



24/25

BAROCKBERICHTE

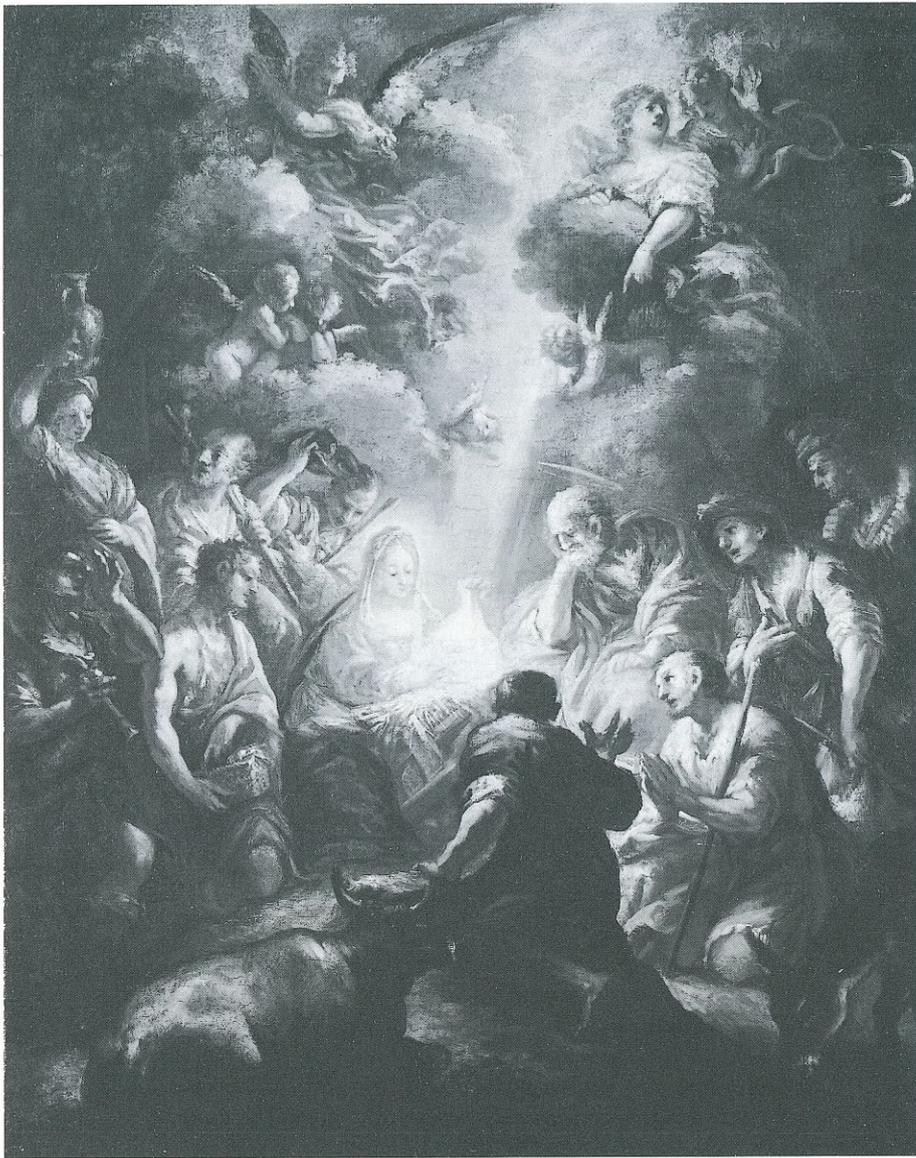


Tavola 1: Anonimo XVII-XVIII sec., «Adorazione dei Pastori», Barockmuseum, Salzburg.

Tavola 2: Luca Giordano, Galleria (part.), Palazzo Medici Riccardi, Firenze. ▷

Tavola 3: Niccolò Lapi, «Miracolo del pastore caduto dalla giumenta», Santa Verdiana, Castelfiorentino (Firenze). ▷

Federico Berti

## I dipinti di artisti fiorentini del Barockmuseum di Salisburgo

La ricca collezione di bozzetti del Salzburger Barockmuseum (Sammlung Rossacher), unica nel suo genere, offre al visitatore la possibilità di apprezzare, nella forma più pura, alcuni degli aspetti maggiormente emozionanti e coinvolgenti della pittura barocca, come la freschezza, la rapidità dell'esecuzione, l'estro virtuosistico del tocco. Bene lo sapevano i collezionisti e gli amatori d'arte del periodo, che spesso ricercavano e apprezzavano in maniera particolare questi esempi, la cui franchezza era spesso persa nella realizzazione finale in grande dell'opera per la quale erano stati dipinti.

Un'altra delle prerogative più intriganti di questo piccolo ma interessante museo, insieme al pregio assoluto di alcuni suoi pezzi, è quella di offrire una panoramica piuttosto completa del mondo artistico austriaco e ita-

liano, che possono così confrontarsi e misurarsi su temi spesso abbastanza simili. Oltre ai pittori attivi nel salisburghese e in generale in territorio austriaco sono, infatti, rappresentati artisti delle maggiori scuole italiane, come quella veneta (cui gli artisti d'oltralpe, anche per la vicinanza geografica, appaiono maggiormente legati), la romana e la napoletana.

E' tuttavia presente e non trascurabile quantitativamente anche la scuola tardo barocca fiorentina. Per tanto tempo sottovalutata negli studi, per i quali Firenze rimaneva esclusivamente la «culla del Rinascimento» e tutto ciò che veniva in seguito barbarie e degenerazione, è ormai da tempo oggetto di un certo recupero di interesse per merito di studiosi quali Mina Gregori e di altri in gran parte formati alla sua scuola. A partire dalla cele-

bre mostra promossa dalla studiosa nel 1965, dal titolo *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, sono infatti seguite una serie di esposizioni, di saggi e di monografie<sup>1</sup> che hanno colmato in parte il vuoto creatosi nel tempo.

La situazione artistica nella capitale del Granducato intorno agli anni '30 del Seicento, ossia immediatamente prima del giungere della ventata barocca e internazionale portata da Pietro Berrettini da Cortona, è caratterizzata da una notevole originalità nel panorama italiano. Si possono distinguere, con inevitabile approssimazione, un filone di neo-correggismo spesso torbido e sensuale (Francesco Furini) e uno arcaizzante e ancora legato al manierismo (Matteo Rosselli, Ottavio Vannini, Lorenzo Lippi), mentre tiepido appare il successo delle novità caravaggesche, solo in parte

fatte proprie da pittori come Iacopo Vignali e Filippo Tarchiani. Sotto questo variegato tessuto di esperienze diverse, spesso accomunate da grande ricercatezza ed eleganza, si agita uno spirito caratteristico fiorentino, irridente e sottilmente umoristico, carico di sagacia e bizzarro, che stimolato dalla venuta a Firenze di Jacques Callot (a Firenze dal 1612 al 1621) coinvolge molti autori e trova il suo rappresentante più significativo in questi anni in Giovanni da San Giovanni<sup>2</sup>.

I momenti principali per l'aggiornamento e l'adeguamento alle nuove tendenze barocche della pittura fiorentina nel corso del XVII secolo, come più volte sottolineato dalla critica<sup>3</sup>, furono i fruttiferi soggiorni in città di Pietro da Cortona e di Luca Giordano. Il Berrettini fu impegnato per dieci anni, dal 1637 al 1647, nella decorazione a fresco di alcune sale in Palazzo Pitti, la residenza del granduca, suscitando stupore e meraviglia tra gli artisti locali, molti dei quali finirono per adeguarsi allo stile cortonesco (Volterrano, Pier Dandini, Livio Mehus)<sup>4</sup>. Il Giordano, all'inizio degli anni '80 del Seicento a Firenze<sup>5</sup>, attese invece alla prestigiosa decorazione a fresco della cupola della Cappella Corsini al Carmine e della Galleria posta nella nuova ala del palazzo da pochi anni acquistato dai marchesi Riccardi, la storica dimora medicea di Via Larga<sup>6</sup>. L'«Adorazione dei pastori», già pubblicata con attribuzione al tedesco Cosmas Damian Asam (1686-1739) nel catalogo del Barockmuseum<sup>7</sup> (tav. 1), verosimilmente un esempio fiorentino degli ultimi due decenni del Seicento, potrebbe essere una interessante conferma della forte influenza del celebre artista napoletano sui pittori locali. L'evidente giordanismo specie della parte inferiore del dipinto sembra confermato, da una vera e propria citazione di un particolare della volta della Galleria Riccardi, opera definita dal Baldinucci «forse la più bella pittura a buon fresco che mai sia stata data alla luce dalla mano di questo artefice»<sup>8</sup>, ossia il mandriano raffigurato di schiena dal Giordano mentre conduce i suoi buoi (tav. 2). Il pastore dalla corpulenta figura del dipinto conservato nel museo austriaco, visto da dietro in controluce mentre adora Gesù Bambino, ricorda assai da vicino quel personaggio, specie in dettagli come la testina con le due orecchie sporgenti o il robusto braccio piegato all'indietro. La fiorentinità del dipinto è plausibile anche per la parte superiore, contraddistinta da un pittoricismo più sfatto e da un notevole contrasto luce-ombra che la rendono assai vicina ai modi di Livio Mehus, mentre qua e là emergono certe tangenze con il dipingere del fecondissimo Pier Dandini, tra le maggiori personalità del tardo barocco fiorentino. Considerando la possibilità che il bozzetto in questione sia un dipinto eseguito a Firenze dopo il completamento nel 1686 (anno in cui il pittore tornò a Napoli) della volta Riccardi da parte del Giordano, e sicuramente non oltre il primo quarto del Settecento, per i forti ricordi tardo seicenteschi che vi sono



contenuti, un autore fiorentino cui, possibile avvicinare, con una certa cautela, questa «Adorazione dei pastori», è un tempo noto e famoso Niccolò Lapi (1661-1732). Allievo di Pier Dandini, il pittore fiorentino aderì «più fedelmente di qualsiasi altro al linguaggio proto-settecentesco del Luca Giordano della Galleria Riccardi»<sup>9</sup>. Fortissimo fu il legame del Lapi al napoletano, e se altri ne rimasero influenzati per un certo periodo, nessuno si

manterrà per tutta la carriera così fedele ai suoi dettami, tanto che il Lanzi alla fine del Settecento lo ricorda esplicitamente come «seguace del Giordano»<sup>10</sup>. Poche sono le opere conosciute di quest'artista (tra queste ricordo l'affresco del catino absidale di San Firenze e il «San Lorenzo salva le anime dal Purgatorio» della basilica di San Lorenzo), ma credo che comunque, al di là del giordanismo, alcuni caratteri stilistici di queste si ri-



trovino nel nostro dipinto, come i corpi massicci dalle membra grosse e un po' malfatte, o il panneggiare piuttosto morbido distante sia dalle «strizzate» cortonesche che dai panneggi scheggiati dei sagrestaneschi. Confrontando l'«Adorazione dei pastori» ad esempio con l'affresco raffigurante il «Miracolo del bambino caduto dalla giumenta» di Santa Verdiana a Castelfiorentino del 1716 (tav. 3) (in cui il Lapi nonostante la partecipazione alla medesima impresa decorativa coi più moderni Bonechi, Del Pace e Moriani ribadisce il proprio attaccamento ai dettami giordaneschi), possiamo notare in entrambe le opere l'utilizzo di un personaggio in primo piano di schiena in controluce, e certi tipi piuttosto simili, come il pastore sulla sinistra del dipinto austriaco, molto vicino al personaggio con cappello della volticina di Castelfiorentino. Certo la parte alta del dipinto del

Barockmuseum presenta caratteri dissimili, con quelle curiose nuvole assai frastagliate, e l'attribuzione al Lapi non è certo pacifica. Propongo però di valutare l'ipotesi che si possa trattare di un bozzetto appartenente, anche per le incertezze e le diverse influenze non ancora amalgamate e per il riproporre certi tipi alla Pier Dandini (di cui come accennato fu allievo), alla fase giovanile della sua produzione a partire dalla fine degli anni '80 del Seicento, della quale sappiamo pochissimo<sup>11</sup>.

Come accennato, nella seconda metà del XVII secolo la situazione fiorentina può dirsi più vicina agli sviluppi artistici romani ed europei, ma ci sono casi di pittori di grande successo che percorrono strade spesso notevolmente originali e isolate. Per alcuni di questi rimane come punto di riferimento primario la tradizione disegnativa e formale fio-

rentina, seguendo una linea che ha le sue radici nell'arte di corte del Bronzino e arriva fino a Cesare Dandini, Alessandro Rosi e Carlo Dolci, mentre altri proseguono le ricerche avviate all'inizio del secolo dal proprio maestro, come Simone Pignoni allievo del Furini, o si avventurano in percorsi tormentati e solitari come Cecco Bravo. Avvicinandosi al nuovo secolo, accanto al cortonismo di Pier Dandini, peraltro vivificato da influssi veneti e genovesi, si affermano a Firenze il classicismo barocco allineato alle esperienze romane e marattesche di Anton Domenico Gabbiani e la linea estrosa e vivace di Alessandro Gherardini, «il vero erede di Luca Giordano a Firenze nella velocità dell'ideazione e del tocco»<sup>12</sup>, vicino a esperienze «di fronda» veneziane e legato alla corrente giocosa e canzonatoria già menzionata.

Allievo del primo e fiorentino di origine, anche se ben presto trapiantato a Roma, è Benedetto Luti (1666-1724), autore di un altro bel bozzetto del Barockmuseum con «Cristo sostenuto dagli angeli» (tav. 4), pubblicato nel 1973 da Sestieri insieme all'opera definitiva del Museo di Leicester<sup>13</sup>. Datato dallo studioso alla prima attività per la «freschezza di ricordi toscani» unita all'«accostamento alla pittura romana»<sup>14</sup>, testimonia di quel pretendersi degli artisti toscani verso la città del Papa che contraddistinguerà, anche per la creazione della celebre Accademia medicea a Roma negli anni '70 del Seicento per volere di Cosimo III, buona parte della pittura fiorentina tra gli ultimi decenni del Seicento e la prima metà del Settecento, dal Gabbiani a Tommaso Redi. Il dipinto del Luti mi spinge a introdurre un altro artista fiorentino, anch'egli per alcuni anni nella capitale dello Stato Pontificio e una volta rappresentato nella collezione Rossacher, Francesco Conti (1682-1760). Questo pittore, di cui ho già messo in luce il profondo studio e il frequente riferimento alle opere di altri maestri<sup>15</sup>, potrebbe essersi ispirato a questo dipinto per

*Tavola 4: Benedetto Luti, «Cristo sostenuto dagli angeli», Barockmuseum, Salzburg. ▷*

*Tavola 5: Francesco Conti, «Cristo nell'orto», Banca Toscana, Firenze.*





realizzare la sua opera omonima, databile intorno alla metà del primo decennio, proprietà della Banca Toscana di Firenze<sup>16</sup> (tav. 5). A Roma tra il 1699 e il 1705<sup>17</sup>, l'artista ebbe forse occasione di vedere il dipinto del Luti, essendo tra l'altro entrambi ricordati da alcune fonti come allievi di Maratta<sup>18</sup>. Innegabile è infatti una certa vicinanza nella composizione generale, nel corpo di Cristo (con la veste aperta in maniera simile a mostrare il petto, la posizione abbandonata sulle ginocchia, il moderato patetismo), così come nell'uso e direzione della luce (notare lo squarcio luminoso ritagliato tra le nuvole a sinistra). Ricompaiono inoltre, nell'impacciata opera giovanile del Conti (forse la più antica che si conosca), certi dettagli come il calice, la mano dell'angelo a sinistra nel dipinto del Luti riproposta nella mano del Cristo contiano, la

roccia piatta a lato di Gesù che, a meno di un prototipo comune a entrambi i dipinti, sembrano essere dovuti allo studio dell'allora già affermato Luti da parte del giovane Francesco. Certo la materia pittorica è completamente diversa, e il morbido panneggiare, le tonalità fuse del maestro sono sostituite da vesti cartacee e spigolose e da incertezze disegnative caratteristiche delle prime opere del più immaturo pittore.

Come già accennato, la collezione Rossacher possedeva un tempo un dipinto si può ritenere con sicurezza opera del Conti. Si trattava di un bozzetto raffigurante una figura femminile alata, con scettro e corona, che, seduta su una nuvola, sconfigge con l'ausilio di intraprendenti puttini un qualche vizio, rappresentato riverso mentre viene schiacciato verso il basso<sup>19</sup> (tav. 6). Un'allegoria che

nell'insieme ricorda, ma è rispetto a quelle sicuramente più tarda, le allegorie della «Fama», della «Fede» e della «Pace» del Casino Riccardi di Gualfonda a Firenze, del 1709. Ma per un esame stilistico propongo invece un confronto con le due allegorie ora in collezione privata, provenienti dalla raccolta Pratesi di Firenze, realizzate presumibilmente nello stesso periodo (tavv. 7-8), ossia intorno agli anni trenta del Settecento. Notevolissimi sono infatti i rimandi tra queste e il dipinto già nella collezione Rossacher, dalla rapidità di tocco, all'illuminazione similmente orientata, al tipico ricorso all'ausilio di paffuti puttini per movimentare e rendere più briosa la composizione, artificio quest'ultimo tra i più caratteristici del pittore.

Il primo quarto del Settecento è un periodo molto intenso di rinnovamento e di nuovi apporti artistici per Firenze, stimolato dalla personalità colta e internazionale del Gran Principe Ferdinando. Tra le presenze più significative ricordo il genovese Magnasco, l'emiliano Giuseppe Maria Crespi, e soprattutto Sebastiano Ricci, nella città toscana tra il 1706 e il 1707. L'opera del veneto, pur senza un impatto delle proporzioni di quello avutosi con il Cortona e col Giordano nel secolo precedente, lasciò le sue tracce in alcuni pittori locali, come nello stesso Conti e in Agostino Veracini. Dopo questo periodo di notevole fermento, con la morte di Ferdinando e i problemi dinastici della casata medicea, si registra in Toscana una sensibile involuzione. In campo artistico, alla scomparsa dei due capiscuola Gabbiani e Gherardini nel 1726, segue nel 1731 quella del Sagrestani, altro grande protagonista della pittura fiorentina del periodo.

Ben tre sono i bozzetti posseduti dal Barockmuseum appartenenti alla scuola sagrestanesca, scuola che ha lasciato numerosissimi affreschi in Firenze e dintorni. Questo filone assai importante della pittura fiorentina è caratterizzato da un colorire rapido e «di macchia», che pur se fieramente avversato da molti «intendenti»<sup>20</sup>, ebbe larghissimo successo nella capitale del Granducato. Ben si adattava infatti alla copertura di vaste superfici in tempi relativamente brevi ma con risultati di grande effetto e grazia.

Giovanni Camillo Sagrestani (1660-1731), caratterizzato da tonalità fuse e da un colorito languido che lo ricollega in qualche modo a Simone Pignoni, formò due allievi assai notevoli, Matteo Bonechi (1669 c.-1756) e Ranieri del Pace (1681-1738). Il primo di questi è spesso difficilmente distinguibile dal maestro, se non per certi «tipi», una maggiore correttezza e per una gamma cromatica più accesa e vivace. Il Pace invece si differenzia per una verve e una spigliatezza ulteriormente accentuate rispetto agli altri due, panneggi scheggiati e colori assai briosi, portando ai limiti estremi il discorso iniziato dal maestro. A quest'ultimo sono stati da tempo assegnati il bozzetto con l'«Aurora»<sup>21</sup> (tav. 9), già attribuito al Bonechi<sup>22</sup>, studio preparatorio per

Tavola 6: Francesco Conti, «Allegoria», (già collezione Rossacher. ▷



Tavole 7-8: Francesco Conti, «Allegorie», collezione privata. ◁ ◁

l'affresco del soffitto di Poggio alla Scaglia, una villa nei dintorni di Firenze, e l'altro con «Esther e Assuero» (tav. 10), modello per il dipinto già in collezione Bigongiari a Firenze e ora Riccomini a Milano<sup>23</sup>. Forse del Bonechi, ma la differenziazione delle due mani come già accennato è sempre molto difficile, è invece il bozzetto per soffitto con l'«Allegoria della notte» (tav. 11), precedentemente attribuito al Sagrestani<sup>24</sup> ma che potrebbe invece essere dell'allievo, magari entro il primo decennio del Settecento, periodo nel quale maestro e discepolo lavoravano ancora spalla a spalla. Tipici del Bonechi, oltre ad una maggiore vivezza, sembrano ad esempio il profilo della donna in volo verso l'alto a destra, dalle caratteristiche guance gonfie, o il viso dell'angelo che indica all'insù.

La pittura tardo barocca fiorentina si esaurisce, nel secondo quarto del Settecento, con l'opera, tra gli altri, del già citato Conti e con quella del più famoso Giovanni Domenico

Ferretti, l'ultimo grande artista di assoluto rilievo nella Firenze del XVIII secolo. Dopo l'avvento dei Lorena a partire dal 1737, anno in cui si estinse la dinastia medicea e Francesco Stefano successe al trono, la pittura nel Granducato andò inesorabilmente adeguandosi alle nuove istanze illuministiche e neoclassiciste, e la generazione successiva ai due citati, peraltro assai povera di talenti, sembra non mantenere alcun legame stilistico con la precedente.

*Nota:*

(1) Ricordo i momenti principali di questo recupero, che seguirono la mostra del 1965: l'esposizione *Gli ultimi Medici* (Detroit - Firenze) del 1974, la pubblicazione *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München, 1976 e la mostra *Il Seicento fiorentino tenutasi a Firenze nel 1986. Un discorso a parte merita il pionieristi-*

*co saggio di Matteo Marangoni del 1912* (M. Marangoni, *La pittura fiorentina nel «Settecento»*, in «*Rivista d'Arte*», VIII, 1912, pp. 61-102), che oltre al merito di essersi interessato ad un periodo a quel tempo veramente negletto, contiene brillanti osservazioni e spunti critici ancora in gran parte condivisibili, nonostante la pochezza delle informazioni e dei mezzi allora a disposizione dello studioso.

(2) Su questo specifico carattere della pittura fiorentina vedi: M. Gregori, *Nuovi accertamenti in Toscana sulla pittura «caricata» e gioiosa*, in «*Arte antica e moderna*», 13-16, 1961, pp. 400-416.

(3) «Firenze venne così ad ospitare, tra gli affreschi del Berrettini e questi del Giordano, alcuni dei maggiori capolavori, anzi i prototipi di due fasi capitali della pittura barocca». M. Gregori, *Appunti per una storia della pittura fiorentina del sei e settecento, in 70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, Firenze, 1965, p. 32.



Tavola 9: Ranieri del Pace, «Aurora», Barockmuseum, Salzburg. ▷

Tavola 10: Ranieri del Pace, «Esther e Assuero», Barockmuseum, Salzburg. ◁

(4) Afferma il Lanzi: «... in Firenze l'esser veduto lo stil di Pietro e l'essere acclamato da' più autorevoli professori fu una medesima cosa. Concorse poi ad accreditarlo la scelta di Cosimo III, che pensionò Ciro Ferri a Roma perché istruisse i toscani che ivi si tenevano a studio. Da quel tempo non si è formato quasi pittore di questa nazione che poco o molto non tenesse di tal maniera.» L. Lanzi (1795–1796), *Storia pittorica della Italia*, Firenze, 1968, I, p. 192.

(5) Sull'attività fiorentina del Giordano vedi: R. Millen, *Luca Giordano a Palazzo Medici Riccardi*, Firenze 1967; S. Meloni Trkulja, *Luca Giordano a Firenze*, in «Paragone», 267, 1972, pp. 25–74; o il più recente contributo di Oreste Ferrari dal titolo *I tempi di Firenze* in O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, 1992, pp. 77–103.

(6) Il palazzo fu acquistato nel 1659 da Gabriello Riccardi, zio del marchese Francesco (1648–1719) che nel 1682 chiamò il Giordano a decorare la nuova sala da ballo del palazzo. Sull'argomento vedi *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Firenze, 1990.

(7) L'attribuzione era già considerata superata dalla direttrice del museo, dottoressa Regina Kaltenbrunner (comunicazione orale).

(8) F. S. Balducci (XVIII sec.), *Vite di artisti dei secoli XVII–XVIII*, a cura di A. Matteoli, Roma, 1975, p. 352.

(9) M. Chiarini, *La pittura del Settecento in Toscana*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano, 1990, I, p. 315.

(10) L. Lanzi (1795–1796), *op. cit.*, Firenze, 1968, I, p. 198.

(11) Al periodo giovanile risalgono due dipinti e alcuni affreschi dell'Ospedale Serristori di Figline, datati intorno al 1690. Vedi *Lo Spedale Serristori di Figline*, cat. della mostra, Firenze, 1982.

(12) M. Gregori, *La pittura a Firenze nel Seicento*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, 1988, I, p. 324.

(13) G. Sestieri, *Il punto su Benedetto Luti*, in «Arte Illustrata», 54, 1973, p. 244, figg. 18, 19.

(14) G. Sestieri, *op. cit.*, p. 244.

(15) F. Berti, *Il recupero della tradizione fiorentina nella pittura di Francesco Conti*, in «Paragone», 19, 1998, pp. 30–42.

(16) Attribuito nel 1982 da Mina Gregori ad «Anonimo veneto-lombardo del secolo diciassettesimo» (M. Gregori, *I quadri antichi*, in: Banca Toscana. *Storia e collezioni*, Firenze, 1982, pp. 326–327), questo problematico dipinto, grazie al confronto con alcune opere giovanili, è ora restituibile alla primissima attività del nostro pittore, della quale anzi costituisce forse il documento più emblematico. Compagno infatti, nel modo più evidente, senza le attenuazioni intervenute con gli anni, alcuni tra gli aspetti più caratteristici e personali del periodo giovanile e in parte di tutta la sua attività. Il risultato è piuttosto sconvolgente: i panneggi sono «accartocciati» in maniera così innaturale da parere dotati di vita propria, assumendo, in grovigli ineleganti, le forme più strane. I problemi disegnativi, piuttosto evidenti anche nelle altre opere specie giovanili, sono qui ancora più marcati. Molto particolare anche il colore, specialmente il rosa utilizzato nella veste di Cristo. Citato in nota da Sandro Bellesi nel 1996 (S. Bellesi, *Riconoscimento sull'attività di Francesco Botti*, in





Tavola 11: Matteo Bonechi (?), «Allegoria della notte», Barockmuseum, Salzburg.

(Fotografie per le tavole 4, 9 e 10: Ulrich Ghezzi, Salzburg-Oberalm.)

«Bollettino dell'Accademia degli Euteleti», San Miniato, 1996, p. 96).

(17) F. Berti, *op. cit.*, 1998, p. 41, nota 18.

(18) Il Conti è ricordato allievo del Maratta dal Marrini (O. Marrini, *Serie di Ritratti di eccellenti pittori dipinti di propria mano*, Firenze, 1764–1766. Vol. II, parte I, 1766) e in seguito dal Lanzi (L. Lanzi, *op. cit.*, Firenze, 1968, I, p. 198) e da un manoscritto anonimo della Biblioteca Moreniana di Firenze della fine del XVIII sec. (BMF 226). Benedetto Luti è invece ricordato come allievo prima del Gabburri e poi del Maratta dal Gabburri (F. M. N. Gabburri, *Vite de' pittori, 1719–1741*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ms. Pal. E. B. 9. 5, I, p. 213).

(19) Pubblicato come G. B. Piazzetta in *Visionen des Barock. Sammlung Kurt Rossacher* (ca-

tologo della mostra), Salzburg, 1966, pp. 106–107.

(20) Scriveva il Gabburri intorno al 1730 del Sagrestani: «maggior stima assai fece della macchia, che di qualunque altra cosa, senza prendersi verun pensiero di apprendere i precetti e le regole fondamentali di un corretto disegno, e della vera pittura. Tenne scuola aperta, la quale fu un seminario di errori, introducendo colla sua diletta macchia il morbo pestifero dell'ammannerato, e quella facilità, e quella speditezza tanto decantate . . . sono state appunto in quest'uomo quei capitali difetti, che tanto poi hanno pregiudicato alla Scuola Fiorentina . . .». F. M. N. Gabburri, *op. cit.*, III, p. 1203.

(21) Vedi M. Chiarini, *op. cit.*, Milano, 1990, I, p. 316, nota 30 e R. Spinelli, *Per il catalogo di Ranieri del Pace e altri inediti fiorentini del*

Settecento, in «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti», 62, 1995, p. 115, fig. 4.

(22) Vedi *Salzburger Barockmuseum Sammlung Rossacher*, Salzburg, 1983, pp. 130–131.

(23) Esposto come Ranieri del Pace già nel 1974 (G. Ewald, *Gli ultimi Medici. Il tardo barocco a Firenze, 1670–1743*, cat. della mostra (Detroit – Firenze), Firenze, 1974, pp. 294–295, nn. 173–174 bis) e poi pubblicato in R. Spinelli, *op. cit.*, fig. 31.

(24) *Salzburger Barockmuseum Sammlung Rossacher*, *op. cit.*, pp. 380–381.

Indirizzo dell'autore:

Prof. dott. Federico Berti  
borgo San Jacopo 23  
I-50125 Firenze