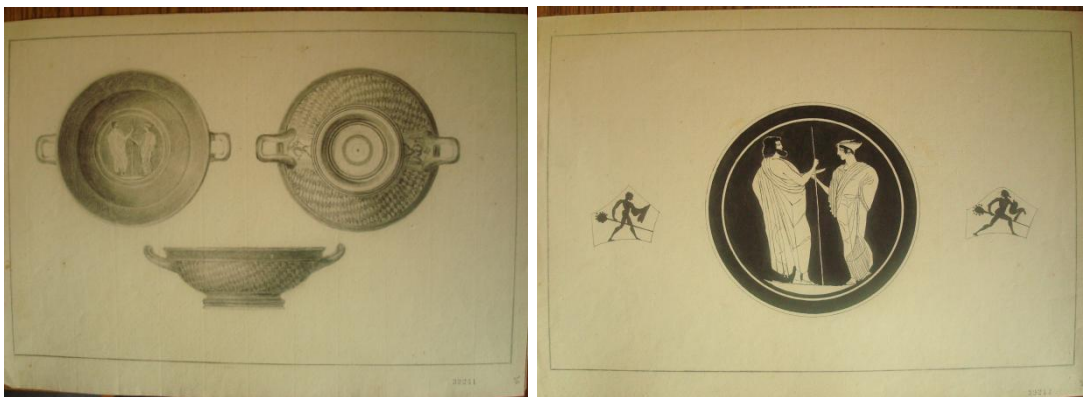
V.16-17 Anonimo, *Busti maschili*, BiASA, 39254, 39222



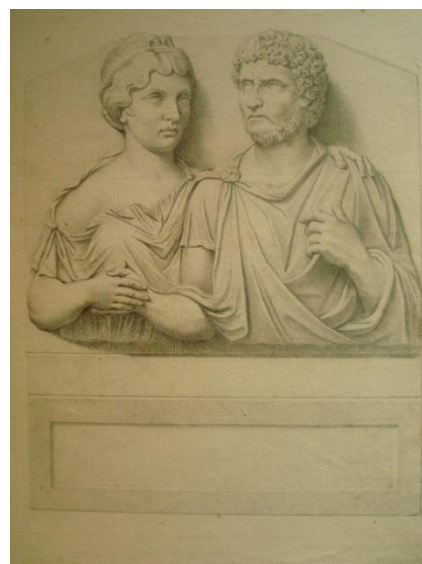
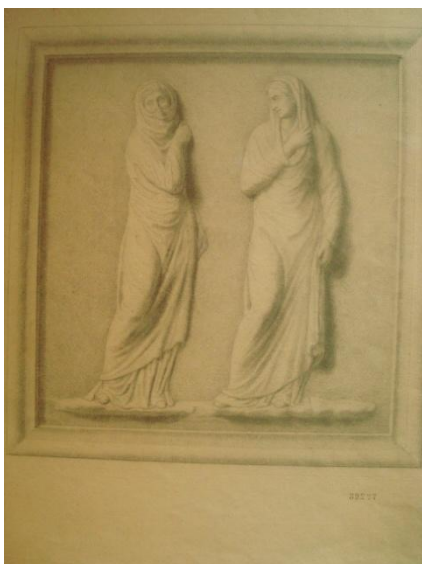
V.18-21 Anonimo, *Niobidi*, BiASA, 32220-32221, 32224-32225



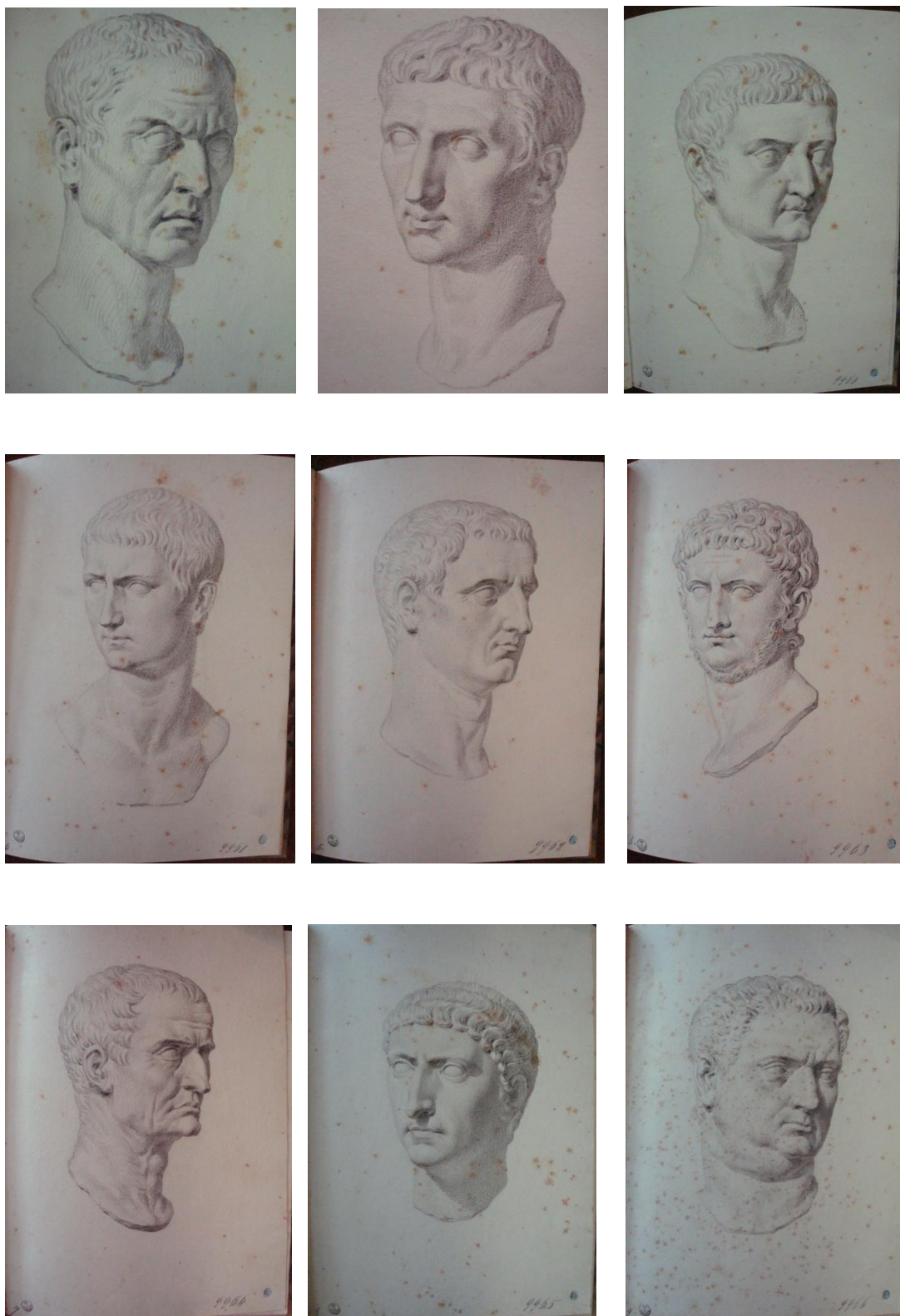
V.22-24 Anonimo ottocentesco, *Testa di Augusto*, BiASA, 39228; Anonimo seicentesco (?), *Busti loricati*, BiASA, 39229; Anonimo, *Figura maschile stante nuda*, BiASA, 39266



V.25-26 Anonimo, *Vasi etruschi*, BiASA, 39241-39242



V.27-28 Anonimo, *Rilievo con due figure ammantate*, BiASA, 39227; *Rilievo funebre con coppia*, BiASA, 39234



V.29-37 Giovanni Domenico Campiglia, *Teste di imperatori*, GDSU, 9958-9969



V.38-39 Giovanni Domenico Campiglia, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, copia da Fra Bartolomeo, ING, FC125591; *Madonna col Bambino*, copia da Anton van Dyck, ICG, FC125590



V.40-41 Giovanni Domenico Campiglia, *Statua di matrona seduta*, ING, FC125585; *Ritratto di Giorgio Castriota Scandeborg*, copia da Antonio Maria Crespi detto il Bustino, ICG, FC125586



V.42 Giovanni Domenico Campiglia, *Ritratto di Neri Corsini*, ICG, FC124792



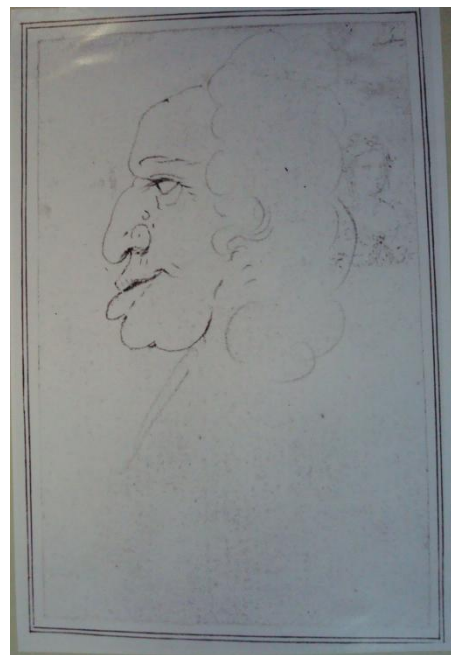
V.43-44 Giovanni Domenico Campiglia (?), *Ritratto di Bruno "Mangiacani"* e *Ritratto del cardinale Pierre Guérin de Tencin*, ubicazione sconosciuta



V.45 Giovanni Domenico Campiglia (?), *Ritratto di gentiluomo*, ubicazione sconosciuta



V.46-47 Giovanni Domenico Campiglia (?), *Caricatura di Sebastiano Bianchi e Caricatura di un abate*, ubicazione sconosciuta



V.48-49 Giovanni Domenico Campiglia (?), *Gentiluomo di spalle e Caricatura del granduca Giangastone dei Medici*, ubicazione sconosciuta



V.50 Giovanni Domenico Campiglia (?), *Musicista di spalle*, Ubicazione sconosciuta



V.51 Giovanni Domenico Campiglia (?), *Disegno per frontespizio*, ubicazione sconosciuta



V.52-53 Giovanni Domenico Campiglia, *Venere dei Medici*, National Gallery of Scotland, Inv. D 1988; *Santa Susanna* (copia da François Duquesnoy), National Gallery of Scotland, Inv. D 1991

Fonti manoscritte

Archivio dell'Arciconfraternita di Santa Maria Odigitria (AASMO), busta 6, Verbali di Congregazioni, 1691, 1722-1733, 27.

AASMO, busta 6, Decreti 1 mag.1744-30 nov.1753, 28.

AASMO, busta 6, Decreti 3 feb.1754-5 gen.1777, 29.

AASMO, busta 11, Libro dei fratelli, 1768-1860, 45.

AASMO, busta 12, Libro dei fratelli 1773-1857, 46.

AASMO busta 39, Cappellanie, Legati pii, tabelle degli obblighi di Messe, *post* 1661-1923, 127.

Archivio Generale Arcivescovile di Bologna (AGABo), San Barbaziano, Stati d'Anime, 1698-1713.

AGABo, San Barbaziano, Stati d'Anime, 1715-1721.

Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Accademia del Disegno, 18.

ASFi, Accademia del Disegno, Giornale dell'Accademia del Disegno, deliberazioni, 1750-1755, 20.

ASFi, Accademia del Disegno, 40.

ASFi, Accademia del Disegno, 42.

ASFi, Accademia del Disegno, 44.

ASFi, Accademia del Disegno, 46.

ASFi, Accademia del Disegno, 48.

ASFi, Accademia del Disegno, 50.

ASFi, Accademia del Disegno, 111.

ASFi, Accademia del Disegno, 132.

ASFi, Notarile moderno, repertorio generale testamenti, 28-36.

Archivio di Stato di Lucca, Sardini, 83, 5.

Archivio di Stato di Pistoia (ASPt), Cellesi Magia, 73.

ASPt, Cellesi Magia, 74.

ASPt, Cellesi Magia, 90.

ASPt, Cellesi Magia, 94.

ASPt, Cellesi Magia, 106.

ASPt, Cellesi Magia, 108.

ASPt, Cellesi Magia, 242.

ASPt, Cellesi Magia, 243.

ASPt, Cellesi, 9, 1.

Archivio di Stato di Roma (ASR), Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 444.

ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 445.

ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 37, 458.

Archivio Storico Capitolino di Roma, protocollo 63, sez. XXI.

Archivio Storico del Vicariato di Lucca, Parrocchia di San Giovanni, Registro dei Battesimi, 80.

Archivio Storico del Vicariato di Roma (ASVR), Santi Celso e Damiano, Stati d'Anime, 1718.

ASVR, Santi Celso e Giuliano, Libro dei Battesimi, 1715-1726.

ASVR, San Giovanni della Malva, Stati d'Anime, 1728-1739.

ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1719.

ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1720.

ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1721.

ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1722.

ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1723.

ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1724.

ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1725.

ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1726.

ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1727.

ASVR, San Lorenzo in Damaso, Stati d'Anime, 1728.

ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Battesimi, 1714-1727.

ASVR, San Lorenzo in Damaso, Libro dei Morti, 1706-1750.

ASVR, Santo Stefano del Cacco, Stati d'Anime, 1737-43.

ASVR, Santo Stefano del Cacco, Stati d'Anime, 1744-48.

ASVR, Santo Stefano del Cacco, Stati d'Anime, 1749-52.

ASVR, Santo Stefano del Cacco, Stati d'Anime, 1753-56.

ASVR, Santo Stefano del Cacco, Stati d'Anime, 1757-1763.

ASVR, Santo Stefano del Cacco, Stati d'Anime, 1764-69.

ASVR, Santo Stefano del Cacco, Libro dei Morti, 1749-1780.

ASVR, Santo Stefano del Cacco, Libro dei Matrimoni, 6 gennaio 1691-21 novembre 1721.

F.M.N. GABBURRI, *Vite de' pittori*, 1730-1740, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Pal. E.B.9.5, 4 voll.

Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana (BANLC), Ms. Cors. 31,E.16.

BANLC, Ms. Cors. 32,G.10.

BANLC, Ms. Cors. 44,D.34.

BANLC, Ms. Cors. 44,E.18.

BANLC, Ms. Cors. 44,E.25.

Biblioteca Marucelliana di Firenze (BMF), Ms. ALXII.

BMF, Ms. BVIII, 5.

BMF, Ms. BVII, 7.

BMF, Ms. BVII, 11.

Biblioteca Moreniana di Firenze, Autografi Frullani, 1760.

Biblioteca Statale di Lucca, Ms. 1651.

Biblioteca degli Uffizi, Ms. 39.

Bibliografia

- C. ALBIZZATI, *La "Musa" di Cortona*, in "La critica d'arte", 2.1937, pp. 22-25.
- C. ALBIZZATI, *Falsificazione*, voce in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1932, p. 757.
- E. ALETTI, *La Polimnia di Cortona*, in "Accademia Etrusca di Cortona. Nono annuario", 1954, pp. 49-62.
- Alessandro Albani patrono delle arti: architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di E. DE BENEDETTI, in "Studi sul Settecento romano", 9.1993.
- S. AMADIO, *Le "Picturae Dominici Zamperii..." nell'attività della Calcografia Camerale di Giovan Domenico Campiglia*, in *Il mercato delle stampe a Roma 2008*, pp. 151-172.
- Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743)*, a cura di S. CASCIU, catalogo della mostra, Firenze 1993.
- E. ANTETOMASO, "Ritratti di uomini illustri in lettere a somiglianza di quelli che ornano la Corsina", in *I Corsini tra Firenze e Roma 2013*, p. 220.
- E. ANTETOMASO, G. MARIANI, *La collezione del principe. Da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della raccolta Corsini*, catalogo della mostra, Roma 2004.
- Antiche stanze. Un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini*, a cura di M. BARBERA, catalogo della mostra (Roma), Milano 1996.
- Antichità di villa Doria Pamphilj*, a cura di R. CALZA, M. BONANNO, G. MESSINEO, B. PALMA, P. PENSABENE, Roma 1977.
- B. ARBEID, *Niobe e i suoi figli a Firenze: storia di un problema*, in *Il teatro di Niobe 2009*, pp. 207-215.
- Art in Rome in the eighteenth century*, a cura di E.P. BOWRON, catalogo della mostra (Philadelphia), London 2000.
- Art the Ape of Nature. Studies in honor of H.W. Janson*, a cura di M. BARASCH, L. FREEMAN SANDLER, New York 1981.
- Arte e politica. L'Elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea in San Lorenzo*, a cura di M. BIETTI, catalogo della mostra (Firenze), Livorno 2014.
- Arte in terra d'Arezzo. Il Settecento*, a cura di L. FORNASARI, R. SPINELLI, Firenze 2007.
- Artisti e artigiani a Roma dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, a cura di E. DEBENEDETTI, in "Studi sul Settecento romano", 2.2005.

Artisti e artigiani a Roma dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775, a cura di E. DEBENEDETTI, in “Studi sul Settecento romano”, 3.2013.

T. ASHBY, *Drawings of Ancient Paintings in English Collection. Part I – The Eton Drawings*, in “Papers of the British School in Rome”, 7.1914, pp. 1-62.

L. ASOR ROSA, *Ficoroni, Francesco de'*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVII, Roma 1997, pp. 395-396.

A. AYMUNINO, *Syon House e la fortuna delle fonti antiquarie nella decorazione inglese del Settecento*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 207-212.

F. BALDASSARI, *Giovanni Domenico Ferretti*, Milano 2002.

R. BALLERI, *Il Settecento e la cultura antiquaria tra Firenze e Roma: il Museum Florentinum*, in “Proporzioni”, 2.2005, pp. 97-141.

S. BALLERINI, *Animadversiones in Museum Florentinum A.F. Gorii*, Carpentras 1743.

M.G. BARBERINI, *Villa Peretti-Montalto-Negrone-Massimo alle terme Diocleziane: la collezione di sculture*, in *Collezionismo e ideologia* 1991, pp. 15-55.

N. BARBOLANI DI MONTAUTO, *Francesco Maria Niccolò Gabburri “gentiluomo intendente al pari d'ogn'altro e dilettante di queste bell'arti”*, in *Storia delle arti in Toscana* 2006, pp. 83-94.

A. BARONI, *I “libri di stampe” dei Medici e le stampe in volume degli Uffizi*, Firenze 2011.

P.S. BARTOLI, *Antiquissimi Virgiliani codicis fragmenta et picturae ex Bibliotheca Vaticana ad priscas imaginibus formas... incisae*, Roma 1667.

C. BECARELLI, P. BENASSAI, *Palazzo Amati Cellesi (già Amati)*, in *Settecento illustre* 2009, pp. 212-239.

M. BECHERINI, *Villa del Barone*, in *Ville e dimore* 1991, pp. 53-127.

S. BELLESI, *Vicende storiche e artistiche sulla casa di Carlo Nardi a Firenze*, in “Antichità viva”, 30.1991, 4-5, pp. 44-56.

S. BELLESI, *La pittura a Prato in età medicea*, in *Il Settecento a Prato* 1999, pp. 56-122.

S. BELLESI, *Ottavio Dandini o l'epilogo di una dinastia di pittori fiorentini*, in “Paragone”, 51.2000, 33/34, pp. 87-118.

S. BELLESI, *I marmi di Giuseppe Piamontini*, Firenze 2008.

- S. BELLESI, in *Il fasto e la ragione* 2009, pp. 170-171.
- S. BELLESI, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*, Firenze 2009, 3 voll.
- S. BENEDETTI, *Il Palazzo Nuovo nella Piazza del Campidoglio dalla sua edificazione alla trasformazione in museo*, Roma 2001.
- C. BENOCCI, *La Villa Mattei. Dal XVI al XX secolo: il palazzetto, il parco, le collezioni*, in *Villa Celimontana* 1991, pp. 17-93.
- C. BENOCCI, *Villa Aldobrandini a Roma*, Roma 1992.
- C. BENOCCI, *Villa Ludovisi*, Roma 2010.
- F. BERTI, *Il "Transito di San Giuseppe" nella pittura fiorentina della prima metà del Settecento*, in "Proporzioni", 2-3.2001-2002, pp. 164-184.
- M. BETTI, *Una galleria ritrovata e alcune considerazioni su Sigismondo Betti*, in "Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo", 11.2010, pp. 31-48.
- M. BETTI, *Sigismondo Betti: un contributo alla cultura antiquaria tra Inghilterra e Firenze al tempo degli ultimi Medici*, in "Medicea. Rivista interdisciplinare di studi medicei", 11.2012, pp. 20-29.
- P. BETTI, *Decorazioni pittoriche del Settecento nelle dimore di Lucca: il Palazzo Sardi e il Palazzo Talenti*, in *Le dimore di Lucca* 2007, pp. 138-146.
- I. BIGNAMINI, *British excavations in the Papal States during the Eighteenth Century: written and visual sources*, in *Essays on the history of archeological excavations* 2004, pp. 91-108.
- I. BIGNAMINI, C. HORNSBY, *Digging and Dealing in Eighteenth-Century Rome*, New Haven 2010, 2 voll.
- P. BOCCI PACINI, *La Galleria delle statue nel granducato di Cosimo III*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", 12.1989, pp. 221-255.
- P. BOCCI PACINI, *Le premesse culturali della fondazione dell'Accademia Etrusca*, in *Il Museo dell'Accademia Etrusca* 1992, pp. 11-30.
- P.C. BOL, *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, Berlino 1989-1998, 5 voll.
- E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, 5 voll.
- F. BORRONI SALVADORI, *Francesco Maria Niccolò Gabburri e gli artisti contemporanei*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 4.1974, pp. 1503-1564.

- F. BORRONI SALVADORI, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 18.1974, 1, pp. 1-166.
- F. BORRONI SALVADORI, *L'esposizione del 1705 a Firenze*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 19.1975, 3, pp. 393-402.
- F. BORRONI SALVADORI, *Tra la fine del Granducato e la Reggenza: Filippo Stosch a Firenze*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 8.1978, pp. 565-614.
- F. BORRONI SALVADORI, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in "Nouvelles de la République des Lettres", 2.1982, 1, pp. 7-69.
- F. BORRONI SALVADORI, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in "Nouvelles de la République des Lettres", 2.1982, 2, pp. 73-114.
- F. BORRONI SALVADORI, *Personaggi inglesi inseriti nella vita fiorentina del '700: Lady Walpole e il suo ambiente*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 27.1983, 1, pp. 83-124.
- F. BORRONI SALVADORI, *Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 13.1983, pp. 1025-1056.
- F. BORRONI SALVADORI, *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento. Prima parte*, in "Labyrinthos", 4.1985, 7/8, pp. 3-72.
- E. BORSELLINO, *Le decorazioni settecentesche di palazzo Corsini alla Lungara, in Ville e Palazzi* 1987, pp. 181-196.
- E. BORSELLINO, *Palazzo Corsini: dai Riario ai Corsini sul Gianicolo*, in *Il Gianicolo* 2016, pp. 81-105.
- G.G. BOTTARI, *Del Museo Capitolino*, 4 voll., Roma 1741-1782.
- G.G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, 7 voll., Roma 1757-1773.
- B. BOUCHER, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven and London 1991, 2 voll.
- S. BREVAGLIERI, *Palazzo Verospi al Corso*, Segrate (Mi) 2001.
- O. BRUNETTI, *Ferdinando Ruggieri architetto-ingegnere fra i Medici e i Lorena*, in *Arte e politica* 2014, pp. 62-69.

P. BRUSCHETTI, *La sapientissima musa di Callimaco. La questione della Polimnia di Cortona*, in *Contraffazione dell'Arte* 2014, pp. 65-66.

B. CACCIOTTI, *Nuovi documenti sulla prima collezione del cardinale Alessandro Albani*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", 13.1999, pp. 41-69.

B. CACCIOTTI, *Gli scavi di antichità del cardinale Albani ad Anzio*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", 15.2001, pp. 25-60.

B. CACCIOTTI, *Le prime dispersioni*, in *Villa Doria Pamphilj* 2001, pp. 158-162.

M. CAGIANO DE AZAVEDO, *La Polimnia di Cortona e Marcello Venuti*, in "Storia dell'arte", 38-40.1980, pp. 389-392.

G.P. CAMMAROTA, *La Galleria Zambeccari. Una collezione per la città*, in *Le antiche stanze* 2000, pp. 17-30.

G. CAMPORI, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, ecc. dal sec. XV al sec. XIX*, Modena 1870.

C. CANTAGALLI, R. VINCENTI, *La Pieve di Santa Maria Assunta a Bientina. Storia, arte, cultura*, Ospedaletto (Pi) 1993.

G. CAPECCHI, in *Palazzo Pitti* 2003, p. 558, cat. 108.

Catalogo della Galleria Colonna in Roma. Le sculture, a cura di F. CARINCI, H. KEUTNER, L. MUSSO, M.G. PICOZZI, Busto Arsizio (Va) 1990.

F. CARINCI, *I Disegni della raccolta Topham e il manoscritto Finding Aid, 3 nella biblioteca del College di Eton*, in *Palazzo Mattei di Giove* 1982, pp. 79-92.

V. CARPITA, *Pier Leone Ghezzi, Anton Francesco Gori e Francesco Vettori: un inedito progetto editoriale sulle lucerne antiche*, in "Symbolae Antiquariae", 5.2012, pp. 107-132.

M. CASADIO, *Bottari e gli incisori: lettere di Bartolozzi, Billy, Caccianiga, Campiglia, Morghen, Preisler, Re, Piranesi, Ruggieri e Vasi*, in "Studi di Memofonte", 8.2012, pp. 121-147.

M. CASADIO, *Museum Florentinum. Retrosceca editoriali nelle lettere di Braccio Maria Compagni e Anton Francesco Gori a monsignor Bottari*, tesi di dottorato discussa nel 2014 presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

P. CASSINELLI, *Franceschini, Vincenzo*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XLIX, Roma 1997, pp. 652-653.

Charles Percier e Pierre Fontaine dal soggiorno romano alla trasformazione di Parigi, a cura di S. FROMMEL, J.M. GARRIK, E. KIEVEN, Milano 2014.

- G. CIPRIANI, *Scipione Maffei e il mondo etrusco*, in *Scipione Maffei* 1998, pp. 27-63.
- M. COCCIA, *Campiglia, Giovanni Domenico*, voce in *La pittura in Italia. Il Settecento* 1990, II, p. 647.
- C.N. COCHIN, *Voyage Pittoresque*, Paris 1758, ed. anast., *Le Voyage d'Italie de Charles Nicolas Cochin (1758)*, a cura di C. MICHEL, Roma 1991.
- G. COCO, *Artisti, dilettanti e mercanti d'arte nel salotto fiorentino di Sir Horace Mann*, Roma 2014.
- G. COCO, *Forestieri illustri a Firenze nei primi anni della Reggenza Lorenese tra il 1737 e il 1743*, in *Arte e politica* 2014, pp. 36-41.
- P. COEN, *L'attività di mercante d'arte e il profilo culturale di James Byres of Tonley (1737-1817)*, in "Roma moderna e contemporanea", 10.2002, 1/2, pp. 153-178.
- P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Firenze 2010, 2 voll.
- M.C. COLA, *Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambecari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, Roma 2012.
- Collecting and the Princely Apartment*, a cura di S. BRACKEN, A.M. GÁLDY. A. TURPIN, Newcastle upon Tyne (UK) 2011.
- Collezionismo e ideologia. Mecenate, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. DEBENEDETTI, in "Studi sul Settecento romano" 7.1991.
- L.M. CONNOR, *The Topham Collection of drawings in Eton College Library*, in "Eutopia", 2.1993, 1, pp. 25-39.
- L.M. CONNOR BULMAN, *The Florentine draughtsmen in Richard Topham's paper museum*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, 7.2002, pp. 343-357.
- L.M. CONNOR BULMAN, *Moral education on the Grand Tour. Thomas Coke and his contemporaries in Rome and Florence*, in "Apollo", 157.2003, 3, pp. 27-34.
- L.M. CONNOR BULMAN, *The Topham collection of drawings in Eton College Library and the industry of copy drawings in early eighteenth century Italy*, in *300 Jahre* 2006, pp. 325-338.
- L.M. CONNOR BULMAN, *Richard Topham's collection of drawings*, in *John Talman* 2008, pp. 287-307.

F. CONTI, *La massoneria a Firenze dall'età dei Lumi al secondo Novecento*, Bologna 2007.

V. CONTICELLI, *Il taccuino di Sir Roger Newdigate. Gli Uffizi e la Tribuna nelle carte di un viaggiatore del Grand Tour (1739-1774)*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 57.2015, 1, pp. 91-127.

A. CONTINI, *La reggenza lorenese tra Firenze e Vienna. Logiche dinastiche, uomini e governo (1737-1766)*, Firenze 2002.

Contraffazione dell'Arte, Arte della Contraffazione, a cura di P. REFICE, atti degli incontri di studio, Ospedaletto (Pi) 2014.

E.T. CORP, *The Stuart court and the patronage of portrait-painters in Rome 1717-1757*, in *Roma Britannica* 2011, pp. 39-53.

A. COSTANTINI, in *La collezione Buoncompagni Ludovisi* 1992, pp. 144-151.

G.M. CROCE, *L'Arciconfraternita di Santa Maria Odigitria dei Siciliani in Roma. Profilo storico (1593-1970)*, Roma 1994.

G. CRUCIANI FABOZZI, *Le "Antichità etrusche" e l'opera di Anton Francesco Gori*, in *Kunst der Barock in der Toskana* 1976, pp. 275-288.

V. CURZI, *La tradizione del classico come legittimazione culturale e politica: modelli della pittura romana antica in Inghilterra e in Russia*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 197-206.

M. D'ANGELO, *La collezione Barberini: vendite e dispersioni negli Stati Uniti del XX secolo*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento* 2007, pp. 651-658.

F. DE BONI, *Biografia degli artisti ovvero dizionario della vita e delle opere dei pittori, degli scultori, degli intagliatori, dei tipografi e dei musicisti di ogni nazione che fiorirono da' tempi più remoti sino á nostri giorni*, Venezia 1852.

F. DE' FICORONI, *I piombi antichi*, Roma 1740.

F. DE' FICORONI, *Le vestigia e rarità di Roma Antica*, Roma 1744.

L. DE LACHENAL, in *L'idea del Bello* 2000, II, p. 645, cat. 12.

A. DE PALMA, *Fernandi, Francesco*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVI, Roma 1996, pp. 350-351.

F. DE POLIGNAC, *Archéologie, prestige et savoir. Visages et itinéraires de la collection du cardinal de Polignac, 1724-1742*, in *L'Anticomanie* 1992, pp. 19-30.

C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano 2014.

M. DE VOS, *La Musa Polimnia di Cortona: una pittura pseudo antica commissionata da Marcello Venuti*, in *L'Accademia etrusca* 1985, p.70.

C. DEL PRETE, *La collezione del cardinale Spada*, in "Actum Luce", 41.2012, 1/2, pp. 81-121.

E. DIACCIATI, *L'ambientazione originaria del gruppo dei Niobidi*, in *Il teatro di Niobe* 2009, pp. 195-205.

T. DOMINI, *I soci dell'Accademia Etrusca di Cortona dalla fondazione ad oggi*, in "Annuario dell'Accademia Etrusca di Cortona", 29.2001-2002, pp. 237-353.

A. DONATI, *Conoscere collezionando. I ritratti della collezione Gabburri*, Foligno (Pg) 2014.

U. DORINI, *La società Colombaria, Accademia di studi storici, letterari, scientifici e di belle arti, cronistoria dal 1735 al 1935 per il secondo centenario dalla fondazione*, Firenze 1935.

Drawn from the antique. Artists and the classical ideals, a cura di A. AYMONINO, A. VARICK LAUDER, catalogo della mostra (Haarlem e Londra), London 2015.

Essays on the history of archeological excavations in Rome and southern Italy from the Renaissance to the Nineteenth century, a cura di I. BIGNAMINI, London 2004.

A.M. FACCINI, *Una lettera inedita di Scipione Maffei ad Anton Francesco Gori. Ancora qualche precisazione sui loro rapporti*, in "Symbolae antiquariae", 4.2011, pp. 101-104.

L. FAEDO, in *L'idea del Bello* 2000, II, pp. 645-646, cat. 13.

L. FAEDO, *Vivere con gli antichi. Una pittura antica a Palazzo Barberini e la sua fruizione tra XVII e XVIII secolo*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento* 2007, pp. 381-392.

I. FALDI, *Gli inizi del Neoclassicismo in pittura nella prima metà del Settecento*, in *Nuove idee e nuova arte* 1977, pp. 495-523.

F. FARNETI, S. BERTOCCHI, *L'Architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica fra Sei e Settecento*, Firenze 2002.

Ferdinando Sanfelice. Napoli e l'Europa, a cura di A. GAMBARDELLA, atti del convegno, Napoli 2004.

E. FILERI, *Il cardinale Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728) collezionista e scienziato*, in *I cardinali di Santa Romana Chiesa* 2001-2002, II, pp. 37-47.

E. FILERI, *La collezione del Cardinale Filippo Antonio Gualtieri. "principe amatissimo delle scienze e d'ogni sorte d'erudizione"*, in "Storia dell'arte", 102.2002, pp. 31-44.

M. FILETI MAZZA, *Il viaggio d'istruzione di Sebastiano Bianchi nelle lettere di Apollonio Bassetti*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Quaderni", 1-2.1996, pp. 361-372.

Filippo Buonarroti e la cultura antiquaria sotto gli ultimi Medici, a cura di D. GALLO, catalogo della mostra, Firenze 1986.

J. FLEMING, *Robert Adam and his circle in Edinburgh and Rome*, London 1962.

Foreign catalogue. Paintings, drawings, watercolours, tapestry, sculpture, silver, ceramics, prints, photographs, Liverpool 1977, 2 voll.

B. FORD, *Thomas Jenkins banker, dealer and unofficial English agent*, in "Apollo", 99.1974, 6, pp. 416-425.

B. FORD, *James Byres principal Antiquarian for the English visitors to Rome*, in "Apollo", 99.1974, 6, pp. 446-461.

M. FRANCESCHINI, *Alessandro Gregorio Capponi. Un ufficiale comunale alla corte di Clemente XII e la nascita del Museo Capitolino*, in *I Corsini tra Firenze e Roma* 2013, pp. 41-44.

Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700, a cura di V. KOCKEL, B. SÖLCH, Berlin 2005.

M. FUBINI LEUZZI, *Inghirami, Francesco*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, LXII, Roma 2004, pp. 372-376.

V. GALLAI, *Gli affreschi di Lorenzo del Moro e Rinaldo Botti nel salone delle Feste*, in *Palazzo Incontri* 2007, pp. 101-121.

D. GALLO, *Per una storia degli antiquari romani nel Settecento*, in "Mélanges de l'Ecole française de Rome", 111.1999, 2, pp. 827-845.

D. GALLO, *Il Museo Clementino tra novità e tradizione*, in *L'età di papa Clemente XIV* 2010, pp. 237-255.

A. GALLOTTINI, in *La collezione del principe* 2004, pp. 96-108.

C. GASPARRI, *La restitutio della Roma antica di Clemente XI Albani*, in *Papa Albani e le arti* 2001, pp. 53-58.

C. GAUNA, *La "Storia pittorica" di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei nel Settecento*, Firenze 2003.

M. GELLI, *Collezionismo ed erudizione nel Settecento: formazione e divenire della raccolta dell'Accademia Colombaria di Firenze*, tesi di laurea magistrale discussa nel 2013 presso l'Università degli Studi di Firenze.

R. GENNAIOLI, *Le gemme dei Medici al Museo degli Argenti. Cammei e intagli nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze 2007.

E. GENTILE ORTONA, M. MODOLO, *Caylus e la riscoperta della pittura antica attraverso gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli per Luigi XIV: genesi del primo libro di storia dell'arte a colori*, Roma 2016.

B. GIALLUCA, *La pubblicazione del De Etruria Regali*, in *Seduzione etrusca* 2014, pp. 319-330.

B. GIALLUCA, in *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana*, a cura di B. ARBEID, S. BRUNI, M. IOZZO, catalogo della mostra (Firenze), Pisa 2016, pp. 88-89, cat. 2.

B. GIALLUCA, S. REYNOLDS, *Il manoscritto Holkham Hall ms 809 e la genesi del "De Etruria Regali" novità e conferme*, in "Symbolae antiquariae", 2.2009, pp. 9-60.

L. GINORI LISCI, *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, Firenze 1972, 2 voll.

C. GIOMETTI, *Paolo Alessandro Maffei derestaura Bernini. Nota in margine alla Raccolta di statue antiche e moderne (1704)*, in *Progettare le arti* 2013, pp. 123-128.

Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico, a cura di L. ZANGHERI, Firenze 2000.

A.F. GORI, *Gemmae Antiquae Ex Thesavro Mediceo Et Privatorum Dactylithecis Florentiae Exhibentes Tabulis C. Imagines Virorum Illustrum Et Deorum*, Firenze 1731-1732, 2 voll.

A.F. GORI, *Statuae Antiquae Deorum Et Virorum Illustrum Centum Aeneis Tabulis Incisae Quae Exstant In Thesavro Mediceo cum observationibus Antonii Francisci Gorii publici historiarum professoris*, Firenze 1734.

A.F. GORI, *Antiqua numismata aurea et argentea: praestantiora et aerea maximi moduli quae in regio thesauro magni ducis Etruriae adservantur cum observationibus Antonii Francisci Gorii publici historiarum professoris*, Firenze 1740-1742, 3 voll.

F. GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degli intagliatori in rame*, Siena 1771, ed. Siena 1808, 3 voll.

Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo, a cura di A. WILTON, I. BIGNAMINI, catalogo della mostra (Roma), Milano 1997.

F. GRISOLIA, *Rodolfo Lanciani (1845-1929), archeologo e collezionista di disegni e stampe*, in *Les marques de collections* 2011, pp. 121-140, 188-192.

F. GRISOLIA, *Ignazio Enrico Hugford, eclettico disegnatore del Settecento fiorentino*, in "ArtItaliés", 2.2014, pp. 90-103.

M.B. GUERRIERI BORSOI, *Dalla fabbrica di San Pietro alla chiesa di San Domenico a Urbino. Copie di originali vaticani riutilizzate per volontà del Cardinal Annibale Albani*, in "Antichità viva", 28.1989, 1, pp. 32-40.

M.B. GUERRIERI BORSOI, *I quadri romani nella chiesa di San Domenico a Urbino*, in *Papa Albani e le arti* 2001, pp. 127-132.

F. HASKELL, N. PENNY, *Taste and the antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven 1981.

D. HEIKAMP, *Antologia di critici*, in "Paragone", 15.1964, 175, pp. 60-68.

Horace Walpole correspondence's with Sir Horace Mann, a cura di W. HUNTING SMITH, G.L. LAM, W.S. LEWIS, London 1955, 11 voll.

V. HYDE MINOR, *Passive tranquillity: the sculpture of Filippo della Valle*, Philadelphia 1997.

Hogarth, Reynolds, Turner. Pittura inglese verso la modernità, a cura di C. BROOK, V. CURZI, catalogo della mostra (Roma), Milano 2014.

I Barberini e la cultura europea del Seicento, a cura di L. MOCHI ONORI, S. SCHÜTZE, F. SOLINAS, Roma 2007.

I Borghese e l'antico, a cura di A. COLIVA, M.L. FABRÉGA-DUBERT, J.L. MARTINEZ, catalogo della mostra, Roma 2011.

I cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati, a cura di M. GALLO, Roma 2001-2002, 5 voll.

I Corsini tra Firenze e Roma, a cura di E. KIEVEN, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, atti del convegno, Milano 2013.

I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, a cura di A. CIPRIANI, E. VALERIANI, Roma 1988-1989, 3 voll.

Il discobolo degli Uffizi. Le vicende collezionistiche, i restauri dal Cinquecento a oggi, Firenze 1995.

Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze, a cura di C. SISI, R. SPINELLI, catalogo della mostra, Firenze 2009.

Il Gianicolo. Il colle "aureo" della cultura internazionale, della sacralità e della memoria, a cura di C. BENOCCI, M. FAGIOLO, Roma 2016.

Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni (1875-1975), a cura di G. MARIANI, Roma 2001.

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

Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX secolo), a cura di G. SAPORI, S. AMADIO, Foligno (Pg) 2008.

Il Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona, a cura di P. BOCCI PACINI, A.M. MAETZKE, Firenze 1992.

Il palazzo Magnifico. Palazzo Medici Riccardi a Firenze, a cura di S. MERENDONI, L. ULIVIERI, Moncalieri (To) 2009.

Il Settecento a Prato, a cura di R. FANTAPPIÈ, Milano-Ginevra 1999.

Il teatro di Niobe. La rinascita agli Uffizi d'una sala regia, a cura di A. NATALI, A. ROMUALDI, Prato 2009.

Important furniture and Old Master paintings, Rubinacci Genova, 22 maggio 2008.

Indice delle stampe De' Rossi. Contributo alla storia di una Stamperia romana, a cura di A. GRELLI IUSCO, Roma 1996.

M. INGENDAAY, *La collezione Gerini a Firenze: documenti inediti relativi a quadri, disegni e incisioni*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 51.2007, 3/4, pp. 409-476.

M. INGENDAAY, *"I migliori pennelli". I marchesi Gerini mecenati e collezionisti nella Firenze barocca; il palazzo e la galleria 1600-1825*, Milano 2013.

F. INGHIRAMI, *Storia della Toscana. Compilata ed in sette epoche distribuita*, Firenze 1841-1845, 17 voll.

N. IODICE, *Gregori, Carlo Bartolomeo*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, LIX, Roma 2002, pp. 516-518.

N. IODICE, *Carlo Gregori incisore di traduzione*, in "Grafica d'arte", 11.2000, 43, pp. 30-36.

Jacoboni, Giovanni Battista, voce in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Torino 1972-1976, 11 voll., VI, p. 283.

John Talman. *An early eighteenth-century connoisseur*, a cura di C.M. SICCA, New Haven 2008.

E. KIEVEN, "Trattandosi illustrar la patria" Neri Corsini, il "Museo Fiorentino" e la fondazione dei Musei Capitolini, in "Rivista storica del Lazio", 6.1998, 9, pp. 135-144.

E. KIEVEN, *Lo stile corsiniano. Il mecenatismo della famiglia Corsini*, in Ferdinando Sanfelice 2004, pp. 35-39.

Kunst der Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter der letzten Medici, Monaco 1976.

O. KURZ, *Fakes*, London 1948, ed. Vicenza 1996.

L'Accademia etrusca, a cura di P. BAROCCHI, D. GALLO, Milano 1985.

L'Accademia Toscana di scienze e lettere "La Colombaria" 1735-2000, a cura di L. SORBI, Firenze 2001.

L'Anticomanie. La collection d'antiquité aux XVIIIe et XIXe siècles, a cura di A.-F. LAURENS, K. POMIAN, Paris 1992.

L'epistolario di Anton Francesco Gori. Saggi critici, antologia delle lettere e indice dei mittenti, a cura di C. DE BENEDICTIS, M.G. MARZI, Firenze 2004.

L'età di papa Clemente XIV. Religione, politica, cultura, a cura di M. ROSA, M. COLONNA, Roma 2010.

L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, a cura di E. BOREA, catalogo della mostra, Roma 2000, 2 voll.

La collezione Buoncompagni Ludovisi. Algardi, Berini e la fortuna dell'antico, a cura di A. GIULIANO, catalogo della mostra (Roma), Venezia 1992.

La collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Indagine per la realizzazione di un catalogo storico e critico delle raccolte statali bolognesi, a cura di A. EMILIANI, Bologna 1973.

La pittura in Italia. Il Settecento, a cura di G. BRIGANTI, Milano 1990, 2 voll.

La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa dei Medici Elettrice Palatina, a cura di S. CASCIU, catalogo della mostra (Firenze), Livorno 2006.

La statua del guerriero ferito. Storia, prospettive esegetiche, restauri di un originale greco, Firenze 1992.

L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1795-1796, 3 voll.

L. LAVIA, *Francesco de' Ficoroni e l'ambiente antiquario romano nella prima metà del Settecento*, in *L'epistolario di Anton Francesco Gori* 2004, pp. 129-149.

Le antiche stanze. Palazzo Pepoli Campogrande e la quadreria Zambeccari, a cura di J. BENTINI, Bologna 2000.

Le antichità di Palazzo Medici Riccardi. Le sculture, a cura di V. SALADINO, Città di Castello (Pg) 2000, 2 voll.

Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica, a cura di L. DI COSMO, L. FATTICIONI, Roma 2013.

Le dimore di Lucca. L'arte di abitare i palazzi di una capitale dal Medioevo allo Stato Unitario, a cura di E. DANIELE, Città di Castello (Pg) 2007.

Le meraviglie di Roma antica e moderna. Vedute, ricostruzioni, progetti nelle raccolte della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, a cura di M.C. MISITI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, catalogo della mostra (Roma), Torino 2010.

Le sculture Farnese, a cura di C. GASPARRI, Napoli 2009, 3 voll.

Le sculture Farnese. Storia e documenti, a cura di C. GASPARRI, Napoli 2007.

G. LEONCINI, *Giovanni Domenico Ferretti: contributi alla ritrattistica fiorentina del Settecento*, in "Paragone", 28.1977, 329, pp. 58-72.

G. LEONCINI, *Antefatti della collezione Pazzi*, in "Paragone", 29.1978, 345, pp. 103-118.

G. LEONCINI, *Del Moro, Lorenzo*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXVIII, Roma 1990, pp. 148-150.

L. LEONELLI, *Nuove scoperte sul soggiorno romano di Mauro Soderini e alcune precisazioni sulla prima attività fiorentina*, in "Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze", 10.2009, pp. 121-140.

Les marques de collections. II. Sixièmes rencontres International du salon du dessin, 30 et 31 mars 2011, a cura di P. FUHRING, C. HATTORI, Quéven (FR) 2011.

E.P. LÖFFLER, *Theodor Verduyn (ca. 1680-1739): een vergeten Nederlandse kunstenaar in Florence*, in "Oud-Holland", 114.2000, pp. 195-220.

Lorenzini, Giovanni Antonio, voce in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1972-1976, VII, p. 29.

Luigi Lanzi 1810-2010. Archeologo e storico dell'arte, a cura di M.E. MICHELI, G. PERINI, A. SANTUCCI, Camerano (An) 2012.

H. MACANDREW, *A group of Batoni drawings at Eton College, and some eighteenth-century Italian copyists of classical sculpture*, in "Master Drawings", 16.1978, 2, pp. 131-150.

L. MAGGIONI, *Frezza, Giovanni Girolamo*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, L, Roma 1998, pp. 78-81.

G. MAGNANIMI, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini*, in "Bollettino d'arte", 65.1980, 7, pp. 91-126.

G. MAGNANIMI, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini*, in "Bollettino d'arte", 65.1980, 8, pp. 73-114.

G. MAGNANIMI, *Palazzo Barberini*, Roma 1983.

G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, Roma 1958-1961, 2 voll.

G. MARIANI, *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe*, in *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe* 2001, pp. 13-64.

O. MARRINI, *Giovan Domenico Campiglia*, in *Serie di ritratti dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno a' medesimi*, Firenze 1764-1766, 4 voll., II.1, pp. 43-44.

M.E. MASCI, *Documenti per la storia del collezionismo di vasi antichi nel XVIII secolo. Lettere ad Anton Francesco Gori (Firenze, 1691-1757)*, Napoli 2003.

M. MCCARTHY, *Art Education and the Grand Tour*, in *Art the Ape of Nature* 1981, pp. 477-494.

M. MCCARTHY, *The drawings of Sir Roger Newdigate. The earliest unpublished record of the Uffizi*, in "Apollo", 134.1991, 9, pp. 159-168.

M. MCCARTHY, *Sir Roger Newdigate and John Breval. Drawings of the Grand Tour*, in "Apollo", 136.1992, 8, pp. 100-104.

M. MCCARTHY, *Sir Roger Newdigate in Rome*, in "Apollo", 147.1998, 5, pp. 41-48.

P.J.M. MCEWAN, *Dictionary of Scottish Art and Architecture*, Woodbridge (UK) 1994.

S. MELONI TRKULJA, *La collezione Pazzi (autoritratti per gli Uffizi): un'operazione sospetta, un documento malevolo*, in "Paragone", 29.1978, 343, pp. 79-123.

S. MELONI TRKULJA, *Redi, Tommaso*, in *La pittura in Italia. Il Settecento* 1990, II, p. 849.

M.C. MISITI, *Le collezioni, la storia*, in *Le meraviglie di Roma antica e moderna* 2010, pp. 13-19.

L. MOCHI ONORI, *Le vendite di Cornelia Costanza e le copie dei dipinti*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento* 2007, pp. 629-636.

M. MODOLO, *Dal clivus Scauri al vicus Capitis Africae: gli affreschi della vigna Guglielmina a Roma nei disegni dei Bartoli*, in "Bollettino d'Arte", 95.2010, 8, pp. 1-20.

M. MODOLO, *I disegni dei Bartoli nella collezione di Thomas Coke ad Holkham Hall*, in *Seduzione etrusca* 2014, pp. 149-162.

Mogalli, Cosimo, voce in *Dizionario Enciclopedico Bolaffi* 1972-1976, VII, pp. 416-417.

C. MONBEIG GOGUEL, *Tommaso Redi, un dessinateur à l'époque du "Grand Tour"*, in "Antichità viva", 33.1994, 2-3, pp. 82-92.

A. MOORE, *Thomas Coke's European Tour: The Princely Apartments of Rome, 1714-1717*, in *Collecting and the Princely Apartment* 2011, pp. 79-95.

Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche, a cura di I. FALDI, catalogo della mostra, Roma 1968.

Musei capitolini. Le sculture del Palazzo Nuovo, a cura di E. LA ROCCA, C. PARISI PRESICCE, Verona 2010.

M. NASTASI, *Francesco Maria Niccolò Gabburri: incisioni e scritti del "Cavalier del Buon Gusto"*, tesi di dottorato discussa nel 2011 presso l'Università degli Studi di Pisa.

Novelle letterarie, 1752, XIII, 49.

Nuove idee e nuova arte nel '700 italiano, atti del convegno, Roma 1977.

Old Master Drawings, Christie's London, 6 luglio 1987.

Old Master Drawings, Christie's London, 10 dicembre 1991.

Old Master and British Works on Paper, Sotheby's London, 5 luglio 2016.

A. OTTANI CAVINA, *La Musa Polimnia*, in *Sembrare e non essere* 1993, pp. 159-161.

Palazzo Incontri, a cura di E. BARLETTI, Firenze 2007.

- Palazzo Mattei di Giove. Le antichità*, a cura di L. GUERRINI, Roma 1982.
- Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, a cura di G. CAPECCHI, A. FARA, D. HEIKAMP, V. SALADINO, catalogo della mostra, Firenze 2003.
- Palazzo Salviati alla Lungara*, a cura di G. MOROLLI, Roma 1991.
- D. PALOMBI, *Rodolfo Lanciani. L'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma 2006.
- A. PAMPALONE, *Buzzi, Ippolito*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XV, Roma 1972, pp. 659-661.
- R. PANUCCI, *La fase ottocentesca della collezione*, in *Villa Doria Pamphilj* 2001, pp. 165-183.
- F. PAOLUCCI, *I Niobidi aggiunti*, in *Il teatro di Niobe* 2009, pp. 217-237.
- Papa Albani e le arti a Urbino e Roma 1700-1721*, a cura di G. CUCCO, Venezia 2001.
- C. PARISI PRESICCE, *I Musei Capitolini. Cenni storici*, in *Musei capitolini* 2010, pp. 16-29.
- G. PARRY, *John Talman letter-book*, in "The Walpole Society", 59.1997.
- S. PASQUALI, *Alla ricerca dei propilei romani. Piranesi e Newdigate, Asprucci, Antolini e Percier*, in *Charles Percier e Pierre Fontaine* 2014, pp. 15-23.
- I. PEARS, *The discovery of painting. The growth of interest in the arts in England, 1680-1768*, New Haven 1988.
- E. PELLEGRINI, *Il "gusto" della "critica": Tommaso Francesco Bernardi e Giacomo Sardini*, in *Le dimore di Lucca* 2007, pp. 263-268.
- E. PELLEGRINI, *Settecento di carta. L'epistolario di Innocenzo Ansaldo*, Pisa 2008.
- G. PERINI, *Reynolds a Roma*, in *Hogarth, Reynolds, Turner* 2014, pp. 109-155.
- A. PETRUCCI, G. PIGNATELLI, *Bottari, Giovanni Gaetano*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XIII, Roma 1974, pp. 409-418.
- M.G. PICOZZI, *Scavi a Roma e dintorni nella prima metà del secolo*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 15-20.
- C. PIETRANGELI, *L'Accademia capitolina del nudo*, in "Capitolium", 37.1962, pp. 132-134.

- A. PINELLI, *Souvenir. L'industria dell'antico e il grand tour a Roma*, Roma 2010.
- A.M. PIRAS, in *La collezione del principe* 2004, pp. 388-389.
- C. PIVA, *Bartolomeo Cavaceppi tra mercato e restauro*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 49-64.
- F. DE POLIGNAC, *Archéologie, prestige et savoir. Visages et itinéraires de la collection du cardinal de Polignac, 1724-1742*, in *L'Anticomanie* 1992, pp. 19-30.
- F. DE POLIGNAC, *Francesco Bartoli et le "cardinaux antiquaires"*, in *Francesco Bianchini* 2005, pp. 165-178.
- E. POLITO, in *Palazzo Pitti* 2003, p. 494, cat. 15.
- Pompeo Batoni (1708-1787). L'Europa delle corti e il Grand Tour*, a cura di L. BARROERO, F. MAZZOCCA, catalogo della mostra (Lucca), Cinisello Balsamo (Mi) 2008.
- W. PRINZ, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, Berlin 1971, 4 voll.
- Private correspondence of Horace Walpole, Earl of Orford*, 4 voll., London 1820.
- U. PROCACCI, *Giudizi sfavorevoli, già espressi nel XVIII secolo, circa l'autenticità della "Musa Polimnia"*, in *Studi di antichità in onore di Guglielmo Maetzke* 1984, III, pp. 649-650.
- Progettare le arti. Studi per Clara Baracchini*, a cura di L. CARLETTI, C. GIOMETTI, Pisa 2013.
- S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Giovanni Domenico Campiglia*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, Roma 1974, pp. 539-541.
- S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Le lettere del Mariette a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsiniana*, in "Paragone", 29.1978, 339, pp. 35-62, 79-132.
- S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Il cardinale Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, in "Bollettino d'arte", 72.1987, 41, pp. 17-60.
- S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Giovanni Gaetano Bottari "eminenza grigia" della politica culturale dei Corsini*, in *I Corsini tra Firenze e Roma* 2013, pp. 157-160.
- P.P. QUIETO, *Gli autoritratti di Giovanni Domenico Campiglia*, in "Rassegna dell'Accademia Nazionale di San Luca", 4.1983, pp. 2-8.
- P.P. QUIETO, *Giovanni Domenico Campiglia, Mons. Bottari e la rappresentazione dell'Antico*, in "Labyrinthos", 3.1984, 5/6, pp. 3-36.

- P.P. QUIETO, *Documenti per Giovanni Domenico Campiglia*, in "Labyrinthos", 3.1984, 5/6, pp. 162-188.
- P.P. QUIETO, *Il lapis come filo di Arianna: 100 disegni dalla raccolta Mela, in Firenze dal XVI al XIX secolo*, Firenze 1996.
- P.P. QUIETO, *Pompeo Girolamo de' Batoni: l'Ideale classico nella Roma del Settecento*, Roma 2007.
- J. RASPRI SERRA, *Il primo incontro di Winckelmann con le collezioni romane. Ville e palazzi di Roma, 1756*, Roma 2002-2005, 4 voll.
- F. RAUSA, *L'album Montalto e la collezione di sculture antiche di Villa Peretti Montalto*, in "Pegasus", 7.2005, pp. 97-132.
- F. RAUSA, *Catalogo dei disegni e delle stampe delle sculture antiche della collezione Farnese*, in *Le sculture Farnese* 2007, pp. 157-178.
- F. RAUSA, *Acquisti e organizzazione delle sculture antiche della villa Peretti Montalto nel primo Seicento*, in *Le componenti del Classicismo seicentesco: lo statuto della scultura antica*, a cura di L. DI COSMO, L. FATTICIONI, Roma 2013, pp. 45-73.
- G. RICHA, *Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Firenze 1754-1762, ed. anast., Roma 1972.
- Ritratto di una collezione. Pannini e la galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, a cura di R. MORSELLI, R. VODRET ADAMO, catalogo della mostra (Mantova), Milano 2005.
- R. ROANI, *Il restauro di Innocenzo Spinazzi al gruppo della Niobe*, in *Il teatro di Niobe* 2009, pp. 239-265.
- Roma Britannica. Art patronage and cultural exchange in eighteenth-century Rome*, a cura di D.R. MARSHALL, S.J. RUSSELL, K. WOLFE, London 2011.
- Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, a cura di C. BROOK, V. CURZI, catalogo della mostra (Roma), Ginevra 2010.
- O. ROSSI PINELLI, *Le arti nel Settecento europeo*, Roma 2009.
- V. RUBECHINI, *Francesco Maria Niccolò Gabburri e i granturisti inglesi a Firenze e Roma nella prima metà del Settecento*, tesi di laurea magistrale discussa nel 2013 presso l'Università degli studi di Firenze.
- S. RUDOLPH, *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento. I committenti privati*, in "Arte illustrata", 5.1972, 48, pp. 228-241.

- S. RUDOLPH, *La pittura del Settecento a Roma*, Milano 1983.
- S. RUDOLPH, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al tempio della Virtù attraverso il mecenatismo*, Roma 1995.
- V. SALADINO, "Tutte antiche e fatte a meraviglia": le sculture della collezione Riccardi, in *Il palazzo Magnifico* 2009, pp. 181-202.
- R. SANTOLINI GIORDANI, *Antichità Casali. La collezione di Villa Casali a Roma*, in "Studi Miscellanei", 27.1988.
- M. SAPELLI, *Le sculture antiche di Palazzo Salviati*, in *Palazzo Salviati alla Lungara* 1991, pp. 159-162.
- M. SAPELLI, *Le antichità della villa di Sisto V presso le terme di Diocleziano. Consistenza e fasi successive*, in "Bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie", 16.1996, pp.141-151.
- G. SAPORI, S. AMADIO, *Campiglia e la Calcografia Camerale tra tradizione e rinnovamento*, in *Il mercato delle stampe a Roma* 2008, pp. 265-315.
- E. SCHWARZENBERG, *Benvenuto Cellini. Un torso antico restaurato come Ganimede*, in *Palazzo Pitti* 2003, pp. 139-153.
- E. SCHWARZENBERG, in *Palazzo Pitti* 2003, p. 651, cat. 182.
- Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, a cura di G.P. ROMAGNANI, atti del convegno, Verona 1998.
- Seduzione etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, a cura di P. BRUSCHETTI, B. GIALLUCA, P. GIULIERINI, S. REYNOLDS, J. SWADDLING, catalogo della mostra (Cortona), Milano 2014.
- Sembrare e non essere. I falsi nell'arte e nella civiltà*, a cura di M. JONES, M. SPAGNOL, Milano 1993.
- G. SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, 3 voll.
- Settecento illustre. Architettura e cultura artistica a Pistoia nel secolo XVIII*, a cura di L. GAI, G.C. ROMBY, Siena 2009.
- J. SHOAF TURNER, *Francesco Maria Niccolò Gabburri's "Portrait of Bartholomeus Spranger" in the Rijksmuseum*, in "Master drawings", 53.2015, 4, pp. 485-496.
- W. SIMEONI, *Presenze cortonesche nella Chiesa di San Pietro d'Alcantara all'Ambrogiana*, in "Antichità viva", 36.1997, 2/3, pp. 108-117.

B. SÖLCH, *Francesco Bianchini (1662-1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom*, München 2007.

F. SOTTILI, *Palazzo Niccolini. Due episodi di "grandeur" architettonica di Ferdinando Ruggieri e Pietro Hostini nella Firenze della prima metà del '700*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 47.2003, 2/3, pp. 440-500.

J. SPIER, J. KAGAN, *Sir Charles Frederick and the forgery of ancient coins in eighteenth-century Rome*, in "Journal of the History of Collections", 12.2000, 1, pp. 35-90.

R. SPINELLI, *Pittori fiorentini in terra aretina: alcune presenze*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Settecento* 2007, pp. 91-116.

R. SPINELLI, *Ferdinando di Cosimo III de' Medici, Gran Principe di Toscana*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici* 2013, pp. 35-71.

F. SRICCHIA SANTORO, *Bianchi, Sebastiano*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, X, Roma 1968, pp. 53-54.

Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746), a cura di M. FRANCESCHINI, V. VERNESI, Città di Castello (Pg) 2005.

Storia delle arti in Toscana. Il Settecento, a cura di M. GREGORI, R.P. CIARDI, Firenze 2006.

Studi di antichità in onore di Guglielmo Maetzke, a cura di M. G. MARZI COSTAGLI, L. TAMAGNO PERNA, Spoleto (Pg) 1984, 3 voll.

Studi e restauri. I marmi antichi della Galleria degli Uffizi, a cura di A. ROMUALDI, Firenze 2006-2010, 4 voll.

S. SUSINNO, *La Galleria. I ritratti degli Accademici*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma 1974.

A.A. TAIT, *The Adam brothers in Rome. Drawings from the Grand Tour*, London 2008.

C. TEOLATO, *Artisti imprenditori: Zoffoli, Righetti, Volpato e la riproduzione dell'antico*, in *Roma e l'antico* 2010, pp. 233-238.

C. TERRIBILE, *Massimo, Carlo Camillo*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXII, Roma 2008, pp. 1-3.

H. TETIUS, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae. Descrizione di Palazzo Barberini al Quirinale. Il palazzo, gli affreschi, le collezioni, la corte*, ed. a cura di L. FAEDO, T. FRANGENBERG, Pisa 2005.

The dictionary of art, a cura di J. TURNER, New York 1996, 34 voll.

D. TOMELLI, in *Pinacoteca Ambrosiana. Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento*, a cura di S. COPPA, M. ROSSI, A. ROVETTA, Verona 2007, p. 386.

A.D. TRENDALL, *Vasi antichi dipinti del Vaticano. Vasi italoti ed etruschi a figure rosse*, Città del Vaticano 1953-1955, 2 voll.

A.D. TRENDALL, A. CAMBITOGLU, *The Red-figured vases of Apulia*, Oxford 1978, 2 voll.

N. TURNER, *The Gabburri/Rogers series of drawn self-portraits and portraits of artists*, in "Journal of History of collections", 5.1993, 2, pp. 179-210.

F. UGLIETTI, *Un erudito veronese alle soglie del Settecento: Monsignor Francesco Bianchini (1662-1729)*, Verona 1986.

F. VANNINI, *Gori, Anton Francesco*, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, LVIII, Roma 2002, pp. 25-28.

M. VERGA, *Dai Medici ai Lorena: politica e cultura a Firenze*, in *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi* 2016, pp. 21-35.

V. VERNESI, *Alessandro Gregorio Capponi, "Statue di Campidoglio": idea e forma del Museo Capitolino*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", 15.2001.

G. VERTUE, *Note-books*, in "The Walpole Society" (1-6 + indice), 18.1929/1930; 20.1931/1932; 22.1933/1934; 24.1935/1936; 26.1937/1938; 29.1940/1942; 30.1951/1952.

Villa Celimontana, a cura di C. BENOCCI, Torino 1991.

Villa Doria Pamphilj. Storia della collezione, a cura di B. PALMA VENETUCCI, Roma 2001.

Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici, a cura di M. HOCHMAN, catalogo della mostra, Roma 1999.

Ville e dimore di famiglie fiorentine a Montemurlo, a cura di M. VISONÀ, Firenze 1991.

M. VISONÀ, in *Anna Maria Luisa de' Medici* 1993, pp. 72-73, cat. 6.

H. WALPOLE, *Anecdotes of painting in England; with some account of the principal artists and incidental notes on other arts*, London 1762-1780, 4 voll., ed. New York 1969.

E. WATERHOUSE, *The Dictionary of British 18th century painters*, Woodbridge (UK) 1981.

William Kent. Designing Georgian Britain, a cura di S. WEBER, catalogo della mostra (Londra-New York), New Haven and London 2013.

Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell'archeologia in Toscana, a cura di B. ARBEID, S. BRUNI, M. IOZZO, catalogo della mostra (Firenze), Pisa 2016.

M. WYNNE, *Members from Great Britain and Ireland of the Florentine Accademia del Disegno 1700-1855*, in "The Burlington magazine", 132.1990, pp. 535-538.

300 Jahre "Thesaurus Brandenburgicus", a cura di H. WREDE, M. KUNZE, atti del convegno, München 2006.

Sitografia

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx

<http://collections.etoncollege.com/home>

<http://www.maru.firenze.sbn.it/gori/a.f.gori.htm>

<http://www.memofonte.it/autori/francesco-maria-niccol-gabburri-1676-1742.html>

http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt1795.pdf

<http://www.polomuseale.firenze.it/invSculture/>