



Fondazione  
**1563** QUADERNI  
di RICERCA

Programma di Studi  
sull'Età e la Cultura del Barocco

# LA TRADIZIONE DELL'“IDEALE CLASSICO” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento

*a cura di Michela di Macco e Silvia Ginzburg*



## PROGRAMMA DI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

Il Programma rappresenta un progetto strategico per la Fondazione 1563.

Il Barocco ha avuto a Torino una declinazione originale, cui la città e il suo territorio devono una fondamentale componente della loro fisionomia. Dedicare un programma di studi e ricerche di eccellenza in questo campo rappresenta anche un rilevante contributo allo sviluppo di questa caratteristica storica e culturale di Torino che negli ultimi anni ha aumentato la propria attrattività ed è percepita come una “città barocca”. Come tale è importante che a livello non solo nazionale sia identificata come sede di eccellenza di progetti di ricerca nelle scienze umanistiche.

Lo studio del Barocco quale sistema culturale internazionale è perciò un obiettivo significativo che si fonda su illustri tradizioni di studi storici e critici e necessita di essere messo in condizione di sviluppare continuità e nuovi apporti.

Esiste anche un intento genuinamente generazionale: il Programma intende costruire opportunità di ricerca qualificata per giovani studiosi nel campo delle discipline umanistiche, anche attraverso un bando annuale per il conferimento di Borse di alti studi.

## PROGETTO ANTICO E MODERNO

Il Progetto *Antico/Moderno. Parigi, Roma, Torino 1680-1750*, parte del Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco, è orientato secondo due filoni di ricerca strettamente complementari e correlati, lavorando sul doppio binario della riflessione critica sul Barocco e della messa a fuoco di temi e strumenti della ricerca su Antico/Moderno.

Il progetto esplora le potenzialità nella ricerca della modernità misurandosi direttamente sulle opere nella verifica dei cambiamenti che attraversano la produzione artistica nei centri di Roma e di Parigi e osservandone l'irradiazione culturale per l'intera Europa tra fine Seicento e metà Settecento.

Le dinamiche stesse del rapporto Antico/Moderno riconoscono nelle trasformazioni in atto nella Torino di quegli anni una chiave di lettura importante per l'orditura strategica del progetto, funzionale a imbastire percorsi di ricerca in andata e ritorno e valutare sugli scenari di Roma e di Parigi le conseguenze delle iniziative sperimentali che presero forma a Torino.



Fondazione  
*1563*

Fondazione  
*1563*



SAGEP  
EDITORI

---

3

QUADERNI  
di RICERCA

Fondazione  
*1563*



**SAGEP**  
EDITORE



LA TRADIZIONE  
DELL'“IDEALE CLASSICO”  
nelle arti figurative dal Seicento al Novecento

*a cura di*  
Michela di Macco e Silvia Ginzburg

Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

SAGEP  
EDITORI

### Collana Quaderni di Ricerca

La collana raccoglie gli esiti dei progetti di studio e ricerca promossi dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo in ambito storico, storico-artistico, storico-architettonico e storico-critico.

#### Comitato scientifico

Walter Barberis

Lorenzo Bianconi

Marco Carassi

Pierre Rosenberg

#### Coordinamento editoriale

Elisabetta Ballaira

#### Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

#### Direttore scientifico

Michela di Macco

Per il volume è stato adottato il sistema di referaggio *double blind peer review*.

Fondazione  
1563



EDITORIALE  
SAGEP

Tutti i diritti riservati

© Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

[www.fondazione1563.it](http://www.fondazione1563.it) · [info@fondazione1563.it](mailto:info@fondazione1563.it)

#### Sagep Editori

*Direzione editoriale*

Alessandro Avanzino

*Grafica e impaginazione*

Barbara Ottonello

Matteo Pagano

*Ricerca iconografica*

Sara Piselli

#### Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

*Redazione*

Michela Corso

*Traduzioni*

LOGOS ITALIA

© 2021 Sagep Editori, Genova

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

ISBN 978-88-6373-830-8

## PREFAZIONE

**C**on questo attesissimo volume si accresce ulteriormente il set di pubblicazioni legate all'ampio programma *Antico/Moderno*, iniziato nel 2015 come progettazione specifica in ambito storico-artistico della Fondazione 1563, parallela al concorso annuale per le borse di alti studi sull'Età e la Cultura del Barocco.

Le attività di *Antico/Moderno*, culminate con la grande mostra *Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi 1680-1750* (aperta alla Reggia di Venaria Reale nel maggio 2020) e ormai giunte alla conclusione, sono state fin dal principio orientate secondo due filoni di ricerca strettamente complementari e correlati, ovvero il doppio binario della riflessione critica sul Barocco e della messa a fuoco di temi e strumenti della ricerca su Antico/Moderno. Curato da Giuseppe Dardanello e Michela di Macco con un comitato di advisor formato da Andrea Bacchi, Liliana Barroero, Olivier Bonfait, Chiara Gauna, Silvia Ginzburg, il progetto ha esplorato le potenzialità nella ricerca della modernità misurandosi direttamente sulle opere d'arte nella verifica dei cambiamenti che attraversano la produzione artistica nei centri di Roma e di Parigi e osservandone l'irradiazione culturale per l'intera Europa tra fine Seicento e metà Settecento. Le dinamiche del rapporto Antico/Moderno hanno riconosciuto nelle trasformazioni in atto nella Torino di quegli anni una chiave di lettura importante per l'orditura strategica del progetto, funzionale a imbastire percorsi di ricerca in andata e ritorno e valutare sugli scenari di Roma e di Parigi le conseguenze delle iniziative sperimentali che presero forma a Torino.

Fin dall'inizio il programma *Antico/Moderno* è stato concepito come occasione di ricerca e di discussione dei vari filoni in un percorso a tappe organizzato per gruppi di ricerca coordinati, in giornate di studio e convegni, in partenariato con le tre Università di Roma, l'Università di Bologna, l'Università di Torino, quella di Digione e caratterizzato da un costante dialogo intergenerazionale e interdisciplinare.

Uno dei seminari istituiti nell'ambito del programma *Antico/Moderno* è stato dedicato al tema dell'Ideale classico. Studiosi di diverse generazioni e provenienze sono stati raccolti da Michela di Macco e Silvia Ginzburg, curatrici del seminario che si è tenuto a Roma tra 2015 e 2016, con l'obiettivo di riconsiderare in prospettiva storica e storiografica la definizione di "Ideale classico", sottoponendo a verifica la fortuna di tale definizione, a partire dalla sua formulazione da parte della critica del Novecento e andando a ritroso nei secoli fino al Seicento, per accertarne la corrispondenza o la distanza con la seicentesca "Idea del Bello" e le sue interpretazioni nel Settecento e nell'Ottocento.

Dal seminario è scaturito il ponderoso libro che oggi presentiamo con grande ricono-

scenza verso le curatrici e che raccoglie i generosi e originali contributi di circa quaranta studiosi.

Il programma sul Barocco porta con sé tanti elementi di cui possiamo andare orgogliosi come amministratori e staff della Fondazione: l'opportunità della ricerca di base in ambito umanistico, l'avanzamento degli studi, la messa a disposizione delle ricerche attraverso pubblicazioni digitali e tradizionali, la produzione di nuovi strumenti ITC a supporto degli studiosi. Ma la considerazione del valore primario delle persone, il sentire come impegno civile e storico, il sostegno delle discipline umanistiche e la presenza di una comunità di studiosi che guarda alla Fondazione 1563 come un punto di riferimento a livello nazionale e internazionale, sono senz'altro il risultato più alto che intendiamo continuare a perseguire.

Il Presidente  
Piero Gastaldo

Fondazione  
1563



EDITORI  
SAGEP

## INTRODUZIONE

Questo libro trae origine da un seminario che tra il 2015 e il 2016 ha riunito in diversi incontri alcuni docenti, studenti, dottorandi delle tre università di Roma e storici dell'arte di diverse generazioni e provenienze per lavorare attorno alla categoria critica e storiografica dell'“Ideale classico”.

L'obiettivo era analizzare i significati che nella storia dell'arte erano stati dati a questa definizione nei differenti tempi e contesti che ne hanno contrassegnato la fortuna, e verificare quindi se quello che oggi viene generalmente considerato come moto antinaturalista e antibarocco coincidesse davvero con l'“Idea del Bello” oggetto del discorso sottoposto da Giovan Pietro Bellori agli artisti nell'Accademia romana di San Luca nel 1664, pubblicato poi nel 1672 come premessa alle *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, oppure se viceversa, nella sua attuale accezione, l'“Ideale classico” non fosse piuttosto da riconoscere come una chiave interpretativa del Novecento, da analizzare nel contesto da cui è emersa.

Ne è nato il progetto di studiare la storia della costruzione e dell'uso di questa definizione, ovvero di considerare da una angolatura specifica, e dunque parziale, lo svolgimento e la successiva ricezione di quel capitolo della storia dell'arte del Seicento che si definisce correntemente classicista. La pittura dei Carracci, di Domenichino, di Albani, di Reni, di Guercino, di Poussin, di Lorrain, di Dughet, la scultura di Algardi e di Duquesnoy, nella seconda metà del Novecento vennero recuperate al gusto appunto nel nome dell'“Ideale classico” con un corto circuito che trovò il suo centro nelle Biennali di Arte Antica di Bologna, la storia delle quali per questa ragione è stata qui ricostruita sui documenti originari con esiti in parte inattesi.

Studiare il Seicento nel Novecento, e non il Seicento *tout court* (ovvero studiare l'Ottocento, e il Settecento, e qualunque altro momento del passato, dal punto di vista del secolo che abbiamo appena alle spalle), vuol dire appunto partire dalla storia dell'arte del Novecento per interrogarsi sulla storia dell'arte del Seicento essendo condotti a considerare infine anche quel tempo recente, con i suoi assunti impliciti, in una prospettiva storica. Per questo il libro va indietro attraverso il XIX, il XVIII, il XVII secolo, tentando di distinguere quali componenti siano proprie delle vicende artistiche e dei giudizi critici di quelle stagioni trascorse e quali invece si debbano ad altri motori, a noi ben più prossimi: alla storia dell'arte, alla critica e alla storiografia del XX secolo.

Scandito da sezioni che rimandano ai periodi indagati, il libro affianca agli esiti delle ricerche partite collettivamente diversi contributi che si sono aggiunti in seguito, ad

arricchire un panorama che appare ora ben più variegato e complesso di quanto fosse possibile immaginare in principio. Il risultato è un libro inconsueto, forse bizzarro, certamente fitto di materiali e idee, composto da studiosi di età e formazione differenti, accomunati tuttavia dall'obiettivo di ricostruire alcune tappe di una vicenda mai ricomposta ponendo a fondamento dell'interpretazione la grande varietà di documenti di cui dispone la storia dell'arte, qui rintracciati per la prima volta o riletti in modo nuovo, scandagliati accanitamente, ricondotti ai loro contesti, considerati nelle loro interrelazioni: le opere che attestano le ricerche stilistiche degli artisti, le fonti che registrano le posizioni dei critici del passato, i testi a stampa e i manoscritti, dagli appunti alle corrispondenze, che testimoniano del lavoro e delle idee degli studiosi che hanno dato fondamento alla storia dell'arte del Novecento.

\*\*\*\*

Il volume ha avuto una elaborazione molto lunga, di cui ci scusiamo con gli autori e con i lettori, alla quale si sono aggiunti le chiusure di archivi e biblioteche, i ritardi, le soste forzate dovuti alla pandemia da Covid 19 che hanno ulteriormente protratto i tempi della redazione definitiva e della stampa. La bibliografia dei molti contributi consegnati a conclusione del seminario, nel 2017, è ferma a tale data; quella dei testi che sono stati aggiornati successivamente a causa delle restrizioni suddette presenta lacune che non è stato possibile colmare.

Dedichiamo questo libro alla memoria di Rosaria Cigliano, la quale ha animato e sostenuto gli incontri del seminario da cui esso nasce con l'audacia intellettuale, la vivacità e la capacità di partecipazione che la distinguevano. Alla sua fiducia nella libera ricerca e al divertimento con cui assisteva al disordinato vociare di quelle affollate adunanze va il nostro grato ricordo.

Desideriamo ringraziare Piero Gastaldo, Laura Fornara, Elisabetta Ballaira, Francesca Bocasso e lo staff della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Alessandro Avanzino e la sua casa editrice, e coloro che hanno aiutato e condiviso lo svolgersi di queste ricerche: il compianto Andrea Emiliani, Andrea Bacchi, Liliana Barroero, Barbara Cinelli, Gail Feigenbaum, Flavio Fergonzi, Alessandro Nova. Siamo grate a Giovanna Capitelli per il coordinamento della sezione dedicata all'Ottocento. A Michela Corso va il nostro sentito grazie per la cura e la professionalità con cui ha lavorato a questo volume. Un ringraziamento speciale a Corinna Giudici per l'impegno profuso nella conservazione e nella tutela della documentazione relativa alla storia delle Biennali d'Arte Antica di Bologna.

La nostra più viva riconoscenza, infine, a tutti i partecipanti al seminario e agli autori di questo volume per la generosità e la qualità del loro impegno.

Con loro rimpiangiamo la cara presenza di Serenella Rolfi Ožvald, la sua fine intelligenza, la sua ironia, il suo piacere di lavorare insieme.

Michela di Macco e Silvia Ginzburg

Fondazione  
*1563*



## SOMMARIO

### **L'“IDEALE CLASSICO”: UNA CATEGORIA CRITICA DEL NOVECENTO**

*L'“Ideale classico” del Seicento nella storia dell'arte del Novecento* 3  
Silvia Ginzburg

*Bellori, l'Idea del Bello e il Novecento: il caso di Roberto Longhi e Denis Mahon* 17  
Alessandro Morandotti

*Una diversa prospettiva: gli studi seicenteschi e il movimento neoveneziano* 33  
Gelsomina Spione

### **LE BIENNALI D'ARTE ANTICA DI BOLOGNA: LE MOSTRE**

#### **LA MOSTRA DI GUIDO RENI DEL 1954**

*Guido Reni 1954* 47  
Giulia Spoltore

*Una certa idea di Reni* 61  
Raffaella Morselli

#### **LA MOSTRA DEI CARRACCI DEL 1956**

*I Carracci nel 1956* 67  
Francesca Mari

*L'impronta di Longhi, l'emergere di Mahon nella mostra dei Carracci* 78  
Adele Milozzi

#### **LA MOSTRA SULLA PITTURA DEL SEICENTO EMILIANO DEL 1959**

*Il Seicento emiliano 1959* 88  
Alessandra Cosmi

#### **LA MOSTRA DELL'IDEALE CLASSICO DEL 1962**

*Genesi della mostra del 1962* 99  
Martina Formoso

*Il paesaggio “ideale” e Nicolas Poussin nella mostra del 1962* 106  
Beatrice Curti

<i>Momenti del classicismo a Roma: la sezione antologica della quinta Biennale d'Arte Antica</i> <b>Elisabetta Gumiero</b>	115
<i>Due scultori in una mostra di pittura</i> <b>Vittoria Brunetti</b>	123
<i>Alessandro Algardi</i> <b>Vittoria Brunetti</b>	126
<i>François Duquesnoy</i> <b>Camilla Parisi</b>	131
<b>LA MOSTRA DEL GUERCINO DEL 1968</b>	
<i>Guercino 1968</i> <b>Francesca Romana Gaja</b>	136
<i>Guercino in mostra, il catalogo di Mahon</i> <b>Giulia Conte</b>	144
<b>LE BIENNALI D'ARTE ANTICA: GLI ALLESTIMENTI</b>	
<i>L'allestimento della mostra di Guido Reni del 1954</i> <b>Giulia Spoltore</b>	155
<i>La mostra dei Carracci del 1956: questioni di allestimento</i> <b>Adele Milozzi, Francesca Mari</b>	160
<i>«Il neon e la parete bianca»: il dibattito intorno all'allestimento della Biennale d'Arte Antica del 1959</i> <b>Alessandra Cosmi</b>	167
<i>La quinta Biennale d'Arte Antica: riflessioni sull'allestimento dei dipinti</i> <b>Elisabetta Gumiero</b>	171
<i>La scultura nell'allestimento della quinta Biennale d'Arte Antica</i> <b>Vittoria Brunetti</b>	176
<i>La mostra di Guercino: il percorso espositivo</i> <b>Vincenzo Stanzola</b>	181
<i>Leone Pancaldi e la luce</i> <b>Camilla Parisi</b>	187

## **PERSISTENZE E RESISTENZE DEL CLASSICISMO NELL'OTTOCENTO TRA ROMA E L'EUROPA**

*Fortuna e ruolo del classicismo seicentesco nelle accademie del XIX secolo* 193  
**Stefania Ventra**

*Da Guido, Domenichino e Guercino:  
produzione ed esportazione di copie nell'Ottocento* 201  
**Carla Mazzearelli**

*La fortuna del classicismo bolognese nelle stampe di traduzione* 210  
**Ilaria Miarelli Mariani**

*Circolazione dei modelli bolognesi e francesi nella stampa periodica* 224  
**Ilenia Falbo**

*I bolognesi nella pittura aneddotica delle vite degli artisti* 232  
**Jessica Calipari**

*Guido Reni nella pittura sacra del medio Ottocento (a Roma)* 243  
**Giovanna Capitelli**

*Il paesaggio composto: dibattito, pratiche, modelli* 254  
**Maria Saveria Ruga**

## **IL SETTECENTO: L'AGGIORNAMENTO DEL CANONE**

*L'Ideale classico nella storiografia e teoria artistica del secondo Settecento* 267  
**Susanne A. Meyer**

*L'elaborazione di un genere moderno:  
la riflessione sui modelli della pittura di paesaggio nel Settecento* 276  
**Serenella Rolfi Ožvald**

*Algarbi, classico e pittorico:  
percorsi di fortuna belloriani tra Sette e primo Ottocento* 284  
**Lucia Simonato**

*I modelli e il lascito di Carlo Maratti nel Settecento romano ed europeo:  
da Giuseppe Bartolomeo Chiari a Vieira Lusitano* 296  
**Dario Beccarini**

*Intorno ad Annibale:  
natura e idea nelle pratiche della copia a Roma nel XVIII secolo* 305  
**Carla Mazzearelli**

<i>Pittori del classicismo del Seicento nell'accademia del Settecento</i> <b>Michela di Macco</b>	314
<i>Storiografia e ordinamenti museali nel Settecento: una «Faciata del Carracci»</i> <b>Chiara Piva</b>	341
<i>Intermittenze del gusto: il bozzetto nel Settecento</i> <b>Delia Volpe</b>	353
<i>Bellori secondo Bottari: come l'erudizione settecentesca toscana si confronta con l'antiquaria del Seicento romano</i> <b>Camilla Parisi</b>	364
<b>LA COSTRUZIONE DEL CANONE NEL XVII SECOLO</b>	
<i>Francesco Albani custode della genealogia classicista emiliana</i> <b>Raffaella Morselli</b>	371
<i>Bellori e la pittura veneta del Cinquecento</i> <b>Marco Ruffini</b>	380
<i>Trasmissione dei modelli a Roma nel Seicento: il disegno</i> <b>Simonetta Prospero Valenti Rodinò</b>	391
<i>Su Bellori, il padre Resta e i disegni carracceschi</i> <b>Barbara Agosti, Francesco Grisolia, Maria Rosa Pizzoni</b>	399
<i>Bellori, Vittoria e il collezionismo romano di disegni</i> <b>Marzia Guerrieri</b>	417
<i>Dialoghi tra antico e moderno nell'opera di Giovan Pietro Bellori e nelle copie di Pietro Santi Bartoli</i> <b>Mirco Modolo</b>	427
<i>Il classicismo in Accademia di San Luca nel XVII secolo: presenze, strategie e alternative</i> <b>Stefania Ventra</b>	439

## **APPARATI**

Abstract
Abbreviazioni e Bibliografia
Indice dei nomi
Crediti fotografici



L'“IDEALE CLASSICO”:  
UNA CATEGORIA CRITICA DEL NOVECENTO

Fondazione  
*1563*



# L'“IDEALE CLASSICO” DEL SEICENTO NELLA STORIA DELL'ARTE DEL NOVECENTO

*Silvia Ginzburg*

Nel ricordo di Serena Rolfi

«L'Ideale classico. La memoria mi mormorava le due parole in sordina, come il motivo di una vecchia canzone non ancora dimenticata, mentre, nelle sale del Grand Palais, passavo da un paesaggio all'altro di Claude Lorrain visitandone la bellissima mostra [...] E mi domandavo se non fosse definitivamente tramontato quel modo di avvicinarsi all'opera di un artista che portava ad assegnare a Claudio Lorenese il suo posto ben preciso, accanto a Nicolas Poussin e Gaspard Dughet, entro lo schema de "L'Ideale classico seicentesco". Penso di sì, che abbia fatto il suo tempo. Perché quella definizione ci riporta inevitabilmente ad altre, più antiche, che incombevano (o incombono?) su tutta l'area del Seicento italiano e francese: le definizioni, voglio dire, di Barocco e di Classicismo, che troppo a lungo hanno occupato le menti degli storici dell'arte di casa nostra, i quali, in giovanissima età, erano stati messi in crisi, addirittura traumatizzati, dalla concezione negativa del Barocco di Benedetto Croce».

Giuliano Briganti, *Claudio e il suo mondo*, in «La Repubblica», 12 aprile 1983.

Nel 1953, alla vigilia della mostra su Guido Reni che l'anno successivo avrebbe inaugurato la serie delle Biennali d'Arte Antica di Bologna, Francesco Arcangeli scriveva: «[...] se il pubblico saprà intendere davvero il "bello ideale" di Guido Reni amerà molto meno quello di Hayez o di Funi; se saprà intendere davvero la "realtà" di Fra Galgario non potrà più sopportare quella di Michetti. Vi parrebbe un risultato di poco conto? Sarebbe questa, anzi, la più solida piattaforma per una comprensione intelligente e profonda di Matisse, Braque, ecc. ecc»<sup>1</sup>.

Volgersi alla riscoperta dell'arte di un passato più antico e negletto per liberarsi di quella emersa da un tempo più recente e ingombrante, e fare così finalmente strada al pieno riconoscimento del nuovo: come era avvenuto nei decenni precedenti per il riscatto del naturalismo e del Barocco, così sul recupero di quello che si definiva classicismo seicentesco giocò la spinta all'apprezzamento dell'arte moderna. La riabilitazione negli studi e nel gusto di questa componente fu più tardiva, facendosi strada con maggiore difficoltà rispetto alle altre e affermandosi di fatto nel secondo dopoguerra, sollecitata anch'essa dalle istanze che premevano sul presente: in questo caso, come indica Arcangeli, dalla necessità di spazzare via la predilezione per il romanticismo ottocentesco d'accademia, non

<sup>1</sup> Il passo, tratto da Arcangeli 1953, p. 107, è analizzato da Flavio Fergonzi, che ringrazio per la segnalazione, il quale sottolinea come qui Arcangeli sia impegnato a mostrare che «l'arte contemporanea non deve aver paura del confronto con l'arte antica, e che è l'arte antica a stabilire le coordinate del giudizio dell'arte moderna» (Fergonzi 2020, p. 100 e nota 113).

ancora così distante, e per il “ritorno all’ordine” degli anni Venti e Trenta del Novecento, appena alle spalle.

Un riconoscimento così consapevole del nesso con il contesto contemporaneo non era univoco negli studi sul Seicento a quelle date: il rapporto poteva, al contrario, venire negato, percepito come un freno alla piena riconsiderazione che si voleva attuare di quella stagione trascurata. Così si pronuncia con programmatica nettezza Cesare Gnudi all’immediata apertura del saggio che nel 1954 introduceva il catalogo della prima Biennale bolognese:

«La Mostra di Guido Reni non vuole essere e non è una Mostra polemica e tendenziosa. Non vuole proporre un nuovo, inedito Reni a quel gusto moderno che il Reni più noto ha respinto e condannato [...]. Ogni secolo ha scelto il suo Reni. Egli ha parlato in modo diverso al Seicento barocco, al Settecento arcadico, al neoclassicismo, al romanticismo [...]. Dovere della cultura di oggi è proprio quello di evitare l’errore di cercare il Reni del *nostro* tempo [...]»<sup>2</sup>.

Non so poi di chi sia stata la scelta di isolare il particolare della *Strage degli innocenti* per la copertina del catalogo (fig. 1), che certo Gnudi dovette approvare. Eppure l’inquadratura ravvicinata sul volto della donna che grida, nel forte contrasto del bianco e nero rimarcato dalla banda rosso scuro, a distanza di sessant’anni evoca un fotogramma del cinema neorealista, e l’impressione oggi è che quello che la mostra di fatto proponeva, pur in manifesto contrasto con le dichiarazioni testé riportate, fosse anche un Reni che per l’appunto parlava al presente.

Avrà inciso, quella copertina, sulla riscoperta di Guido, quanto i contenuti di pagine più scelte; nella storia degli studi del Novecento però l’affermarsi di un’idea del Seicento “classicista” è derivata soprattutto da ciò che ne è stato scritto, che pure è opportuno riconsiderare alla luce del tempo trascorso.

Arcangeli non parteciperà al catalogo del 1954, ma a una mostra su Reni pensava da molto<sup>3</sup>; del resto già vent’anni prima, nella prolusione al primo corso all’università di Bologna, il suo maestro Roberto Longhi, alla espressione limitativa secondo la quale «intendere i Carracci, mi avvedo, è affare di maturità, cui non escludo si possa giungere anche in giovinezza; ma insomma non è stato il mio caso», aveva fatto seguire una affermazione ben diversa: «molto ci sarebbe da dire su Guido, più che il tempo non mi conceda»<sup>4</sup>; e ancora nel 1950, sul primo numero di «Paragone», tra le pagine di Luigi Lanzi scelte per l’*Antologia di critici*, aveva isolato proprio il passo che lega il pittore all’Idea del Bello, intitolandolo *Poetica di Guido Reni*<sup>5</sup>. È una scelta che può stupire nello studioso che proprio allora stava per inaugurare l’esposizione che avrebbe portato alla ribalta e rivelato al

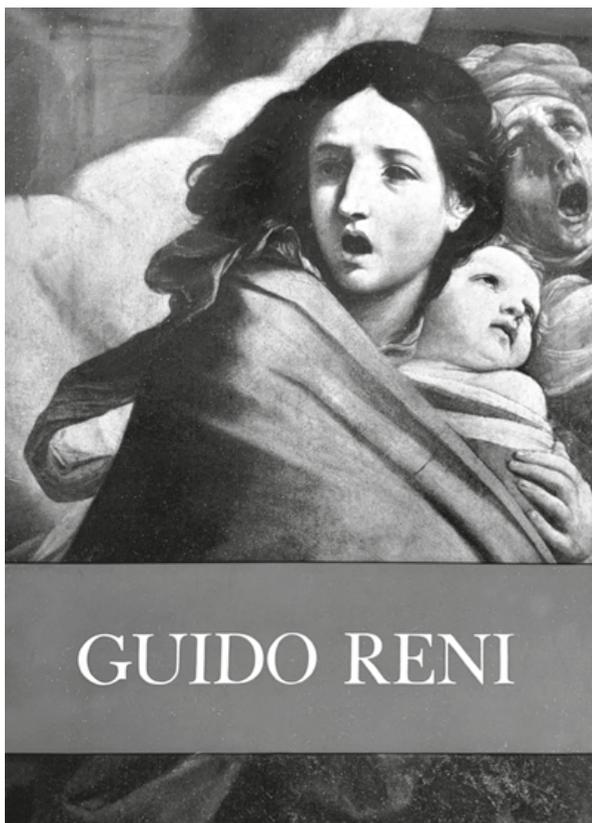
<sup>2</sup> Gnudi 1954b, p. 15. La novità di sollecitare l’attenzione del pubblico su un pittore su cui gravavano tre secoli di fortuna e di letture frutto di tempi diversi è segnalata da Brugnoli 1954.

<sup>3</sup> Cfr. qui Spoltore, pp. 47-60.

<sup>4</sup> Longhi [1935] 1973, pp. 198 e 203.

<sup>5</sup> Longhi 1950a.

1. *Mostra di Guido Reni*, copertina del catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre-31 ottobre 1954), a cura di C. Gnudi, catalogo critico a cura di G.C. Cavalli, con la collaborazione di A. Emiliani, L. Puglioli Mandelli, Edizioni Alfa, Bologna 1954.



pubblico il naturalismo di Caravaggio<sup>6</sup>, e fa riflettere sulla necessità di misurare le date e i contesti dell'imporsi di certe dicotomie. È stato del resto più volte sottolineato come il programma di quelle esposizioni<sup>7</sup> nasca dalla prolusione di Longhi del 1934<sup>8</sup> e dalla sua idea, che pure tanto deve alla *Storia pittorica* di Lanzi, di rappresentare la scuola bolognese attraverso una serie di mostre, che egli stesso aveva avviato dopo la guerra<sup>9</sup>. Il testo del 1934 si chiude con l'omaggio a Giorgio Morandi ultimo Incamminato e, come è stato capito, nella pittura di quest'ultimo il dialogo con Longhi porta all'emergere, a questa data, di una nuova attenzione per la pittura emiliana del Seicento<sup>10</sup>. È uno scambio che si sarà svolto nei due sensi: e c'è da chiedersi quanto abbia contato, nel recupero di quella pittura, il Morandi che Arcangeli racconta tornare più e più volte a fermarsi ammirato davanti ai quadri di Reni nel corso di ripetute visite alla mostra del 1954<sup>11</sup>. Le mostre bolognesi

<sup>6</sup> Aiello 2019.

<sup>7</sup> Cfr. *L'Arte, un universo di relazioni* 2002; Ferretti 2019.

<sup>8</sup> Gnudi 1956, p. 18; Emiliani 2002c.

<sup>9</sup> Si vedano l'esposizione dedicata a Giuseppe Maria Crespi nel bicentenario della morte (*Mostra* 1948) e soprattutto quella su Vitale e la pittura bolognese del Trecento nel 1950 (*Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento* 1950 e Longhi 1950b).

<sup>10</sup> Fergonzi 2016. Ringrazio l'autore per l'aiuto su questo passaggio.

<sup>11</sup> Arcangeli 1955; Cinelli 2009.

sembrano nate anche da lì, dallo sguardo di quel pittore su quella pittura. All'apertura del più organico progetto delle Biennali di Arte Antica però, Longhi era persuaso, e Arcangeli con lui, che per coerenza storica si sarebbe dovuti partire con una mostra sui capiscuola, Ludovico, Agostino e Annibale Carracci<sup>12</sup>. Per ragioni in parte indagate in questo libro, questa si tenne invece due anni dopo la monografica su Reni, nel 1956<sup>13</sup>; e non fu l'unico degli spostamenti nella sequenza prevista, né il più significativo.

Come si capisce sulla base dei documenti rinvenuti e studiati in occasione del seminario di cui si presentano qui i frutti e sui quali si fonda la ricostruzione proposta nel relativo capitolo di questo volume, in origine la successione delle mostre bolognesi era stata pensata diversamente da quella che poi fu in realtà. Dopo la prima, dedicata a Guido Reni, della quale si ragionava già nel 1952, ne era stata progettata per il 1956 una sul classicismo a Roma (poi definita variamente sul paesaggio classico a Roma, sui rapporti tra pittura francese e pittura italiana – si vedrà che, rispetto al progetto originario, la definizione cambierà molte volte); nel 1958 era prevista la mostra su Guercino, nel 1960 quella sui Carracci. Di fatto le cose andarono diversamente: dopo Guido nel 1954 ci fu la mostra sui Carracci nel 1956; nel 1959 quella dedicata ai *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, curata da Francesco Arcangeli con la collaborazione di Carlo Volpe, che esponeva opere provenienti da collezioni private; nel 1960 non si ebbero mostre per lasciare il posto alla grande esposizione del Louvre su Nicolas Poussin curata da Anthony Blunt; nel 1962 trovò infine realizzazione quel progetto “italo-francese” sul classicismo che, con una crisi e un tentativo di aggiustamento dell'ultima ora, finirà per chiamarsi *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*; solo nel 1968, con dodici anni di ritardo, avrà luogo la monografica su Guercino curata da Mahon che Gnudi avrebbe voluto realizzare subito dopo Reni, nel 1956<sup>14</sup>.

Se non fossimo partiti da quelle domande sulla fortuna della categoria dell'“Ideale classico” nel Novecento, questi dati su una diversa cronologia nella programmazione delle Biennali d'Arte Antica di Bologna non ci avrebbero detto molto. Utilizzati per verificare quelle ipotesi di partenza, essi ci hanno permesso invece di ricostruire una storia tutt'altro che piana, attraversata da diversi conflitti, i cui esiti avranno importanti conseguenze che ancora si misurano negli studi su questo capitolo dell'arte del XVII secolo. Come è stato possibile ristabilire nei testi che seguono, dietro le modifiche del calendario di quelle mostre si celano nessi con altre iniziative di ricerca, divergenze tra studiosi, mutamenti di posizione che attestano come la rivalutazione pubblica del filone della cultura figurativa seicentesca definito classicista, all'inizio degli anni Sessanta del Novecento finì per prendere una strada che non era quella prevista da principio, né si presentava allora come l'unica percorribile.

Obiettivo del seminario che ha dato origine a questo libro era infatti verificare se la catego-

<sup>12</sup> Ferretti 2019, pp. 183-184.

<sup>13</sup> Nella recensione uscita su «L'Europeo» del settembre 1954, Longhi giudica la mostra di Reni “senza errori”, ma poi aggiunge: «e una mostra dei Carracci si porrà, mentalmente, prima di questa» (cfr. qui Spoltore, nota 11) e, sulla mostra del 1956, Mari, pp. 67-77; Milozzi, pp. 78-87.

<sup>14</sup> Per questa ricostruzione e i relativi documenti cfr. qui Spoltore, pp. 47-60; Mari, pp. 67-77; Milozzi, pp. 78-87; Cosmi, pp. 88-98; Formoso, pp. 99-105; Curti, pp. 106-114; Gumiero pp. 115-122.

ria dell'“Ideale classico” nel suo significato corrente, di moto antinaturalista e antibarocco, fosse storicamente individuabile nella ricerca stilistica degli artisti in esame e nella cultura critica coeva, come generalmente si dà per scontato sia, o se, a dispetto della sua comprovata radice seicentesca, che questo volume indaga in diverse declinazioni<sup>15</sup>, nella attuale accezione non andasse piuttosto riconosciuta come una categoria del presente ben più che del passato, una chiave interpretativa legata alle antinomie del XX secolo ben più che un dato storico radicato nella cultura figurativa del XVII.

La proposta era lavorare sull'uso che si era fatto di questa definizione negli studi del Novecento e nella letteratura dei secoli precedenti, andando indietro fino ad arrivare appunto a misurarne il significato nel Seicento: comprenderne le origini e la fortuna, al fine di reconsiderarla nella sua prospettiva storica – e dunque a mio modo di vedere, secondo l'obiettivo che avevo suggerito allora, liberarsene. Non tutti gli studiosi che hanno partecipato a quelle riunioni né coloro che si sono aggiunti a collaborare al presente volume condividevano o condividono oggi quest'ultimo proposito: una ricerca collettiva a cui ciascuno ha dato il proprio autonomo contributo offre per sua natura interpretazioni diverse. I documenti inediti sulle Biennali bolognesi analizzati nella relativa sezione mi paiono tuttavia fornire conferma di quanto era parso possibile ipotizzare lavorando su altre fonti e sulla bibliografia nota: nella storia della sua affermazione come categoria critica e storiografica, così come è accaduto nel caso di altre categorie simili utilizzate proficuamente in passato dalla storia dell'arte, l'“Ideale classico” del Novecento si riconosce oggi come il frutto e poi la ragione di un fraintendimento che è venuto il momento di mettere in luce, al fine, appunto, di lasciarselo alle spalle.

A questa categoria si erano richiamati all'apertura del XX secolo gli studi di area austrotedesca per delineare un capitolo della storia della pittura di paesaggio, l'“Ideale Landshafmalerei”, ispirandosi alla lettura che tra Sette e Ottocento gli artisti europei avevano fatto dei consolidati modelli di Poussin e Lorrain; più tardi, nello sviluppo novecentesco degli studi sulla storia dell'arte del Seicento, la definizione si ampliò oltre i confini del genere del paesaggio, che pure vi vedeva confermata la posizione centrale che verrà ribadita dalla Biennale bolognese del 1962. Una compagine di opere molto variegata negli esiti di stile venne così recuperata agli studi come documento dell'adesione all'Idea del Bello, intesa come norma predeterminata d'accademia, in netta contrapposizione alla rivoluzione naturalistica e all'estro barocco. La lettura traeva origine dal quadro ricostruito da Erwin Panofsky nel suo libro sull'Idea del 1924<sup>16</sup>, al quale aveva fornito poi una importante e inattesa integrazione il ritrovamento negli anni Trenta da parte di Denis Mahon del libro delle incisioni dette delle “Arti di Bologna”, eseguite da Simon Guillain su disegni di Annibale Carracci, edito da Giovanni Antonio Massani nel 1646 con lo pseudonimo di Giovanni Antonio Mosini, il quale nell'introdurlo, assieme a un proprio testo, dava alle stampe un lungo frammento del trattato sulla pittura di Giovanni Battista Agucchi, nascosto dietro il nome di Gratiadio Machati<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. qui i contributi delle sezioni sul Seicento, pp. 371-449.

<sup>16</sup> Panofsky [1924] 1996.

<sup>17</sup> *Diverse figure* 1646, ristampato in Mahon 1947, pp. 232-275.



2. Alessandro Algardi, *Frontespizio con un ritratto di Annibale Carracci*, penna e inchiostro marrone su matita nera, 284 x 160 mm. Berlino, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, inv. 2677.



3. Simon Guillain da Annibale Carracci, *Ritratto di Annibale Carracci*, incisione a stampa, in *Diverse figure al numero di ottanta...*, Roma 1646. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1942,0514.3.1.

Redatto plausibilmente all'inizio del secondo decennio del Seicento anche se forse rivisto più tardi dall'autore<sup>18</sup>, il testo del maggior sostenitore e critico della scuola carraccesca è incentrato sull'elogio di Annibale Carracci come interprete del genere dell'imitazione del migliore nella natura e nell'arte<sup>19</sup>; nel pubblicarlo trent'anni dopo Massani vi aveva aggiunto alcune pagine dedicate a celebrarlo come pittore dell'uguale e del peggiore<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Il testo viene generalmente datato su indiretta indicazione delle fonti tra il 1607 e il 1615 (Mahon 1947, p. 121 e nota 45); per una proposta di collocazione successiva cfr. Pierguidi 2020a.

<sup>19</sup> «Hor avendoci portato il proposito à parlare della Scuola de' Carracci e di Annibale più in particolare; rimane che alcuna comparatione di lui si faccia con li sopranominati Pittori, così antichi, come moderni. Onde diremo, che quanto all'esser egli stato imitatore di coloro, che la più rara bellezza di esprimere si studiarono, [...] si può affermare che in questo genere di operare che la sovrana bellezza ricerca, egli sia arrivato a un grado eminentissimo» (Agucchi, in Mahon 1947, p. 257). Annibale eccelle tra coloro che, invece di limitarsi «nell'imitare il naturale perfettamente, come all'occhio appare, senza cercar niente di più», includendo «nella loro idea l'eccellenza del bello, e del perfetto, che vorrebbe far la natura, ancorche ella non l'eseguisca in un sol soggetto [...] non contenti d'imitare quel che veggono in un sol soggetto, vanno raccogliendo le bellezze sparse in molti, e l'uniscono insieme con finezza di giuditio, e fanno le cose non come sono, ma come esser dovrebbero per essere perfettissimamente mandate ad effetto» (Agucchi, in Mahon 1947, p. 242).

<sup>20</sup> Si intendono rispettivamente i disegni per le *Arti di Bologna*, nei quali come i pittori antichi Dioniso e Demetrio «da quel valoroso Artefice sono stati gli oggetti come appunto nel naturale gli hà trovati, mirabilmente imitati», e i «ritrattini carichi», nei quali si è dedicato «all'imitatione degli altri oggetti peggiori del vero, ò più vili, ò difettosi, che fù seguitata da Pierico, e da altri» (Massani, in Mahon 1947, pp. 259-260).

L'elogio dell'artista quale interprete del Bello ideale si collocava perciò all'interno di una sua celebrazione come "pittore universale", come lo aveva definito Giulio Mancini nelle sue *Considerazioni sulla pittura*<sup>21</sup> e come lo rappresentava il frontespizio disegnato da Alessandro Algardi dell'edizione del 1646 (figg. 2, 3)<sup>22</sup>, e non v'è dubbio che questa lettura fosse quella che aveva a cuore per primo Agucchi, come emerge dal giudizio espresso nel suo trattato e dal contesto che gli costruisce attorno Massani, suo antico fedele segretario ed erede dei suoi scritti.

Non è possibile qui tornare estesamente su Agucchi<sup>23</sup>; merita tuttavia ribadire come egli nel testo che conosciamo intendesse appunto elogiare Annibale per l'imitazione del «genere» (il termine è suo) dell'imitazione del bello<sup>24</sup>, ma ciò non toglie che a suo modo di vedere una medesima «maniera» – ovvero, diremmo oggi, uno stile di scuola – comprendesse artisti che avevano attitudini diverse nell'imitazione. Egli scrive infatti che «una sola maniera si possa reputare quella, che da molti vien seguitata; i quali nell'imitare il vero, il verisimile, o 'l sol naturale, o 'l più bello della natura, caminano per un'istessa strada, & hanno una medesima intentione, ancorche ciascuno habbia le sue particolari, & individuali differenze»<sup>25</sup>.

Non so trovare un passo che dimostri in modo più eloquente come nella visione di Agucchi – espressa evidentemente con la mente alla scuola che più aveva cara degli Incamminati, pittori che «caminano per un'istessa strada, & hanno una medesima intentione» – nessun genere di imitazione fosse da escludersi<sup>26</sup>.

Nella cornice di questo volume è opportuno richiamare i diversi contesti in cui fu scritto, pubblicato per la prima volta e infine ristampato quel suo testo sulla pittura, dal momento che nel modo in cui è stato letto è una radice dei significati attribuiti all'«Ideale classico» nel Novecento. Non v'è dubbio che quelle pagine furono decisive per Bellori e per il suo discorso sull'Ida del 1664<sup>27</sup>; ma occorre ricordare che nella lettura proposta da Mahon, e a tutt'oggi dominante, Agucchi non solo veniva ad occupare il posto di maggiore e diretto precedente di Bellori, ma traeva, e nell'opinione prevalente ancora trae, la sua rilevanza tutta e pressoché soltanto da questa sua posizione<sup>28</sup>.

Si determinava così un patente anacronismo, destinato a conseguenze durature: sottratta al suo contesto, e dunque al rapporto strettissimo con l'orizzonte artistico del suo tempo, la voce di Agucchi non gettava più luce sulla ricerca stilistica di Annibale Carracci, né le sue idee potevano essere intese nel rapporto con quella ricerca; inoltre, se ne perdevano

<sup>21</sup> Mancini [1617-1621] 1956-1957, I, p. 219.

<sup>22</sup> Johnston, in *Algardi* 1999, n. 83, pp. 268-269.

<sup>23</sup> Mi permetto di rimandare a contributi da me pubblicati in passato: Ginzburg 1996a; Ginzburg 1996b. Per una diversa interpretazione anche nel quadro delineato da questo volume cfr. qui Morandotti, pp. 17-32.

<sup>24</sup> Agucchi, in Mahon 1947, pp. 257-258.

<sup>25</sup> Agucchi, in Mahon 1947, pp. 243-244.

<sup>26</sup> Per una interpretazione in questo senso cfr. Cropper 1980, pp. 63-64. Sul testo di Agucchi e su come intendere il suo giudizio in merito a Caravaggio «eccellentissimo nel colorire» che, come il pittore antico Demetrio, «ha lasciato indietro l'Ida della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine» (Agucchi, in Mahon 1947, p. 257) cfr. Ginzburg 2000, pp. 23-24.

<sup>27</sup> Bellori [1672] 1976, pp. 11-27.

<sup>28</sup> «And it is as a forerunner of Bellori that the importance of Agucchi in the history of art-theory undoubtedly lies; he was in some sense, through Bellori, part originator of much of seventeenth and eighteenth century classic-idealistic doctrine» (Mahon 1947, p. 143).



4. Guercino, *Seppellimento di santa Petronilla*. Roma, Musei Capitolini, inv. PC 140.

il significato più evidente di rottura con la cultura della tarda Maniera, oggetto di attacco esplicito nel testo<sup>29</sup>, e le fortissime implicazioni antivasariane, riconoscibili nella scelta di riproporre il modello antico delle scuole pittoriche di Plinio, individuate nelle aree geografico-stilistiche dell'Italia cinquecentesca e nei relativi capiscuola, con cui il trattato restituisce l'orizzonte post-giuntino nel quale all'asse Roma-Firenze si contrappone quella molteplicità di accenti da cui Ludovico, Agostino e Annibale Carracci avevano attinto per

<sup>29</sup> «[...] avvenne poi alla Pittura di declinare in modo da quel colmo, ov'era pervenuta [i.e. dall'affermazione della Maniera moderna nella prima metà del Cinquecento] che se non sarebbe caduta di nuovo nelle tenebre oscure della barbarie di prima, si rendeva almeno in modo alterata, e corrotta, e smarrita la vera via, che si perdeva quasi affatto il conoscimento del buono [...] e sorgevano nuove, e diverse maniere lontane dal vero, e dal verisimile, e più appoggiate all'apparenza, che alla sostanza, contentandosi gli artefici di pascer gli occhi del popolo con la vaghezza de' colori, e con gli addobbi delle vestimenta, e valendosi di cose di là e di qua levate con povertà di contorni, e di rado bene insieme congiunte [...]» (Agucchi, in Mahon 1947, p. 247).

coniare una nuova lingua universale e perciò italiana. Volendolo leggere con gli occhi dei posteri, e dunque dal punto di vista della sua fortuna, oltre che come precedente di Bellori, Agucchi andrebbe utilmente individuato come precedente di Lanzi, e prima ancora di Sebastiano Resta; ma soprattutto ci si dovrebbe provare a comprenderlo non volgendosi indietro, e dunque collocandolo nel suo proprio contesto, intendendo la forza polemica delle sue idee – e delle idee dei Carracci, di cui lui si fece interprete – nella relazione con quello che era appena alle spalle, il tardo Cinquecento: più che con gli occhi di Denis Mahon, Agucchi va letto con quelli di Ernst Gombrich, che nel contributo sul manierismo presentato al congresso di New York del 1961 indicava la necessità di guardare al Seicento come sviluppo del Cinquecento, e non come proiezione del Novecento<sup>30</sup>.

La lettura di Mahon traeva le sue ragioni dal rapporto stretto con gli studi di Panofsky sull'Ida, il quale a sua volta nella prefazione alla prima edizione del suo libro aveva dichiarato i propri debiti nei confronti delle ricerche di Ernst Cassirer, che appunto nel 1924 aveva tenuto al Warburg Institute una conferenza sull'Ida del Bello nei dialoghi di Platone<sup>31</sup>. Il nesso Cassirer-Panofsky-Mahon è un canale importante, anche se non è il solo, attraverso cui la matrice idealista della filosofia tedesca raggiunse gli studi sulla pittura del Seicento emiliano; ma furono soprattutto gli interrogativi da cui muoveva Mahon in quel momento, relativi allo sviluppo stilistico di Guercino, che determinarono l'uso che egli fece del testo di Agucchi e la fortuna della sua interpretazione. Individuando nel soggiorno romano di Guercino durante il pontificato Ludovisi, dal 1621 al 1623, il passaggio fondamentale della trasformazione del linguaggio del pittore, dal naturalismo e dallo stile di macchia della giovinezza allo stile più composto e raggelato della maturità, Mahon affidava appunto a monsignor Agucchi, allora Segretario dei Brevi di Gregorio XV, un ruolo decisivo nel determinare tale mutamento, il cui apice secondo lo studioso si trova registrato nella grande pala con il *Seppellimento di santa Petronilla* (fig. 4).

Quello che colpisce soprattutto della lettura di Mahon, più ancora dell'obiettibile identificazione del *turning point* al 1621-1623, è l'insistenza in un conoscitore del suo calibro ad usare un argomento extra-stilistico per spiegare un movimento relativo allo sviluppo dello stile. Credo che questo fosse un effetto degli insegnamenti di Nikolaus Pevsner, che aveva sostenuto l'opportunità di «scrivere una storia dell'arte vista non tanto come evoluzione di stili quanto come evoluzione dei rapporti fra l'artista e il mondo a lui circostante»<sup>32</sup>. Mahon non era certo uno studioso restio ad accogliere idee nuove, come è stato giustamente ricordato<sup>33</sup> e come io stessa ho avuto il privilegio di sperimentare<sup>34</sup>, ma quella sua versione del rapporto tra Agucchi e Guercino l'ha riproposta con perverbia per tutta la vita; non è dunque da cercare lì la ragione per cui non abbia mai voluto tradurre il suo libro del 1947, nonostante le reiterate richieste che gli vennero da più parti. Oggi l'orizzonte si mostra in parte mutato, e studi recenti su Guercino attestano come si tenda a non insi-

<sup>30</sup> Gombrich [1961] 1973.

<sup>31</sup> *Eidos and Eidolon: The Problem of Beauty and Art in the Dialogues of Plato* (1924), ora in Cassirer 2013, pp. 214-243.

<sup>32</sup> La citazione di Pevsner è in A. Pinelli, *Introduzione*, in Pevsner [1940] 1982, p. XLIX.

<sup>33</sup> Ekserdjian 2020, p. 12.

<sup>34</sup> Ginzburg 1994.

stere più su un ruolo di Agucchi<sup>35</sup>; ma non va trascurato che a pagare il prezzo maggiore della fortuna di quella interpretazione, più di Guercino (e più dello stesso Domenichino, che contava su ancor più forti ragioni biografiche riguardo al rapporto con Agucchi, su cui peraltro c'è ancora da lavorare), è stato Annibale, sulla ricostruzione del percorso del quale grava spesso ancora il «late ideal style» di Donald Posner, figlio diretto dell'“Ideale classico”; e, seppure in misura diversa, la questione ha pesato su Poussin e su Lorrain, come segnalava Briganti già quasi quarant'anni fa nel passo citato in esergo.

È curioso che nel vivace dibattito che si è sviluppato dalla seconda metà del Novecento soprattutto per opera di Charles Dempsey, Elizabeth Cropper, Giovanna Perini attorno all'anacronistico uso delle fonti proposto da Mahon nella sua riflessione sull'eclettismo<sup>36</sup> non sia entrata davvero una considerazione sul testo di Agucchi. Eppure è proprio lì un tassello decisivo per comprendere il contesto in cui i Carracci seppero riscoprire, innestandovi una ricerca stilistica nuova e di radicale portata antimanagerista, l'idea trasmessa da Vasari a più riprese nelle *Vite* e nel modo più esplicito nel passo inserito nella Giuntina sulle diverse maniere di Raffaello<sup>37</sup>, al quale nell'*Indice copioso delle cose notabili* redatto, sappiamo, con la collaborazione essenziale di Vincenzio Borghini, corrisponde la definizione tanto eloquente: *Maniera mista di Raffael da Urbino, da essere imitata* – un suggerimento che i Carracci furono i più attenti a seguire. È nell'aggiornamento proposto da Agucchi del sistema geografico-stilistico di Plinio, con la succinta descrizione delle scuole pittoriche moderne, che si disegna il quadro critico, storico e storiografico nel quale vanno lette le ricerche dei Carracci e trova ragione il sonetto riportato da Malvasia, giustamente rivendicato come autentico nell'opportuna polemica contro l'idea di un falso sostenuta da Mahon e da molti altri prima e dopo di lui<sup>38</sup>.

È un esempio significativo di quanto il divorzio tra analisi delle opere e analisi delle fonti ancora gravi sulla ricostruzione del “classicismo seicentesco”: a sanare la frattura non basta infatti rimettere in fila le rispettive serie, bisogna intrecciare i dati in ragione delle priorità dettate dal contesto che si mira a indagare; e come per gli altri periodi della storia dell'arte, anche in questo caso le fonti andrebbero quasi sempre lette e interrogate alla luce delle opere – e non il contrario, come invece troppo spesso accade.

Considerato il peso che ancora esercita sugli studi seicenteschi, è rilevante scoprire che la lente dell'“Ideale classico” venne adottata solo per tappe gradualmente, affermandosi per effetto di movimenti diversi e anche del tutto indipendenti di fatto a quasi vent'anni dalla pubblicazione del libro di Mahon, attraverso un processo che nella prima parte di questo libro ci si è provati per la prima volta a ricostruire con dovizia di documentazione.

Ad analizzare la storia delle Biennali bolognesi emerge con evidenza che tale categoria nella sua accezione recente prese il posto che occupa a tutt'oggi nella visione dell'arte del

<sup>35</sup> Prasad 2006; *Nuovi studi sul Guercino* 2020. Sulle contraddizioni insite nella fase di transizione romana del Guercino così come viene ricostruita da Mahon e sui dissensi espressi da Longhi e da Posner cfr. Benati 2019, pp. 28-29 e nota 62 p. 35.

<sup>36</sup> Un sunto della questione e la bibliografia relativa in Bacchi 2017. Da rilevare l'uso tanto più libero da parte di Mahon del concetto di eclettismo che ancora si riscontra nella recensione del 1949 al catalogo dei disegni di Windsor di Domenichino di Pope-Hennessy (Mahon 1949).

<sup>37</sup> Vasari [1550 e 1568] 1966-1987, IV, pp. 204-208.

<sup>38</sup> Ch. Dempsey, *Introduzione*, in *Gli scritti dei Carracci* 1990, pp. 29-31.

XVII secolo con la mostra del 1962: come rilevato, la locuzione e il suo significato non vengono ancora usati per Annibale nel 1956<sup>39</sup>, e non ce n'è traccia nell'analisi dell'attività matura del pittore nel catalogo dei disegni di Windsor curato da Wittkower e pubblicato nel 1952<sup>40</sup>, né nel catalogo dei disegni dei Carracci curato dallo stesso Mahon per la mostra del 1956. Essa si afferma appunto più tardi, e dominerà gli studi carracceschi della seconda metà del secolo a partire dalla monografia di Posner del 1971, che appunto ne farà la chiave di lettura maggiore per ricostruire la maturità del pittore, dal suo trasferimento a Roma fino alla morte.

Solo in concomitanza con i lavori di preparazione della mostra che finirà appunto per intitolarsi *L'Ideale classico in Italia e la pittura di paesaggio* viene a imporsi quella interpretazione del ruolo di Agucchi delineata da Mahon nel 1947: nel catalogo del 1962 anche Gian Carlo Cavalli fa sua l'idea del prelado bolognese mortificatore del miglior Guercino, istigatore di aridità anche nel Domenichino che deve reagire all'«immobilità dell'idealismo agucchiano»<sup>41</sup>.

Oggetto nei testi che seguono di una puntuale ricostruzione è il cambiamento di rotta che nel contesto delle Biennali si determinò quando all'influenza delle idee di Longhi, preponderante fino alla mostra del 1959<sup>42</sup>, si venne a sostituire l'influenza delle idee di Mahon. Inaspettatamente emerge dai documenti che in principio quella di Mahon nel quadro di queste iniziative fu un'entrata di traverso, da una quinta laterale, benché già nel 1954 egli contasse, e con pieno diritto, tra i membri della commissione consultiva della prima esposizione per il fitto scambio intrattenuto negli anni con il pioniere degli studi su Guido Reni, Otto Kurz, ma soprattutto per la sua posizione già consolidata di grande conoscitore della pittura emiliana del Seicento e fine collezionista (come tale appunto elogiato da Giuliano Briganti in un articolo uscito l'anno prima su «The Connoisseur», nel quale la sua raccolta è descritta con gli occhi di uno stretto allievo di Longhi, e la prima illustrazione del testo è dedicata al dipinto di Assereto – ma degli *Studies* o dei contributi sull'ecllettismo del proprietario di quello strepitoso insieme di dipinti così magnificamente restaurati non si fa motto)<sup>43</sup>.

Mahon svolge un ruolo prezioso nel facilitare i prestiti alla mostra di Reni nel 1953-1954, e tra il 1955 e il 1956, nella precipitosa organizzazione della mostra nel 1956, questa sua funzione diviene ancora più determinante: offre un sostegno decisivo per ottenere i quadri dei collezionisti inglesi e i disegni della regina, presta i dipinti di sua proprietà per colmare i buchi lasciati nella sala seicentesca della National Gallery dai prestiti delle opere dei Carracci concessi a Bologna, paga i restauri di alcuni quadri richiesti per la mostra<sup>44</sup>. Naturalmente ha anche compiti scientifici: a lui appunto è affidato il catalogo dei disegni carracceschi esposti, nel quale si sente ancora molto forte l'influenza degli studi condotti da Wittkower con il sostegno dei maggiori conoscitori di disegni del secolo, Arthur E.

<sup>39</sup> Cfr. qui Milozzi, pp. 78-87.

<sup>40</sup> Wittkower 1952.

<sup>41</sup> Cavalli 1962a, p. 81.

<sup>42</sup> Ferretti 2019.

<sup>43</sup> Briganti 1953.

<sup>44</sup> Cfr. qui Milozzi, pp. 78-87.

Popham e Philip Pouncey, oltre che di Kurz e dello stesso Mahon. Nell'interpretazione dei disegni dell'Annibale romano proposta da Mahon nel catalogo della mostra dei Carracci le riprese da Raffaello convivono ancora con il naturalismo, in un giudizio significativamente equilibrato, prossimo appunto a quello di Wittkower, nel quale non si sente ancora premere quella idea di classicismo come antinaturalismo e prevalenza del disegno sul colore che si imporrà più avanti negli studi.

In quel momento Longhi è ancora figura centrale, e nella mostra dei Carracci il suo parere è ancora dirimente; le cose cambiano poco più avanti, tra il 1960 e il 1962, e il mutamento si segue nei documenti relativi alla lunga preparazione della mostra che sarà dell'Ideale classico. Risultato del superamento di molti ostacoli e ritardi, e spesso frutto di movimenti casuali e imprevedibili, oltre che del mutare dell'andamento degli studi, questa mostra segnerà il passaggio da una idea della cultura figurativa del Seicento in cui classicismo e naturalismo, disegno e colore possono convivere, pur nella loro distinzione, ad una in cui questi elementi si contrappongono recisamente. Letta assieme ai testi a stampa, e interrogata a partire dalle domande suscitate dalla ricerca, la corrispondenza tra gli studiosi legata alle Biennali permette di seguire da vicino questo movimento e di cogliere nessi non sempre riconosciuti nel loro giusto peso.

Dai documenti inediti si sostanzia ad esempio di nuovi elementi un dato che finora si poteva evincere in modo ben più vago, ovvero quanto la vicenda delle Biennali bolognesi si sia incrociata con la storia degli studi su Poussin all'indomani della mostra monografica curata da Blunt a Parigi nel 1960.

Nel marzo 1955, in una lettera a Gnudi esaminata più avanti nel volume<sup>45</sup>, Mahon garantisce che si impegnerà per i prestiti inglesi per quella che allora definisce «Italo-French Exhibition of 1956», ma alla richiesta di un suo coinvolgimento scientifico oppone un diniego in mancanza di propri studi specifici sulla pittura francese. In effetti a quella data su questi temi egli ha pubblicato solo l'articolo del 1946 sui rapporti tra Poussin e Venezia, non ancora frutto di quel ragionare serratissimo sulla cronologia del *corpus* poussiniano che si farà strada in lui dopo la mostra del 1960, e nato invece dal recupero di una menzione delle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini in merito al soggiorno veneziano di Poussin all'arrivo in Italia: era cioè un contributo che non derivava da studi specifici sull'artista, ma era figlio delle ricerche poco dopo date alle stampe negli *Studies* del 1947. Le cose cambieranno radicalmente di lì a poco: e l'affermazione con cui nel marzo del 1955 Mahon declina l'invito di Gnudi a occuparsi di Poussin diventerà impensabile pochi anni più tardi: «I have not made any special study of French painting of this period and so cannot make much of an authoritative contribution in this direction»<sup>46</sup>. Nel 1958 Mahon partecipa al *Colloque Poussin*, ma sarà la mostra del Louvre del 1960 a spingerlo allo scontro dichiarato con Blunt sulla cronologia delle opere dell'artista che emerge nei contributi pubblicati su «The Burlington Magazine» dello stesso anno, a partire dal *Poussin's Early Development*, in cui egli tuttavia insiste a dichiararsi un outsider, un non poussinista, e poi soprattutto nel 1962, negli *Afterthoughts*, la recensione fiume uscita sulla «Gazette des

<sup>45</sup> Cfr. qui Formoso, pp. 99-105; Curti, pp. 106-114.

<sup>46</sup> Cfr. qui Curti, pp. 106-114.

Beaux-Arts». Quando infine arrivò a realizzarsi, tanto trasformata nel titolo e nell'idea di fondo, la mostra del 1962 divenne per Mahon l'occasione di rispondere a Blunt sulla cronologia di Poussin<sup>47</sup>.

Non era questo l'unico conflitto che attraversò questo episodio cruciale.

Nel corso della preparazione di quella mostra si assiste a un deciso decrescere del ruolo di Longhi, che non senza implicazioni polemiche sceglie proprio nel 1962 di ripubblicare la sua prolusione su «Paragone» non avendovi preso parte; a documentare la frattura è il mancato coinvolgimento nel progetto di una studiosa autorevole del Domenichino pittore di paesaggio legata alla scuola longhiana come Evelina Borea, che nel 1960 aveva messo in rilievo aspetti «non ideali» della ricerca dell'artista e risponderà alla mostra con il contributo del 1963, e la recensione di Mina Gregori pubblicata in «Antichità viva» nel 1962 che lascia trapelare la nuova distanza<sup>48</sup>.

Non è facile comprendere le ragioni di questo allontanamento. Balza agli occhi però la coincidenza esatta con l'episodio terribile del rifiuto da parte di Giorgio Morandi della monografia di Arcangeli e della immediata reazione di Longhi che si schiera con il pittore contro il suo più antico allievo<sup>49</sup>. Il lavoro era stato avviato nel luglio 1960; ancora nell'estate del 1961 il dialogo tra Arcangeli e Morandi è attivo e operoso, Arcangeli va a Grizzana a lavorare con il pittore sul testo; la crisi scoppia nell'autunno di quell'anno<sup>50</sup>. Il manoscritto definitivo viene consegnato da Arcangeli nel gennaio 1962. «Tra febbraio e marzo avviene l'ultimo incontro con Morandi»<sup>51</sup>. Il conflitto con Longhi deflagra nell'aprile<sup>52</sup>. L'esposizione di cui ci stiamo occupando si apre nel settembre.

La mostra a cui dobbiamo la consacrazione della locuzione «Ideale classico» è dunque teatro di guerra, anzi di molte guerre. La guerra tra Morandi e Arcangeli e dunque tra Longhi e Arcangeli; la guerra tra Mahon e Blunt; e sullo sfondo la guerra tra Longhi e Mahon, che aveva visto una lunga tregua, ma era la più antica di tutte: lo studioso inglese aveva esordito infatti nel 1937 con una lettura di Guercino che si contrapponeva radicalmente alla ricostruzione, intrisa di spunti caravaggeschi, che ne aveva proposto Longhi nel 1926<sup>53</sup>.

La Biennale del 1962 venne dunque a corrispondere con l'affermazione definitiva della interpretazione di questa stagione dell'arte del XVII secolo in termini di «Ideale classico» che Mahon aveva in parte ripreso dagli studi tedeschi di primo Novecento, e in parte costruito sulla sua lettura del trattato di Agucchi – e coincise anche con l'uscita di Longhi dalla storia delle mostre bolognesi e di fatto dalle indagini sulla pittura emiliana del Seicento, che pure rimasero e sempre più divennero il campo di studi privilegiato di tanti che erano stati suoi allievi<sup>54</sup>.

<sup>47</sup> Cfr. qui Formoso, pp. 99-105; Curti, pp. 106-114.

<sup>48</sup> Longhi [1935] 1962; Borea 1960; *Eadem* 1963; Gregori 1962.

<sup>49</sup> Mandelli 1995-1996. Il testo originario e i materiali relativi al conflitto sono in Arcangeli 2007. Su questo snodo cfr. Fergonzi 2020, pp. 99-100.

<sup>50</sup> Mandelli 1995-1996, pp. 315-316.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 318.

<sup>52</sup> Per la corrispondenza tra Longhi e Arcangeli su questo episodio cfr. Arcangeli 2007, pp. 663-665. Cfr. inoltre Emiliani 2006a; *Idem* 2017; Toscano 2018.

<sup>53</sup> Longhi 1926a; *Idem* [1926] 1967b; Mahon 1937a; *Idem* 1937b; Ferretti 2019.

<sup>54</sup> La sola eccezione di spicco mi pare la recensione alla Biennale dedicata a Guercino, Longhi 1968.

Perché davvero Longhi a quel punto abbia abbandonato il tavolo da gioco, lasciando di fatto il banco nelle mani di Mahon, non so dire. Certo avrà contato il conflitto con Arcangeli, che nei tempi coincide così puntualmente con quella uscita di scena, ma non credo che questo basti a spiegarne le ragioni. Del resto la storia degli studi non è fatta solo dai movimenti degli studiosi, e neppure solo dalle loro idee. È venuto però il momento di far dialogare con quanto è pubblicato, e interrogare, a partire da nuove domande, anche i documenti inediti che registrano quelle idee, e quei movimenti, e quei conflitti. Sono le fonti primarie di una storia dell'arte recente e tuttavia passata, che è oggi indispensabile studiare in una prospettiva storica, con rigore di metodo e astenendosi da ingiuriosi petegolezzi; fonti che è nostro dovere oggi rinvenire e infine conservare, essendo a fortissimo rischio di distruzione<sup>55</sup>, anche al fine di misurare le conseguenze di quelle vicende sul nostro sguardo di oggi: e magari provarci a immaginare quale orizzonte avremmo potuto avere noi davanti agli occhi se tra le chiavi di lettura dominanti per ricostruire la cultura figurativa della prima metà del XVII secolo, invece di consegnarci all'“Ideale classico”, avessimo fatto contare di più il “movimento neoveneziano”<sup>56</sup>. Sarebbe un esercizio di fantasia, ma tutt'altro che inutile, considerando tutto quello che negli studi seicenteschi c'è ancora da fare.

<sup>55</sup> In questa prospettiva va la creazione di ARTchives, censimento dei fondi pubblici e privati degli archivi degli storici dell'arte (<http://artchives.fondazionezeri.unibo.it>), da parte di un consorzio di istituzioni (Fondazione Federico Zeri, Bibliotheca Hertziana, Fondazione Roberto Longhi di Firenze, Getty Research Institute, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Sapienza Università di Roma, Scuola Normale Superiore di Pisa, Università di Roma Tre) che ci auguriamo possa svilupparsi con ulteriori adesioni e con il varo di campagne di ricerche a cui appunto una simile iniziativa è destinata.

<sup>56</sup> Cfr. qui Spione, pp. 33-43.

# BELLORI, L'IDEA DEL BELLO E IL NOVECENTO: IL CASO DI ROBERTO LONGHI E DENIS MAHON\*

Alessandro Morandotti

*L'historien de l'art aime à clarifier et à classifier: tel est son rôle*  
Jacques Thuillier, 1977

## 1. Roberto Longhi

Per combattere il nemico lo devi conoscere. Non è un avvertimento strategico desunto da un trattato militare, ma la constatazione che emerge immediata nel momento in cui cerchiamo di mettere a fuoco l'intelligenza con la quale Longhi setaccia le *Vite* del Bellori, per mettere a punto la propria lingua critica, ma anche per accertare alcune idiosincrasie del suo "antenato" e rovesciarle più che farle proprie. Longhi a sua volta coltivava personali militanze, del tutto distinte da quelle di Bellori, e il filtro dell'Idea del Bello<sup>1</sup> con il quale il letterato e antiquario romano guardava le opere d'arte non era il suo, anzi, tutto il contrario. Longhi è interessato a precisare principalmente vicende artistiche che perlopiù corrispondano alla ricerca del vero, del naturale, della realtà, della sprezzatura e della libertà inventiva e sta quindi su sponde opposte. Questa lettura "viscerale" della storia dell'arte esclude alcuni temi d'indagine, e quindi diversi artisti, per fare spazio ad altre perlustrazioni non meno interessanti: Longhi, tra i maestri celebri, non ama tra gli altri Leonardo, Tiepolo e Canova ma dobbiamo farcene una ragione di fronte ai suoi molti meriti e alle sue molte riscoperte. Non abbiamo bisogno di forzare le sue parole e cercare di includere nel suo canone anche quegli artisti qui sopra citati per renderlo più grande di quanto non sia. Longhi è già grande così per averci spiegato e fatto capire molti fatti, anche se non tutti, della storia dell'arte.

Con Bellori mi pare stia avvenendo lo stesso: per ribadire la sua indubbia grandezza, la sua intelligenza critica senza molti uguali nel Seicento, si cerca di fargli apprezzare artisti e vicende della storia dell'arte di cui lui non ha parlato nelle sue opere se non distrattamente o

---

\* Ricordo qui, nelle appassionanti giornate di incontri seminariali romani, l'idea di una ricerca sulla lingua critica di Bellori, abbozzata anche in forma scritta insieme a Barbara Agosti e poi abbandonata per privilegiare i nostri distinti percorsi di ricerca. Ringrazio per l'invito, e gli scambi di idee, Michela di Macco, Silvia Ginzburg, nonché tutti gli studiosi, giovani e meno giovani, che hanno seguito il seminario.

<sup>1</sup> "Idea del Bello" è una locuzione molto efficace intorno a cui Evelina Borea ha costruito una mostra pressoché irripetibile nel 2000. Si tratta di un perfetto sinonimo di ideale classico, termine critico che non ha radici antiche; a monte, sta il discorso pronunciato da Giovan Pietro Bellori all'Accademia di San Luca nel 1664, *L'Idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura*, edito come prefazione delle sue *Vite* nel 1672. Ne era consapevole Cesare Gnudi nella sua introduzione al catalogo della mostra su *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*: Gnudi 1962; *Idem* 1981, pp. 55-85. Ma, su questo tema, si vedranno altresì le sue altre introduzioni alle Biennali d'Arte Antica di Bologna dedicate a Reni, ai Carracci e a Guercino, riunite in volume: Gnudi 1981, pp. 3-51, 89-116.

per convenienza. Per questo seguo con interesse, ma non senza qualche esitazione, i nuovi orientamenti della ricerca, e le molte domande che fanno sorgere, alle quali forse anche questo volume fornirà alcune risposte<sup>2</sup>.

Mi pare però che Bellori rimanga uno scrittore d'arte partigiano e che i suoi testi non possano essere quindi tranquillamente utilizzati come un manuale della storia dell'arte a Roma nel Seicento, come anche questo progetto di ricerca ha voluto evidenziare includendo nella stagione segnata dall'attività critica belloriana fatti artistici e critici distinti e pure molto importanti per le vicende di quell'epoca. Che poi Bellori avesse un'intelligenza critica che gli avrebbe permesso di apprezzare Bernini, Borromini, Pietro da Cortona e così via è un altro fatto: ma noi dobbiamo stare a quanto emerge dalla sua attività pubblica, cioè stare all'edito, e farci una ragione di certe assenze. Persino la presenza nelle pagine di Bellori di un grande e irrinunciabile modello come Tiziano, celebrato allora dal collezionismo e dalla storiografia (non solo in Italia), è unicamente un atto dovuto; non si rintraccia mai un apprezzamento davvero sostanziale che vada oltre la retorica dell'elogio generico e il rispetto per un artista canonico.

Il caso delle occorrenze del nome di Tiziano nelle pagine delle *Vite* è davvero significativo, perché noi sappiamo quale ruolo ha avuto il pittore veneziano per molti fatti artistici della Roma del Seicento. Lo doveva sapere certamente anche Bellori, ma si ha la sensazione che il ruolo di quel maestro per le vicende di almeno uno dei suoi beniamini (Nicolas Poussin) passasse in secondo piano e fosse anzi considerato di disturbo rispetto a un'altra linea cara allo scrittore, vale a dire quella che vedeva le statue antiche, e Raffaello, come il motore della migliore arte dei suoi tempi.

E così ci rendiamo conto che lo studio di Poussin sui *Baccanali* di Tiziano (fig. 1 del saggio di Spione, p. 34), presenti a Roma negli anni della maturazione dello stile del pittore e definiti dal Bellori di «ammirabile bellezza» (cosa si poteva dire di diverso e più banale insieme), è liquidato in due righe, mentre nelle stesse pagine ricorrono numerose menzioni ed elenchi cospicui di modelli antichi ad evocare invece con enfasi gli studi di Poussin sulla scultura classica (ma anche su Raffaello) «per brama di imparare». Eppure qualche opera dei primi tempi di Poussin a Roma, nata sotto l'impressione diretta dei *Baccanali* Ludovisi di Tiziano, Bellori la conosce e la descrive (dai *Pastori di Arcadia* ora a Chatsworth al *Trionfo di Flora* già Omodei oggi al Musée du Louvre), ma lo scrittore non sembra tenere troppo in conto la passione “veneziana” del suo beniamino.

Questa specifica “trascuranza” ci tornerà utile a proposito dell'uso dei testi di Bellori da parte di Longhi, impiego che è bene ora inquadrare in termini generali.

Scorrendo l'indice delle opere complete di Longhi, il nome di Bellori emerge continuamente: le *Vite* erano sempre a portata di mano dello studioso, fin dagli anni giovanili<sup>3</sup>.

Nei suoi studi aurorali e della prima maturità (1911-1927), Longhi comincia a stigmatizzare l'insofferenza dello scrittore seicentesco per la pittura di Caravaggio e in generale per l'attività dei naturalisti, rimarcando, per contrasto, il coevo apprezzamento per

<sup>2</sup> Sui nuovi indirizzi degli studi, si vedano in sintesi Montanari 2009; *Idem* 2012 (in particolare pp. 9-11); Ginzburg 2015.

<sup>3</sup> Longhi possedeva un'edizione delle *Vite* annotata dal collezionista ed erudito marchigiano Alessandro Maggiori, Longhi [1927] 1967, p. 221.

Rembrandt da parte del collezionista messinese Antonio Ruffo<sup>4</sup>; in un altro caso, sempre secondo Longhi, «la pompa del Bellori», vale a dire lo sguardo ufficiale e rispettoso della gerarchia dei generi del letterato allineato al gusto delle accademie romane, non permette allo scrittore seicentesco di «scoprire» la produzione giovanile di Carlo Saraceni autore della serie di paesaggi naturali, all'Elsheimer, della Galleria Nazionale di Capodimonte<sup>5</sup>. Bellori però serve a Longhi anche in positivo, per mettere a fuoco problemi di cronologia<sup>6</sup> o trovare riscontro della sua idea critica di certi artisti, e in particolare del Rubens italiano, «mirabile nelle opposizioni dell'ombra e dei lumi» (Bellori) così come a Longhi appariva il fiammingo nella pala di Fermo<sup>7</sup>. Così, nella sua lenta e meticolosa opera di tessitura utile a ricostruire le fitte trame della cerchia caravaggesca a Roma, Longhi utilizza Bellori, e la sua definizione dello stile di Manfredi, per escludere dal catalogo del pittore un'opera della Galleria Borghese che passava sotto il suo nome e che per lui andava invece in modo più coerente ascritta a Dirck Van Baburen<sup>8</sup>.

Altri spunti presenti nelle opere di Longhi si dividono ugualmente tra rari elogi<sup>9</sup> e più soventi critiche di quell'antico maestro degli studi. Ricostruendo la fortuna storica di Piero della Francesca, Longhi coglie in sfalci cronologici Bellori, il quale (nel suo *Descrizione delle immagini dipinte di Raffaello d'Urbino*, 1695) nomina Piero tra quei «pittori chiamati da Giulio II per dipingere le camere superiori»<sup>10</sup>, seguendo però un'informazione errata già del Vasari; ma, in termini più generali, Bellori diventa in quello stesso contesto colpevole indiretto dell'indifferenza per Piero da parte della tradizione anglosassone settecentesca, in una fase storica perciò già attenta al recupero dei primitivi:

«Il gusto dominante così in codesti inglesi, come in Italia, era tuttavia quello stabilito dalla tradizione letterariamente più colta che aveva fatto capo al Bellori e al Félibien: le statue antiche e Raffaello in primo luogo; lo stesso Correggio e i veneziani in secondo piano; e figuriamoci i quattrocentisti»<sup>11</sup>.

Ancora, in anni più maturi (1966), Longhi, in un articolo destinato a celebrare le qualità ritrattistiche di Tiziano, valuta l'attenzione delle fonti per il genere, accorgendosi che voci cruciali di primo Seicento (Mancini, Baglione, Bellori) dimostrano una «mancata intelligenza della pittura veneziana e soprattutto di Tiziano», nonostante che «quando Bellori scrive la sua celebre orazione idealistica son già passati dodici anni dalla *Carta del navigar pitoresco* di Marco Boschini, il maggiore critico del Seicento»<sup>12</sup>. L'attacco più duro è però quello che compare nel saggio di Longhi che inaugura la rivista «Paragone», *Proposte*

<sup>4</sup> *Idem* [1918] 1956, p. 415.

<sup>5</sup> *Idem* [1922] 1956, p. 482.

<sup>6</sup> *Idem* [1916] 1956, p. 277.

<sup>7</sup> *Idem* [1927] 1967, p. 225.

<sup>8</sup> *Idem* [1926] 1967a, p. 275.

<sup>9</sup> In un altro intervento su Rubens del 1955, Longhi celebra Bellori esegeta delle fonti, visto che nel redigere la sua vita del pittore fiammingo tenne presenti le informazioni di Mancini: Longhi [1939] 1979, p. 85.

<sup>10</sup> *Idem* [1927] 1985, p. 122.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>12</sup> Longhi [1968] 1978, p. 173.

per una critica d'arte, dove lo studioso, dichiarando la sua insofferenza per chi considera la critica d'arte un'emanazione diretta «delle dottrine filosofiche che, d'epoca in epoca, avrebbero, per dir così, autorizzato il relativo giudizio critico sull'opera d'arte»<sup>13</sup>, dichiara: «le dottrine procedono in assenza delle opere, o tutt'al più sbirciandole di lontano, la critica soltanto in presenza»<sup>14</sup>. L'allargamento necessario delle fonti a disposizione di chi studia la fortuna storica delle opere d'arte (scelte e giudizi del mercato dell'arte e del collezionismo, scritti occasionali di letterati e poeti andavano ad affiancare nell'idea di Longhi la letteratura artistica codificata dal testo di Schlosser) aiutava a privilegiare la qualità specifica dei giudizi davanti alle opere. Longhi proponeva poi una personale e fulminante antologia della critica d'arte dal Medioevo all'inizio del Novecento. Ed era lì che si apriva una polemica diretta con Bellori.

«Venuti al Seicento – indica Longhi – e a vedere che strazio anche maggiore qui si faccia della verità, verrebbe voglia di rovesciare il tavolo e parlare addirittura dalla parte del cuore, che sta a sinistra. Così! Il Bellori, il Félibien e i loro adepti, gli uomini che hanno oppresso e spregiato tutti i grandi rivoluzionari fondatori della pittura moderna, Caravaggio, Rembrandt, Velázquez e, poco manca, anche Rubens, Bernini, Cortona, e Borromini, son questi su cui ha da fondarsi la storia della buona critica? Perché hanno principi? Gran principi i sacchi sfiatati della vecchia idea platonica, ora alleatasi al razionalismo cartesiano, i pregi del decoro, dell'invenzione che porta alla pittura a programma letterario, della composizione in astratto, e simili! [...] Ma, anche a rileggerli senz'astio, si trova di peggio e cioè che costoro non intesero neppure i pittori che si volevano glorificare. Perché né i Carracci né Poussin hanno mai pensato di anticipare Mengs e David, Canova e l'avello neoclassico; ma la critica di costoro vi ci porterebbe difilato; è anzi già, per esteso, tutto il programma del neoclassicismo»<sup>15</sup>.

Una lettura certo forzata quella del Longhi, ma non del tutto pretestuosa, sulla cui faltariga si iscrive ancora l'accento al Bellori «avo spirituale del Winckelmann e del neoclassicismo» compreso nella sua rammaricata nota circa la scarsa considerazione per la letteratura artistica nel piano editoriale della collana sui classici della Letteratura italiana edita dalla Ricciardi<sup>16</sup>.

Per il Longhi delle *Proposte per una critica d'arte*, era ancora fresca la memoria degli anni dell'insegnamento a Bologna (a partire dal 1934) e del recupero degli esordi di Annibale e di Ludovico Carracci all'insegna del ritorno alla natura e alla ricerca del vero; nei *Momenti della pittura bolognese* lo studioso si era accorto di non avere troppo contribuito fino ad allora al rilancio critico dei Carracci, con i suoi studi di secentista teso «ad assodar per sempre la gloria del Caravaggio, come fondatore di una certa pittura moderna»<sup>17</sup>, o a

<sup>13</sup> *Idem* [1950] 1980, p. 9. Bersaglio principale di questa sua insofferenza, e vera e propria miccia del suo intervento, è la traduzione italiana (dopo la prima uscita in inglese nel 1936) del fortunato volume di Venturi 1945.

<sup>14</sup> Longhi [1950] 1980, p. 9.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

<sup>16</sup> Longhi [1952] 1985, p. 197.

<sup>17</sup> *Idem* [1935] 1973, p. 198.

“caccia” del bel dipingere<sup>18</sup>. «Intendere i Carracci» non è stato affare neppure dei critici antichi, che ne hanno offerto interpretazioni parziali e poco rispettose del loro ampio talento: e c'è spazio anche per Bellori<sup>19</sup>.

Bellori (verificato e integrato con Mancini e Baglione) è poi presente quasi senza soluzione di continuità negli studi di Longhi su Caravaggio e la sua cerchia: per metterne a punto le vicende biografiche e il catalogo delle opere grazie al «ricordo così preciso e sonante» delle descrizioni belloriane<sup>20</sup>, precisarne i committenti e i promotori, nonché definirne le scelte stilistiche.

Non avremmo il Caravaggio di Longhi senza il Caravaggio di Bellori. Con uno spettacolare rovesciamento dei valori: quel che Bellori critica nelle scelte di stile del Caravaggio, dall'univoca devozione del pittore ai modelli studiati dal vero («senza elezione delle migliori forme naturali»), alla mancanza di decoro delle sue opere («degenerando spesso Michele nelle forme humili, e volgari»), per finire con la sua incapacità di ideare articolate composizioni a più figure per la mancata pratica del disegno («Il componimento, e li moti però non sono sufficienti all'istoria», dice Bellori a proposito delle opere del pittore per San Luigi dei Francesi), per Longhi è indizio della rivoluzione dell'artista, capace di umanizzare le storie sacre viste in dinamici fotogrammi ravvicinati.

Certe fulminanti ecfrafi del letterato sono cruciali per Longhi, al di là del giudizio di merito sul pittore; basterebbe ricordare l'ispirata descrizione della *Maddalena* Doria Pamphilj, scritta sotto l'effetto di una «stupefazione» come ricorda lo stesso Longhi (nella sua monografia su Caravaggio del 1952 rivista nel 1968), per capire come certe immagini del letterato seicentesco servissero a Longhi per capire quel che bisognava capire del pittore. Così Bellori nella sua biografia di Caravaggio compresa nelle *Vite*:

«Dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola con le mani in seno, in atto di asciugarsi li capelli, la ritrasse in una camera, et aggiungendovi in terra un vasello d'unguenti, con monili, e gemme, la finse per Maddalena. Posa alquanto da un lato la faccia e s'imprime la guancia, il collo, e'l petto, in una tinta pura, facile, e vera, accompagnata dalla semplicità di tutta la figura, con le braccia in camicia, e la veste gialla alle ginocchia dalla sottana bianca, di damasco fiorato».

Longhi non avrebbe potuto leggere niente di meglio per costruire la sua idea del pittore lombardo, nella radicata convinzione che la vicenda di Caravaggio appartenesse a una tradizione artistica maturata in quella «plaga dove un gruppo di pittori lombardi, o naturalizzati, tenevano aperto da tempo il santuario dell'arte semplice»<sup>21</sup>.

I casi qui evocati per presentare la sfida di Longhi a Bellori, dalla quale si deduce un uso strumentale e partigiano di quella formidabile fonte da parte di Longhi, sono emersi

<sup>18</sup> *Ibidem*: «abbiamo abusato di Strozzi, di Guercino, di Maffei, di Fetti e ci siamo indegnamente scordati dei Carracci e del loro grande compito».

<sup>19</sup> *Ibidem*: «Che dire dell'interpretazione eclettica del Malvasia, di quella classicistica del Bellori».

<sup>20</sup> Così a proposito della *Cattura di Cristo di notte*, il cui originale è stato poi identificato nel quadro conservato alla National Gallery of Ireland di Dublino: Longhi [1943] 1999, p. 9.

<sup>21</sup> *Idem* [1952] 1999, p. 172.



I. Nicolas Poussin, *Santa Margherita*.  
Torino, Galleria Sabauda, inv. 115.

consultando l'indice delle opere complete dello studioso alla voce «Bellori». È evidente che queste occorrenze andrebbero integrate con ricerche più capillari utili a rintracciare tutte le citazioni criptiche delle opere del letterato seicentesco disseminate nei testi di Longhi.

Un caso almeno ci interessa da vicino. In un articolo edito nel 1933 per le *Festschrift* per Walter Friedländer, Longhi ribadisce la qualità della *Santa Margherita* della Galleria Sabauda (fig. 1), dipinto autografo di Poussin cruciale per seguirne l'affermazione nella prima maturità; lo studioso ne definisce la cronologia e stabilisce confronti con le opere note dell'artista. Dopo averne misurato la distanza dalle prove giovanili filo-veneziane, più libere e meno vincolate dalla nuova retorica del classico, Longhi si accorge che il tono sostenuto della giovane santa vittoriosa su Satana, inginocchiata con gli occhi rivolti verso il cielo, è quello che appartiene a una «trionfatrice severa, più oratrice che orante»; ancora, per lo studioso, l'interpretazione del soggetto è di una «austerità teologale» che restituisce un rapporto «concettuoso [...] della Santa col Cielo»<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> *Idem* [1933] 1968, p. 175. Su Longhi e Poussin si veda ora Rosenberg 2017; questo intervento aggiorna quanto



2. Nicolas Poussin, *Re Mida alla sorgente del fiume Pattolo*. Ajaccio, Palais Fesch, Musée des Beaux-Arts, inv. MFA 852.1.361.

Si tratta ad evidenza di una sintetica rielaborazione di quanto Bellori scrive a proposito del pittore.

Nella vita di Poussin scritta da Bellori non si contano le occorrenze del termine «concetto», parola che sta a rimarcare la qualità e la varietà delle invenzioni iconografiche del pittore maturate grazie alla salda cultura letteraria. Così, a proposito delle due versioni del *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* (San Pietroburgo, Hermitage; Edimburgo, National Gallery of Scotland) eseguite con «differente invenzione», egli scrive:

«et appresso tanti, e sì vari concetti, se ne immaginò altri nuovi, con ben numerosa costituzione di figure, dal che si raccoglie la ricca miniera dell'ingegno, e la consideratione sua sopra le attioni naturali, in rappresentare gli humani affetti».

Nella descrizione delle opere «concettose» di Poussin, Bellori, che mai come nel caso del pittore francese propone tante e così elaborate ecfraasi, sottolinea sempre la sapiente retorica dei gesti, la nobiltà dei collaudati movimenti delle sue figure esaltando così indirettamente l'intelligenza compositiva del maestro. Questa grande capacità di organizzare il

---

lo studioso aveva già avuto modo di indicare brevemente proprio a proposito dell'articolo di Longhi sulla *Santa Margherita* di Torino: Rosenberg 1982, pp. 211-213.

discorso figurativo trovava un ideale parallelismo nell'abilità oratoria di Poussin, maturata grazie allo studio dei classici che impegnò l'artista sin dai suoi anni giovanili. Bellori indica:

«erano le sue parole, e li suoi concetti così proprij, e ordinati che non all'improvviso, ma con istudio parevano meditati. Della qual cosa erano cagione il suo buon genio, e la varia lettura, non dico delle historie, delle favole, e delle erudizioni sole, nelle quali prevaleva, ma delle altre arti liberali, e della filosofia».

E anche se Bellori non lo specifica, è palese che questa capacità di eloquio chiaro e consapevole era quello che il letterato riscontrava anche nelle sue opere dipinte.

Bellori non poteva invece servire a Longhi, così come a nessuno di noi, per riproporre con la giusta attribuzione a Poussin, come gli accadde, il piccolo *Mida* del Musée Fesch di Ajaccio<sup>23</sup> (fig. 2). Un dipinto in cui cogliamo il fremito del bosco e l'atmosfera della luce al tramonto dei paesaggi di Tiziano, secondo quanto ci fanno vedere molte opere dei primi tempi romani del pittore francese, e che si colloca idealmente tra gli incunaboli di quel movimento neoveneziano che ha in Poussin un araldo e in Castiglione, Testa e Pier Francesco Mola gli alfieri più sofisticati, come risultava chiaro a Longhi fin dal 1916<sup>24</sup>.

## 2. Denis Mahon

Se per Longhi Bellori è un interlocutore diretto, un “nemico” di cui si ha grande rispetto e lo si sfida per tutta la vita, negli scritti dello studioso anglosassone Bellori è una presenza incombente anche se non sempre esplicitamente evocata. Non è azzardato affermare che, da punti di vista distinti, il sostenitore di Caravaggio e quello del giovane Guercino considerassero Bellori, e alcuni suoi precursori come Giovanni Battista Agucchi (almeno nel caso di Mahon), dei veri e propri addomesticatori di talenti artistici. *L' Idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura*, il discorso pronunciato da Bellori all'Accademia di San Luca nel 1664 nel segno della difesa dell'antico e degli ideali classici che sta in apertura delle *Vite* nel 1672, è visto così come un punto di arrivo di certe tendenze critiche normalizzanti che si affacciano alla ribalta nei primi decenni del secolo. Per Mahon, impegnato come era a difendere l'estro barocco del maestro di Cento, così come per Longhi, nell'ottica delle ragioni del naturalismo del maestro lombardo e dei suoi seguaci, si trattava di opinioni disturbanti. Che poi i propugnatori seicenteschi degli ideali classici fossero, per Longhi come per Mahon, solo dei fantasmi utili ad accendere la prosa militante e l'attenzione per riscoperte critiche anche illustri è un altro discorso. Quello che conta è la qualità dei risultati delle loro rispettive ricerche, davvero indimenticabili, nonostante la radicalizzazione del loro pensiero.

Mahon ci interessa qui per i suoi studi su Guercino (tenendo anche lo sguardo a quelli su Poussin), ma anche per i suoi interessi al contesto (anche sul fronte delle teorie artistiche)

<sup>23</sup> *Idem* 2012 (in particolare, per il ruolo di Longhi nell'assegnazione a Poussin del dipinto, p. 27).

<sup>24</sup> Longhi [1916] 1956, p. 245. Sul movimento neoveneziano si rimanda al contributo di Gelsomina Spione in questo volume, pp. 33-43.

in cui i pittori si trovano immersi, nella Roma della prima metà del Seicento, incerta tra naturalismo, classicismo e Barocco.

Introdurre queste formule critiche semplificatrici ha un valore fondamentale nell'ottica degli studi di Mahon; lo studioso usa questi termini, e altri analoghi che incontreremo, per costruire cronologie e identità stilistiche specifiche cercando di creare un sistema che permetta una sorta di oggettivazione delle nostre risposte a quanto vediamo. È una specie di utopia neopositivista, che non tiene conto però del fatto che il giudizio è sempre soggettivo, visto che non si spiegherebbero altrimenti, sul fronte dell'utilizzo di termini convenzionali classificatori, le confusioni che ancora oggi riguardano, negli studi, dipinti manieristi o classicisti definiti caravaggeschi e così via. Ci si dimentica talvolta che non tutti gli studiosi sanno di cosa stanno parlando quando maneggiano parole e locuzioni che sono vere e proprie micce incandescenti e vanno trattate da bravi artificieri. Sono però un sostenitore dell'uso assennato e puntuale di simili categorie critiche sul fronte dell'analisi dello stile, e occuparmi qui di Mahon e del suo "schema critico matematico" è un compito che mi sono ritagliato con piacere.

Il punto da cui partire è il suo libro *Studies in Seicento Art and Theory* (1947), per me uno dei grandi testi di storia dell'arte del Novecento. E non si capisce quale sia la ragione per la quale non esista ancora una traduzione italiana di quel volume fondativo degli studi sul Seicento.

Propellente degli *Studies* è la ricerca delle cause dei mutamenti stilistici del pittore di Cento, quello che Mahon nella sua introduzione chiama il «voltafaccia», visto che, nell'inesorabile analisi stilistica dello studioso lunga cento pagine, Guercino tradisce le sue passioni giovanili per il colore, il movimento, l'equilibrio instabile delle composizioni, le luci variate tra bagliori improvvisi e macchie d'ombre che dissolvono le forme, per adottare invece nei suoi anni maturi composizioni più ordinate, senza arretramenti di piani e tagli diagonali, luci più morbide e diffuse, disegno più rifinito dei contorni delle figure, compatte e stabili come statue. Dalla vitalità all'ordine, dal colore al disegno, dall'impetuosità alla moderazione, dal puro istinto all'intelletto. Dal Barocco al classico.

Non è questo il contesto per ripercorrere nel dettaglio l'intelligenza visiva con la quale Mahon conduce la sua indagine, senza astrazioni, grazie alla capacità di spiegare le trasformazioni stilistiche del pittore sulla base del confronto di opere di simile impianto compositivo dipinte negli anni giovanili e in quelli maturi: tra i numerosi casi di raffronto proposti allora da Mahon, l'*Elia nutrito dai corvi* (1620 circa, fig. 3) allora nella collezione dello studioso (ceduta alla National Gallery di Londra nel 2009) è visto a contrasto con il *San Francesco in meditazione* (1645) della chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna (fig. 4), l'*Investitura di san Guglielmo* (1620 circa) della Pinacoteca Nazionale di Bologna viene posto a paragone con la *Purificazione della Vergine* (1654) di Santa Maria della Pietà dei Teatini a Ferrara o, ancora, il *San Francesco con san Benedetto e l'angelo* (1620 circa) del Musée du Louvre è accostato alla *Assunzione con san Pietro come pontefice e san Gerolamo* (1626) della cattedrale di Reggio Emilia.

Riportare alcuni brani scelti con i quali Mahon ci fa vedere le differenze tra i dipinti ora evocati e che appartengono a momenti distinti della produzione di Guercino è estremamente utile per seguirne il metodo, affiancando idealmente le citazioni dal libro inglese



3. Guercino, *Elia nutrito dai corvi*. Londra, The National Gallery (già collezione Mahon), inv. NG 6612.

con i passaggi pressoché equivalenti nelle pagine del catalogo della mostra di Bologna del 1968 che Mahon licenzia a vent'anni di distanza dal suo libro del 1947 senza alcun ripensamento: una conferma della solidità delle sue idee, più che dell'arroccamento sulle sue vecchie posizioni.

Utilizziamo il confronto tra l'*Elia* e il *San Francesco*, con il quale Mahon apre il suo libro, offrendo numerose pagine di tenaci osservazioni e distinzioni.

La «*mouvementé* [in francese e in corsivo nel testo] excitability» del primo<sup>25</sup> lascia spazio all'«impression of compact unruffled calm» del secondo<sup>26</sup>, anche grazie agli opposti effetti di luce: i lumi capricciosi e variati che rendono meno evidenti le linee di contorno della figura nell'*Elia* conferendo al dipinto una resa atmosferica «of patches of light and shade»<sup>27</sup> diventano, nel *San Francesco*, più stabili e diffusi per enfatizzare la struttura delle forme («the light is, comparatively speaking, kept subsidiary to the forms and tends to emphasize their structure»)<sup>28</sup>, cosicché «effects of *tocco* [in italiano e in corsivo nel testo] and capricious light are rigidly eschewed as likely to unsettle the forms»<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Mahon [1947] 1971, p. 12.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 16.



4. Guercino, *San Francesco in meditazione*. Bologna, San Giovanni in Monte.



5. Guercino, *Studio per il San Francesco in meditazione*, penna e inchiostro bruno diluito, 280 x 185 mm. Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 902582.

Ancora, nell'*Elijah* i piani si confondono e la figura è costruita con salti di proporzioni, forzature prospettiche che si contrappongono alla simmetria e alla forma stabile e bilanciata del *San Francesco*:

«In the *Elijah* we have a large disjointed figure which gives the impression of bursting out star-like in several directions, and which is placed so close to the spectator that the left foot practically touches our imaginary window [...]»<sup>30</sup>.

In the *S. Francis* we have, relatively to the picture space, a much smaller figure, a concentrated unit posed centrally and moved back from the “window” in a clear and definite manner with the assistance of the crucifix [...]»<sup>31</sup>.

Per seguire questa volontà dell'artista di trasformare il proprio stile, e il suo talento naturalmente disposto al movimento, «in a classic direction»<sup>32</sup>, Mahon utilizza il disegno preparatorio per il *San Francesco* conservato nelle collezioni reali inglesi (fig. 5), più

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 17.

libero e naturale rispetto all'opera finita: il moto più dinamico della figura, avvitata in un movimento semicircolare, viene negato nel dipinto, nel quale il corpo di san Francesco si distende, acquisendo una forma da *silhouette* grazie alla chiarezza dei contorni e alla visione più appiattita (Mahon indica che «Guercino has tended to flatten out the figure»)<sup>33</sup>. Per Mahon, in breve, la fondamentale differenza tra i due dipinti è «the contrast between what we may call centrifugal as against centripetal composition»<sup>34</sup>. E qui non è un azzardo pensare che lo studioso trasferisse su un diverso piano il contrasto tra i ritmi dei soffitti dipinti da alcuni campioni dell'arte barocca (lo stesso Guercino nell'*Aurora* Ludovisi, o il Pietro da Cortona del soffitto Barberini) e quelli invece più centripeti dei pittori più classicisti (il Guido Reni dell'*Aurora* Pallavicini o l'Andrea Sacchi dell'*Allegoria della Divina Sapienza*, sempre in palazzo Barberini). E, in questa analisi da manuale delle differenze stilistiche tra due opere dello stesso pittore ad altezze cronologiche distinte, conclude:

«In short, the young Guercino, being interested in what is elusive and mobile in the appearance of the world rather than the structural facts of the individual objects of which it is composed, seems to be making use of apparent instability, asymmetry, and lighting independent of the forms, together with vivacious and impressionistic passages in the actual handling, in order to create the effect of a passing moment cut, seemingly, by more chance out of the kaleidoscope of the world as we see it»<sup>35</sup>.

La defatigante impresa di Mahon di tradurre con le parole adeguate quello che le opere gli fanno vedere, restituita qui in pillole, è la forza straordinaria del suo volume. Anche da queste brevi citazioni dal testo dello studioso riusciamo forse già a percepire il talento dello storico dell'arte conoscitore che si sforza in un esercizio di equivalenze verbali utili ad offrire la sua interpretazione della lingua figurativa di un pittore. Da un punto di vista distinto, più anglosassone se vogliamo, Mahon è un perfetto compagno di strada di Longhi in questa ricerca. Anche se la sperimentazione di parole rare e sofisticate, l'uso di metafore imprevedibili e sempre variate da parte di Longhi è lontana anni luce rispetto alla semplificazione e alla prosa meno ricercata e letteraria di Mahon. L'uso martellante delle stesse parole e degli stessi concetti nel testo di Mahon fa parte di una strategia utile a fissare nella memoria del lettore quello che lui ha in mente di comunicare più che essere un riflesso di uno scarso talento di scrittore, ma naturalmente questo intento didattico basato sulla ripetitività risulta talvolta un poco faticoso da seguire se non macchinoso. Lo sarà molto di più nei suoi scritti su Poussin, meno ispirati in questa ricerca delle equivalenze verbali, anche se altrettanto fruttuosi dal punto di vista dei risultati critici<sup>36</sup>.

Le ricerche dei due grandi studiosi del Seicento si incrociano in diverse occasioni, non senza opinioni distinte, ma non è questa la sede per restituire le sfide tra quei grandi moschettieri, spesso anche sul fronte attributivo. Guercino, il pittore che segna le ricerche di

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

<sup>36</sup> Sul valore delle ricerche di Mahon, si veda, in estrema sintesi, Bonfait 1994.

tutta la vita per Mahon<sup>37</sup>, è indubbiamente un terreno più favorevole allo studioso inglese; Longhi invece se ne occupa solo in modo intermittente, legandone con felice intuizione gli esordi alla tradizione ferrarese del Cinquecento<sup>38</sup> ma al contempo cercandone, non senza forzature, rapporti con la cultura di Caravaggio negli anni del soggiorno del pittore di Cento a Roma<sup>39</sup>.

Mahon è tassativo nel negare qualsiasi influenza di Caravaggio sul Guercino più chiaro-scuro, e gli sembra innanzitutto evidente che la luce fortemente direzionata delle opere mature del pittore lombardo si opponga a quella accidentale, mobile (parla di «flickering light»)<sup>40</sup> e sempre variata del pittore di Cento. Piuttosto le radici di questa sensibilità stanno per lui in Ludovico Carracci e in quella temperie del Nord Italia che tiene insieme i grandi pittori veneziani del Cinquecento e Correggio. Cosa dire di meglio e di più.

Questo passaggio è di nuovo esemplare per suggestione e metodo:

«In my view Guercino is essentially the offspring of the predominant tradition of North Italy, loose, colouristic, atmospheric, of which we illustrate a typical example in the shape of an altarpiece by Ludovico Carracci [nella Pinacoteca di Cento, lì illustrato a fig. 12] for which Guercino is known to have had a special admiration in his earliest years. This tradition of a *luminismo* which was impressionistic rather than constructive was of radical importance for Guercino's outlook from the beginning [...]. To attempt to explain Guercino (and in particular his *luminismo*) in terms of Caravaggio is, in my opinion, to misunderstand both artists, and to exaggerate out of all proportion the occasional modified echoes of *Caravaggismo* which may be found in the younger painter's work»<sup>41</sup>.

E, ancora, in un altro passo, sempre pensando alla diversa costruzione delle luci nei due artisti, Mahon considera quasi una leggenda (di fondo lo è spesso anche oggi...) che «any painter of this period who is interested in strong light-effects must be therefore «Caravaggesque»»<sup>42</sup>.

Mahon si trova poi a negare le ascendenze caravaggesche del pittore in modo puntuale e rivolge la sua attenzione al *Seppellimento di santa Petronilla* (1622-1623) per la Basilica di San Pietro, oggi ai Musei Capitolini di Roma (fig. 4 del saggio di Ginzburg, p. 10), su cui si era soffermato Longhi nel 1926<sup>43</sup>. Un dipinto che Mahon colloca in una fase intermedia tra quella barocca e la svolta classica del pittore, caratterizzata come è da una composizione «more congealed» e meno fluida<sup>44</sup> nonché da figure rifinite nel disegno e rispettabili (negli atteggiamenti) in confronto a quelle delle opere più antiche dell'artista (ma anche rispetto

<sup>37</sup> A partire dal suo saggio seminale comparso in due puntate su «The Burlington Magazine» del 1937 (Mahon 1937a; *Idem* 1937b).

<sup>38</sup> Longhi [1934] 1956, p. 91.

<sup>39</sup> *Idem* [1926] 1967b. Più circostanziato sulle ascendenze caravaggesche di Guercino, e non privo di suggestioni (se si dimenticano le revisioni al catalogo della mostra su Guercino del 1968 curato da Mahon e le nuove proposte attributive, pressoché tutte, in un caso come nell'altro, non condivisibili), Longhi [1968] 1991.

<sup>40</sup> Mahon [1947] 1971, p. 44.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 87-88.

<sup>43</sup> Longhi [1926] 1967b, pp. 32-34.

<sup>44</sup> Mahon [1947] 1971, p. 84.

a quanto ci fanno vedere le opere di Caravaggio). Il pittore «begins to approximate to the classic ideal of mainly beauty, not previously paralleled in Guercino's work and equally far from the smooth round faces of Caravaggio's young braves»<sup>45</sup>.

Il Guercino di Mahon, e non solo quello degli anni giovanili del pittore per il quale conta molto il «vero» Guercino di Matteo Marangoni<sup>46</sup> nato nel contesto della stagione di studi che riscopre la pittura di tocco e di colore in concomitanza con la mostra sulla pittura italiana del Sei e Settecento svoltasi a Firenze nel 1922<sup>47</sup>, mi pare resistere ancora oggi: sul fronte della lettura stilistica come dell'assestamento cronologico<sup>48</sup>. Questo al di là delle possibili integrazioni e precisazioni per le quali c'è sempre spazio<sup>49</sup>.

L'ambizione degli *Studies* era però un'altra, ben oltre la visualizzazione delle scelte stilistiche del pittore in diversi momenti della sua produzione. A Mahon interessava capire la ragione per la quale «a painterly-minded artist»<sup>50</sup> si sposti, negli anni più maturi, su un terreno a lui meno congeniale, quello del classicismo. La domanda costante tra le righe del libro riguarda i possibili incontri, con opere e artisti ma non solo, che possono avere determinato questo mutamento e a quale altezza cronologica ciò sia avvenuto. È un quesito che vale come una sfida per lo studioso e, come sempre deve avvenire, Mahon sceglie una strada interpretativa, prendendo dei rischi che è necessario affrontare nel campo degli studi storici. Le ipotesi, se plausibili, vanno sempre rispettate anche se azzardate.

Fin dal titolo del suo volume, risulta chiaro che per lo studioso le mutazioni stilistiche di Guercino, «in the habit of getting control of his brush»<sup>51</sup>, sono legate agli influssi delle teorie artistiche ancor prima che agli incontri con altri artisti, e in molte pagine della prima parte del volume, quello più propriamente dedicato all'analisi stilistica delle opere, emerge qui e là questa linea esplicativa: «The transformation is so radical that we must not neglect to take into account the possibility that Guercino's brush may have been influenced by the views of contemporary theory as to what constituted good or bad in art»<sup>52</sup>.

Si tratta di anticipazioni mirate della seconda parte del volume, destinata ad analizzare espressamente il contesto del cambiamento, per la quale funge da vero e proprio propellente la riscoperta del trattato di Giovanni Battista Agucchi (1570-1632): sfuggito fino a quel momento agli studiosi della letteratura artistica, viene individuato da Mahon per la prima volta – e trascritto in appendice del suo libro – tra le righe di una premessa fatta dal «Maestro di Casa» di Urbano VIII Barberini, Giovanni Antonio Massani (già segretario di

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>46</sup> Marangoni 1920a; *Idem* 1920b.

<sup>47</sup> Mazzocca 1975.

<sup>48</sup> È quanto mi sembra sostanzialmente emergere dallo stimolante contributo di Keith Christiansen, destinato a seguire l'eco delle opere di Guercino tra i pittori attivi a Roma nel terzo decennio del Seicento, al recente convegno dedicato a Guercino a Piacenza (Christiansen 2020).

<sup>49</sup> A ridosso della mostra bolognese dedicata a Guercino nel 1991 (dove veniva riproposto, con minimi aggiornamenti nelle note, il blocco delle schede che Denis Mahon aveva scritto per il catalogo del 1968), Daniele Benati suggeriva, con toni felpati ma puntuali, aggiornamenti e riletture: Benati 1992.

<sup>50</sup> È una definizione che ricorre un po' in tutto il libro di Mahon, dove la distinzione di «malerisch» / «klassisch» di Heinrich Wölfflin (nel suo *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* del 1915, di cui esisteva una traduzione inglese già nel 1932, dove il termine «painterly» entrava in scena come corrispettivo linguistico di «malerisch»: Mahon [1947] 1971, pp. 11-12, nota 2), è aggiornata e contestualizzata.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 31.

Agucchi), all'edizione del 1646 di un libro con figure incise di venditori e artigiani bolognesi per via, tratte da disegni di Annibale Carracci e realizzate da Simon Guillain.

«Agucchi and the *Idea della Bellezza*», questo il titolo del capitolo centrale di *Studies*, dice già quasi tutto. Per Mahon, alla luce anche di quel suo ritrovamento, Agucchi è il precursore di Bellori, e il suo trattato, di cui Bellori pubblica degli stralci nelle sue *Vite* «makes a noteworthy contribution to the classic-idealist theory as developed and popularized later by Bellori»<sup>53</sup>.

Giovanni Battista Agucchi, nel momento in cui Guercino viene chiamato a Roma dai Ludovisi (1621-1623), è arbitro di molti fatti artistici alla corte di papa Gregorio XV<sup>54</sup>. La sua antica amicizia con i pittori bolognesi (Annibale Carracci e Domenichino) farebbe ipotizzare che analoghi legami si avviino allora con il giovane pittore di Cento, ma nessun documento ce lo conferma.

Mahon però immagina che le idee sull'arte di Agucchi (il trattato è scritto intorno al 1610 circa)<sup>55</sup> costituiscano un inevitabile calmiera per il “focoso” pittore, invitato forse in quelle circostanze a studiare Raffaello e gli antichi<sup>56</sup> e a temperare così la sua naturale predisposizione alla “macchia” e al colore, mentore anche Domenichino. Il problema è che molti dei confronti montati da Mahon per spiegare questa conversione negli anni romani risultano non del tutto convincenti, perché la vera svolta classicista di Guercino avviene più avanti nel tempo, dopo il ritorno in patria.

Al di là dell'efficace confronto tra la *Presentazione al Tempio* allora ad Ashburnham Place, Sussex (fig. 6)<sup>57</sup>, un'opera di Guercino del 1623 circa, e la *Morte di santa Cecilia* di Domenichino nella chiesa di San Luigi dei Francesi (fig. 7), specie per la disposizione a fregio della composizione, non emerge altro di davvero significativo e puntuale.

Non è molto diverso il discorso se si considera il *Seppellimento di santa Petronilla*, opera commissionata dal pontefice nel 1621 (ma consegnata nel 1623), per la quale Mahon immagina il fiato sul collo di Agucchi sul pittore<sup>58</sup>. Sono convinto, con Mahon, che il nome di Caravaggio non sia utile da spendere per quella meravigliosa macchina d'altare (basterebbe pensare ai colori accesi, preziosi, e al virtuosismo con cui sono rese le unghie di molte figure che brillano di smalto come gusci di madreperla) ma è peraltro molto difficile trovare lì agganci puntuali all'opera di Domenichino, evocato a confronto in modo un po' generico per gli abiti sontuosi indossati dalla santa<sup>59</sup>. Certo, è indubbio che la studiata retorica dei gesti, la generale «grazia» di questa scena ben orchestrata e, insomma, la disciplina che l'artista si impone per temperare «certo disordine Lombardo» restituisce

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 111. Con parole diverse, il concetto è ribadito a p. 143. Mahon aveva costantemente sul tavolo di lavoro (lo dichiara: *ivi*, p. 4, nota 4) il libro di Erwin Panofsky dedicato all'*Idea* (Panofsky [1924] 2006), dove viene ricostruita la storia della dottrina classicista del Bello ideale; il volume di Panofsky «giocò un ruolo importante sull'affermarsi di queste letture di Agucchi» (Ginzburg 1996b, p. 124).

<sup>54</sup> Sulla figura di Agucchi, Ginzburg 1996a; *Eadem* 1996b.

<sup>55</sup> Ginzburg 1996b, p. 123.

<sup>56</sup> Mahon [1947] 1971, p. 75.

<sup>57</sup> In seguito nella collezione dello studioso e ora alla National Gallery di Londra per legato Mahon: Turner 2017, n. 123, pp. 392-393.

<sup>58</sup> Mahon [1947] 1971, pp. 90-93.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 89.



6. Guercino, *Presentazione al Tempio*. Londra, The National Gallery (già collezione Mahon), inv. NG 6646.



7. Domenichino, *Morte di santa Cecilia*. Roma, San Luigi dei Francesi.

qualche cosa di nuovo<sup>60</sup>, ma che questo «due refinement» del dipinto<sup>61</sup> sia frutto del controllo severo di Agucchi su ogni fase della realizzazione dell'opera è una lettura suggestiva ma forzata.

È certo, «come ha ben visto Mahon»<sup>62</sup>, che nel trattato di Agucchi si trova una radice del classicismo seicentesco, ma, e questo credo fosse chiaro anche a Mahon, quelle idee diventeranno fondative e davvero urgenti per la generazione successiva, quella di Poussin e di Bellori<sup>63</sup>. Anche perché, e Mahon lo indica molto bene, negli anni in cui Bellori pronuncia il suo discorso all'Accademia di San Luca e pubblica le sue *Vite*, in significativa coincidenza con il progressivo radicamento della cultura classicista lungo l'asse Roma-Parigi, difendere l'Ida del Bello era un'esigenza realmente indifferibile di fronte alle «extreme baroque tendencies» di quei tempi<sup>64</sup>.

Sostenere il classicismo con robuste iniezioni di teoria non sembra però essere stata mai una soluzione risolutiva, neppure nella Francia di Poussin (e di Le Brun)<sup>65</sup>, visto che il talento e la libertà degli artisti, per fortuna, non sono sempre facili da imbrigliare.

<sup>60</sup> I termini e le locuzioni tra virgolette sono in Mahon [1947] 1971, p. 91.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Ginzburg 1996b, p. 124.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 125. È inutile ricordare come Silvia Ginzburg, negli studi qui sopra citati, collochi la figura di Giovanni Battista Agucchi in una prospettiva molto più ampia rispetto a quella “ristretta” che emerge dalle ricerche di Mahon, ripercorrendone il talento versatile di attento osservatore dei fatti artistici a lui coevi.

<sup>64</sup> Mahon [1947] 1971, p. 190. Su questo argomento, si veda anche il contributo di Stefania Ventra in questo volume, pp. 439-449.

<sup>65</sup> È quanto emerge nell'importante articolo di Thuillier 1964. Qui, a ben vedere, si percepisce una certa idiosincrasia di Thuillier per le categorie critiche semplificatorie e le contrapposizioni Barocco / classicismo e così via.

# UNA DIVERSA PROSPETTIVA: GLI STUDI SEICENTESCHI E IL MOVIMENTO NEOVENEZIANO

*Gelsomina Spione*

A partire dalla sua tesi di laurea dedicata a Caravaggio e discussa a Torino sotto la guida di Pietro Toesca, Roberto Longhi si avventura nella riscoperta del Seicento. È il vero assillo che lo accompagna nella sua maturazione di studioso e nella messa a fuoco di nuovi strumenti per definire una “grammatica storica” da applicare al Caravaggio, non più «l'ultimo pittore del Rinascimento» ma «il primo dell'età moderna»<sup>1</sup>. La mappatura dei seguaci del Merisi, allora sconosciuti o quasi, questione fondamentale per Longhi tra il 1916 e il 1943, si accompagna ad una disamina stringente della letteratura artistica padroneggiata in modo sorprendente e al cui utilizzo fa da bussola la verifica diretta sulle opere. Il cortocircuito tra fonti, dati di stile e cronologia permette progressivamente a Longhi di affinare gli strumenti di analisi, ragionando per distinzioni che aiutano a mettere sempre più chiaramente a fuoco la specificità del naturalismo caravaggesco rispetto al Rinascimento e alla successiva stagione del Barocco.

Nella sua riflessione sull'esperienza del caravaggismo Longhi costruisce quasi per capitoli una complessa e articolata geografia del Seicento, nella consapevolezza che si tratti di un secolo dove «c'è posto per tutto con grande sopportazione»<sup>2</sup>. Già negli anni giovanili, nel lavoro di ricostruzione delle singole personalità caravaggesche si inframmezzano lunghe digressioni che danno sostanza di contesto alla filologia attributiva: nel saggio su Orazio Borgianni si apre un approfondimento sul primo quarto del Seicento<sup>3</sup>, mentre la ricostruzione della cultura figurativa romana all'altezza del terzo decennio fa da sfondo allo «svolgimento estremo» della carriera di Orazio Gentileschi<sup>4</sup>. È una linea del tempo fitta che si misura su diversi gradi di adesione, interferenza e distanza dal caravaggismo, scandita per decenni e che si spinge fino alla cesura simbolica rappresentata dalla «nuova meditazione che l'idea caravaggesca ormai respinta dai compiti di storia e di decorazione chiesastica, trova nei pittori “a passo ridotto”, intendo a formato minimo, come l'iniziatore Van Laer e il nostro Cerquozzi», momento che ha come testimone Velázquez a Roma nel 1630<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Previtali 1982; Berne-Joffroy 2005, pp. 106-109. Nello specifico, per i suoi studi sul Seicento, si veda da ultimo Mascolo 2016.

<sup>2</sup> Longhi [1916] 1961, p. 244.

<sup>3</sup> *Idem* [1914] 1961a, pp. 111-116.

<sup>4</sup> *Idem* [1916] 1961, pp. 243-246. Sul metodo di lavoro di Longhi e nello specifico sulla sua «concezione relazionale» dell'opera d'arte, Previtali 1981, pp. 172-174. Per la scansione degli avvenimenti per generazioni, timone anche della mostra milanese del 1951, e il suo possibile rimando alla storia dell'arte «nach Generationen» di Wilhelm Pinder, un breve accenno è in Agosti 2019, p. 19.

<sup>5</sup> Longhi 1943, p. 3; *Idem* 1950c. Nello stesso anno dell'articolo di Longhi su «Paragone», Giuliano Briganti inquadra la transizione dell'idea caravaggesca nell'esperienza dei Bamboccianti nel contesto della nascente Roma barocca, quando «il realismo passava un brutto quarto d'ora»: *I Bamboccianti* 1950, pp. 9-15. Il tema sarà ripreso in Briganti 1983, pp. 32-33.



1. Tiziano, *Gli Andrii*. Madrid, Museo del Prado, inv. P000418.

È in questa prospettiva di analisi, costruita per continuità e scarti sulla personalità di Caravaggio, che si inserisce l'idea di Longhi del «movimento neoveneziano», che compare per la prima volta nel saggio dedicato a Orazio Gentileschi del 1916<sup>6</sup>. Seguendo il percorso biografico del pittore, arrivato al momento della sua partenza da Roma, Longhi apre un lungo inciso sul contesto figurativo nella capitale pontificia all'altezza del 1630, utilizzando come traccia la *Teutsche Academie* di Joachim von Sandrart nell'edizione latina del 1683 (fonte di riferimento per la biografia di Gentileschi lungo tutto il saggio)<sup>7</sup>. Sandrart è a Roma dal 1629 ed è testimone acuto, direttamente coinvolto nella vita artistica romana fino al 1635<sup>8</sup>. L'episodio narrato da Sandrart nella sua autobiografia dell'esposizione nella chiesa romana di Santa Maria di Costantinopoli dei dodici dipinti destinati al re di Spagna è il dato da cui Longhi parte per fare una sintesi, tanto veloce quanto densa, di un momento figurativo di transizione<sup>9</sup>. Il racconto è letto dallo studioso come una panoramica di stili, legata ad un luogo e ad una cronologia, e gli consente di tratteggiare la complessità dell'ambiente artistico romano tra ritardi, interferenze e spinte in avanti, un fermo immagine di una realtà figurativa in trasformazione<sup>10</sup>. Tra le sopravvivenze manieriste del Cavalier d'Arpino, l'eredità carraccesca di Domenichino e Guido Reni, le declinazioni

<sup>6</sup> Longhi [1916] 1961, p. 244.

<sup>7</sup> Per un'analisi di questo passaggio della *Teutsche Academie* e delle contraddizioni presenti nel racconto di Sandrart si veda Ebert-Schiffere 1994. Si conservano nella Biblioteca della Fondazione Longhi a Firenze sia l'edizione latina (Sandrart 1683) sia il compendio della *Teutsche Academie* curato da Peltzer nel 1925 (Sandrart 1925). Nessuna delle due copie presenta annotazioni di pugno dello studioso, come mi ha segnalato il dott. Andrei Bliznikov della Fondazione Longhi. Nella scheda dedicata a Bernini (Longhi 1926b) è evidente la grande libertà con cui Longhi si muove tra edizione tedesca e latina, con una «sottile preferenza» per quest'ultima, Simonato 2009a, p. 2.

<sup>8</sup> Ebert-Schiffere 1994. Sull'attendibilità che Longhi riconosceva alle notizie «de visu» sandrartiane si veda Simonato 2009b, p. 211.

<sup>9</sup> Sandrart 1683. Sulla presunta mostra si veda *Roma 1630: il trionfo del pennello* 1994.

<sup>10</sup> Longhi [1916] 1961, pp. 243-246.



2. Nicolas Poussin, *La peste di Azoth*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 7276.

caravaggesche di Sandrart stesso, Stanzione e Valentin, il passaggio a maggior modernità di Lanfranco e Guercino, si inseriscono i «classici», i pittori raccolti intorno a Cassiano dal Pozzo, che «fortunatamente non s'erano ancora affermati spiegatamente». Poussin, che a Santa Maria di Costantinopoli espone la *Peste di Azoth* (fig. 2), è infatti «ancora per buona parte legato al movimento neoveneziano del decennio 1625-1635»: anche se il pittore già «guardava ormai a certi brani di realismo scultorio dell'età imperiale romana», i «lembi dorati di carni stese alla tizianesca» sono memoria fresca dello studio condotto sui *Baccanali* in collezione Ludovisi (fig. 1)<sup>11</sup>. È questo l'evento che infonde nuova vita al movimento neoveneziano, anticipato (scrive Longhi: «duramente presentito») dalle «contraffazioni tizianesche dell'Albani e del paesaggio caraccesco», una distanza da Tiziano che lo studioso rafforza ricordando la definizione di Ruskin, «scum of Titian» («resti di Tiziano»)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 244-245.

<sup>12</sup> Uso la traduzione suggerita nell'edizione italiana di *Modern Painters*, curata da Giovanni Leoni per Einaudi nel 1998 (Ruskin [1856] 1998, II, p. 1186). L'espressione di Ruskin contenuta nel quinto volume, nel capitolo dedicato a Turner, rientra nel suo generale giudizio negativo sul Seicento, quando «non c'è alcuna arte sincera o grande»: la pittura di paesaggio di Domenichino e dei Carracci, «scum of Titian», ha l'unico merito di essere stato il passaggio «mediante il quale l'influenza veneziana arrivò debolmente fino a Claude Lorrain e a Salvator Rosa» (*ivi*, paragrafo 20). Per l'evoluzione del giudizio di Longhi sulla pittura bolognese del Seicento, passando dalle perentorie affermazioni degli anni giovanili alle posizioni espresse nella prolusione al corso universitario a Bologna (1934-1935): Puglisi 2019. Su Annibale, come primo dei neoveneti, Ginzburg 2019.



3. Andrea Sacchi, *Miracolo di san Gregorio*. Città del Vaticano, Sagrestia di San Pietro, sala capitolare.

È intorno a Poussin e Duquesnoy, compagni di studio di Sandrart, che si riunisce una «pleiade di artisti»: la scelta dei pittori che parteciparono di questa stagione è determinata dai caratteri di stile delle loro opere e non dal loro percorso complessivo, «le prime opere» di Castiglione<sup>13</sup>, «le cose migliori» di Pietro Testa, il «primo stile» di Pier Francesco Mola, gli «accenti veneti» di Andrea Sacchi che «pare poi pentirsi»<sup>14</sup>. In quest'ultimo caso Roberto Longhi fa esplicito riferimento a un gruppo di tele del pittore romano, il *Miracolo di san Gregorio*, nella sala capitolare della Sagrestia di San Pietro (fig. 3), la *Visione di san Romualdo*, oggi in Pinacoteca Vaticana, e il *Sant'Isidoro Agricola*, nell'omonima chiesa (fig. 4); più indeterminato resta, invece, il rimando agli altri artisti, le cui affinità di stile sono all'origine di significative sovrapposizioni attributive. Tra «le cose migliori» di Pietro Testa, forse rientrava il *Trionfo di Galatea* di Palazzo Mansi a Lucca (fig. 5), un dipinto in cui

<sup>13</sup> A questo riguardo è interessante seguire l'analisi che Longhi dedica a Castiglione nei suoi sintetici appunti presi durante la visita alla mostra genovese del 1938 (pubblicati postumi, nel 1979). Dalla formazione genovese di partenza, a Roma verso il 1630, «nell'ambiente neoveneziano insieme col Mola, Testa, Poussin, con i paesisti romani», Grechetto sviluppa un «composto tutto suo» sotto l'influenza di Van Dyck e Bernini, che lo rende il primo vero «barocco» a Genova, verso il 1640-1650: Longhi 1979, p. 17. Negli appunti longhiani il dipinto che riassume la fase di maturazione barocca del Grechetto è il *Diogene alla ricerca dell'uomo* (fig. 7), documentato nella collezione di Carlo Maratti, oggi al Prado: Standring, in *Il genio di G.B. Castiglione* 1990, n. 16, pp. 126-127.

<sup>14</sup> Longhi [1916] 1961, p. 245 Per un approfondimento sulla lettura che Longhi dà di Giovanni Benedetto Castiglione, tra Genova e Roma, rimando a Spione 2020, pp. 321-324.

4. Andrea Sacchi, *Visione di sant'Isidoro*. Roma, Sant'Isidoro.



Fondazione  
1563

EDITORIALE  
SAGEP

Lucia Lopresti nel 1921, nell'articolo monografico dedicato al pittore, riconosceva nella sensibilità cromatica e luministica «i cari *refrains* del tema neoveneziano»<sup>15</sup>.

Ritornando al saggio longhiano, spetta a Pietro da Cortona, a sua volta presente nell'occasione della mostra in Santa Maria di Costantinopoli, la ripresa del tema neoveneziano, ma mescolato con Correggio verso una variante barocca, mentre «ultimo rappresentante e ultimo risultato» sarà Luca Giordano<sup>16</sup>. La presenza del pittore napoletano in questa sequenza di artisti e cronologie si spiega con il suo forte radicamento nel contesto ro-

<sup>15</sup> Lopresti 1921, p. 15. Si veda da ultimo Canevari, Fusconi, in *Pietro Testa e la nemica fortuna* 2014, n. VI.11, pp. 338-339.

<sup>16</sup> Longhi [1916] 1961, p. 245.



5. Pietro Testa, *Trionfo di Galatea*. Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, inv. Com. 16.

mano degli anni Trenta ed è una considerazione di cui possiamo recuperare traccia in un successivo intervento di Longhi. Recensendo nel 1920 la monografia di Luca Giordano di Enzo Petraccone, lo studioso annotava che «l'unico ambiente che si dovesse ricreare accuratamente intorno alla culla d'oro e di opale di Luca Giordano era quello della Roma neo-veneziana del 1630, e cortonesca poco di poi»<sup>17</sup>.

Lo studio dei *Baccanali* di Tiziano è, dunque, il nodo intorno a cui si coagula una rete diramata di rapporti che ha precisi confini cronologici (Roma 1625-1630), e che è destinata poi a sciogliersi seguendo strade diverse, ma rimanendo una linea latente. Credo che in questo modo si possano spiegare le variabili cronologiche che accompagnano la citazione del «movimento neoveneziano» nei successivi scritti di Longhi. In questa direzione può essere letta la tarda menzione del 1943 riferita a Mattia Preti in *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*. Nella lunga nota dedicata al pittore, a Roma poco dopo il 1630, Longhi si sofferma sui due «modi» riconoscibili nelle opere romane di Preti, oscillante tra l'ultima fase del caravaggismo e l'adesione, «per momenti», alle «correnti neo-veneziane al colmo tra il '30 e il '40», esemplificata dalle tele oggi a Tours (Musée des Beaux Arts, *Il Trionfo di Sileno*) e a Montpellier (Musée Fabre, *Mosè sul Monte Sinai*, fig. 8)<sup>18</sup>. Le due tendenze in cui si prova il giovane Mattia Preti sono ora «due «modi» storici del gusto», a significare la lontananza ormai san-

<sup>17</sup> *Idem* [1920] 1961, p. 455.

<sup>18</sup> *Idem* 1943, pp. 60-61. Per le due tele citate si veda Utili, in *Mattia Preti* 1999, pp. 100-103.

6. Pier Francesco Mola, *Erminia e Vafriano curano le ferite di Tancredi dopo il combattimento di Argante*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 399.

7. Giovanni Benedetto Castiglione, *Diogene alla ricerca dell'uomo*. Madrid, Museo del Prado, inv. P000088.



cita da quel momento di vitale condivisione, di «solidarietà stilistica» scriverà poi Giuliano Briganti, intorno allo studio dei *Baccanali* Ludovisi (fig. 1)<sup>19</sup>. Mi sembra anche interessante il passaggio dal più compatto uso del singolare «movimento» al più lasco plurale «correnti», per identificare la libera e individuale interpretazione di un episodio culturale importante, come la sorprendente riscoperta dei *Baccanali* di Tiziano, di cui Sandrart ricordava ancora nel 1683 lo studio attento e ripetuto («meis oculis saepius perspexi»)<sup>20</sup>.

Il pensiero di Longhi sarà ripreso e ampliato quasi vent'anni più tardi da Giuliano Briganti, nella monografia su Pietro da Cortona<sup>21</sup>. Con grande acutezza Briganti sviluppa in totale autonomia alcune suggestioni contenute nella digressione che nel 1916 Longhi aveva dedicato alla Roma del terzo decennio ed è dalla sua prospettiva che è utile guardare per meglio delimitare la formula longhiana.

<sup>19</sup> Longhi 1943, pp. 60-61. Avanzando nella cronologia, Longhi ricorda la maturazione dello stile di Preti, dagli anni Cinquanta, verso «il suo inconfondibile barocco corposo e tonante, veristico e apocalittico».

<sup>20</sup> Sandrart 1683, p. 161.

<sup>21</sup> Briganti [1962] 1982. Sul volume di Giuliano Briganti si veda ora Romano 2017.

Punto focale della ricerca di Briganti è Pietro da Cortona e la nascita della cultura figurativa dei giovani della generazione del 1630, le cui radici si trovano proprio nel momento storico identificato a suo tempo da Longhi. «Nel terreno confuso e tormentato della cultura pittorica romana del secondo e terzo decennio del secolo», lo studio dei *Baccanali* Ludovisi ne è una delle componenti. Il “movimento” «individuato per la prima volta da Roberto Longhi nel 1916», nella ricostruzione di Briganti si delinea ora in una atmosfera «già propensa al fascino della pittura veneziana», che la “riscoperta” dei *Baccanali* rende «attuale e concreta» e a cui danno il loro contributo i pittori toscani riformati, le opere di Annibale «traduzioni lombarde di pensieri veneziani», le tele della stagione cinquecentesca presenti nelle collezioni della capitale e a cui si aggiunge l'«anticipo» di Rubens «vero padre della generazione del '30» e le «reminiscenze correggesche» rielaborate in chiave moderna dal Lanfranco<sup>22</sup>. Opere della «felice giovinezza di Tiziano», i *Baccanali* sono perfetti per fare «da ponte tra la libertà ariosa della pittura veneziana e il nubiloso, miracolistico Barocco»<sup>23</sup>. Con una capacità di sintesi che è inevitabilmente anche scelta selettiva, Briganti padroneggia la complessa e plurale situazione figurativa romana intorno agli anni Trenta del Seicento tenendo sempre insieme contesto e individualità degli artisti seguiti «anno per anno, se possibile, mese per mese», tra convergenze, scambi e variabili. È nel rapporto con lo studio dell'antico, nella relazione tra artisti e ambiente dei virtuosi che lo studioso esplicita il ruolo avuto dallo studio dei *Baccanali* Ludovisi, «quando l'entusiasmo per la pittura di Tiziano vivificava di morbidezza atmosferica le forme dei bassorilievi traiane», cancellando «i segni dell'archeologico tirocinio»<sup>24</sup>. È una lettura che traduce la fattura morbida e rapida della pennellata e l'unità atmosferica che condensa spazio e luce così come la riconosciamo in alcune opere dei pittori che Longhi aveva raccolto sotto l'etichetta del «movimento neo-veneziano» e che riecheggiava anche nella sua giovanile lettura dell'*Omaggio a Venere* di Tiziano, oggi al Prado<sup>25</sup>.

All'interno della «solidarietà stilistica» della Roma barocca, in un sottile equilibrio che è modello di ricerca, Briganti misura anche le variabili del classicismo, non per contrapposizione ma come «diversità di metodi nell'applicare principi visivi non dissimili»<sup>26</sup>. Andrea Sacchi, che nella *Visione di sant'Isidoro* per l'altare maggiore nella chiesa romana dedicata al santo (fig. 4), appariva «conscio della nuova tendenza neo-veneziana»<sup>27</sup>, anche nel soffitto in palazzo Barberini rivela, «nel sentimento barocco di una natura mobile e luminosa», il debito verso la pittura veneziana, declinato ora in una «semplicità pittorica», in una

<sup>22</sup> Briganti [1962] 1982, pp. 30, 65-72.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>24</sup> *Ibidem*. Questa interpretazione torna più volte variamente espressa nel corso del testo. Ne sono un altro esempio le pagine, dedicate a Guido Reni, Domenichino e alla differente reazione al «vento» del Barocco (*ivi*, pp. 67-68).

<sup>25</sup> «[...] una immensa spazialità intonata ancora a primavera coloristica di masse arboree, di cielo, nell'alto; in basso rosolata dai corpi di mille amoretti tondeggianti forniti ognuno di un par d'ali azzurre; e presso, qualche fermo laghetto di gioielli liquefatti in drappi abbandonati al suolo per pura gioia cromatica»: Longhi [1913-1914] 1988, p. 96.

<sup>26</sup> Briganti [1962] 1982, p. 89.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 71. Ricordo qui il passaggio di Longhi dedicato agli accenti veneti nelle opere di Andrea Sacchi «completamente preso dalla nuova corrente nella mirabilmente distesa figura affatto tizianesca del Sant'Isidoro Agricola in Roma» (Longhi [1916] 1961, p. 245). Per la tela di Sacchi, datata 1622-1630, si veda Sutherland Harris 1977, pp. 50-51.

«contenuta misura compositiva», certo differente dalla traduzione nel «mondo turbinoso, agitato, trionfante di Pietro da Cortona»<sup>28</sup>. Nella sua analisi Briganti individua, infatti, un classicismo «entro e fuori del movimento barocco»: sono dentro Andrea Sacchi e Pietro Testa, rimane fuori, invece, Nicolas Poussin, chiuso in un suo «faticoso e solitario cammino», «un caso isolato nell'ambiente pittorico romano»: dopo una prima fase di condivisione, sull'antico e sulla cultura veneta, con gli altri artisti presenti a Roma, Poussin appare allo studioso estraneo alla cultura romana in tutte le sue diverse declinazioni, concentrato in una ricerca personale che lo conduce alla creazione di «un mondo nudo e disadorno ove solo la chiara luce della ragione e l'interno nascosto calore di un acceso intelletto si riflettevano con straordinario rilievo sulla statuaria apparenza di una venerata antichità»<sup>29</sup>. Nello stesso anno dell'uscita della monografia su Pietro da Cortona, inaugura a Bologna la mostra *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, in dialogo con il convegno parigino dedicato a Poussin nel 1958 (a cui Gnudi partecipa presentando il progetto della mostra bolognese) ed edito due anni dopo contestualmente alla mostra curata da Anthony Blunt<sup>30</sup>. Nel saggio introduttivo alla mostra bolognese, Cesare Gnudi dedica una lunga digressione al Barocco recuperando in molti passaggi l'analisi di Briganti che un po' strumentalmente diventa funzionale a giustificare la scelta di isolare, nel contesto romano, una linea di interpretazione, quella dell'"Ideale classico". Una categoria, quest'ultima, non più stilistica, ma critica, che per esistere ha bisogno di configurarsi in opposizione non solo al Barocco, ma alle «forme di classicismo che possono convivere con il Barocco»: «l'ideale classico acquista un significato concreto nell'età barocca solo in quanto crea un contraltare al Barocco, in quanto oppone l'arte greca all'arte ellenistica e romana, Raffaello ai veneti, il "disegno" al "colore"»<sup>31</sup>. Nelle parole di Gnudi, Poussin, nel crocevia della metà degli anni Trenta, è sì isolato dal contesto che lo circonda, concentrato nella sua personale ricerca e tuttavia si pone, sullo sfondo delle teorie di Agucchi, nello schieramento dell'Ideale classico, da Annibale a Domenichino, intorno allo studio di Raffaello «che è, insieme all'antichità classica, il termine di confronto, il nume indiscusso per questi artisti»<sup>32</sup>. Nell'antinomia Ideale classico/Barocco, i pittori veneti e i «neoveneziani del Seicento» sono traghettati nel dominio del Barocco, e anche il «classicismo veneto del Cinquecento» è mediato attraverso la norma ideale di Raffaello. È un'analisi che, almeno nella costruzione astratta del ragionamento introduttivo al catalogo, si pone agli antipodi della monografia di Giuliano Briganti, che utilizza simili categorie, certamente di comodo per orientarsi nella storia, ma esortando nel confronto diretto con le opere a «distinguere, allora, e ancora distinguere» e annotando che «l'attività artistica, per quanto determinata da un complesso di fatti, arti-

<sup>28</sup> Briganti [1962] 1982, p. 89. Continuando nel parallelo con il saggio di Longhi del 1961, sulla *Divina Sapienza* affrescata da Sacchi in palazzo Barberini lo studioso riportava l'«inappellabile» giudizio di Sandrart, «ubi ingenii profunditas atque delineatio pluris aestimabatur quam colorum favor» (Longhi [1916] 1961, p. 240).

<sup>29</sup> Briganti [1962] 1982, p. 91. Questa scansione del percorso di Poussin è ribadita nella bella recensione che Briganti dedica alla mostra curata da Pierre Rosenberg nel 1977 a Roma, a Villa Medici: «La Repubblica», 15 novembre 1977 (Briganti 1977, consultabile on line: [http://www.giulianobriganti.it/fileadmin/bibliografia/1977/REP-77\\_36\\_11-15.pdf](http://www.giulianobriganti.it/fileadmin/bibliografia/1977/REP-77_36_11-15.pdf)).

<sup>30</sup> *Nicolas Poussin* 1960; *Exposition Nicolas Poussin* 1960; *L'Ideale classico* 1962. Su tale snodo si vedano in questo volume i contributi di Beatrice Curti (pp. 106-114), Martina Formoso (pp. 99-105), Elisabetta Gumiero (pp. 115-122).

<sup>31</sup> Gnudi 1962, p. 9.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 20. Su Poussin il riferimento per Gnudi è Mahon 1960a.



8. Mattia Preti, *Mosè sul Monte Sinai*. Montpellier, Musée Fabre, inv. 2012.19.25.

stici o no, racchiude pur sempre un margine di libertà nel quale solo è l'origine dello stile e che sfugge quindi ad ogni aprioristica considerazione generale»<sup>33</sup>.

Giuliano Briganti tornerà ancora una volta sul movimento neoveneziano nelle pagine dedicate a Pier Francesco Mola, nel catalogo monografico del 1989, a distanza di molti anni dalle osservazioni pubblicate da Roberto Longhi e a ridosso della riedizione nel 1982 della monografia su Pietro da Cortona. Aggiornando sui nuovi dati della ricerca il percorso di Mola, lo studioso ribadisce la centralità del movimento neoveneziano per la prima formazione del pittore. La «primaverile, luminosa fioritura pittorica neoveneziana», cresciuta intorno allo studio dei *Baccanali* Ludovisi (fig. 1), segna per un circostanziato e breve periodo l'ambiente artistico romano degli anni Venti e orienta le scelte del giovane Mola, che nel 1633 lascerà la capitale pontificia alla volta di Venezia<sup>34</sup>. Ancora una volta Briganti richiama l'affinità intellettuale e sentimentale che accomuna il gruppo di artisti (Pietro da Cortona, Mola, Testa, Castiglione) capeggiato da Poussin nel suo più felice momento «arcadico tizianesco». Allo scadere degli anni Quaranta, in un clima di più «meditato classicismo», la seduzione per la pittura del giovane Tiziano è destinata a sciogliersi in percorsi individuali anche divergenti: nel caso di Mola le giovanili simpatie neoveneziane della sua formazione, all'origine del viaggio a Venezia, confluiranno «nel guercinismo e nel paesismo bolognese e nella immediatezza pittorica di certa pittura veneta seicentesca» (fig. 6)<sup>35</sup>. Nello stesso catalogo sarà Erich Schleier a fare riferimento alle critiche rivolte da Elizabeth Cropper alla categoria longhiana, interpretata dalla studiosa come rimando generico alla fortuna della pittura del Cinquecento

<sup>33</sup> Briganti [1962] 1982, p. 128, nota 22. Sui «rischi di astrazione» nell'uso della categoria dell'Ideale classico, Briganti interviene nella recensione alla mostra parigina dedicata nel 1983 a Claude Lorrain: «La Repubblica», 12 aprile 1983.

<sup>34</sup> *Idem* 1989, pp. 21-22.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 23-24. Un esempio di questa commistione stilistica è la tela, qui illustrata (fig. 6), con *Erminia e Vafirino che curano le ferite di Tancredi dopo il combattimento con Argante*, oggi al Louvre, con una datazione discussa tra sesto e settimo decennio: Pier Francesco Mola 1989, n. I.25, p. 179; Loire 2006, pp. 234-236.

veneziano, a cui già avevano guardato i Carracci e che era quindi da tempo entrata a far parte dell'educazione accademica<sup>36</sup>.

Il fraintendimento della idea di Roberto Longhi, che a volte è tradotta con il termine “neovenetismo” mai utilizzato dallo studioso, trova spiegazione proprio nella scarsa attenzione prestata all'articolata lettura datane da Briganti, che, partendo dalla suggestione longhiana, configurava il movimento neoveneziano, e nello specifico proprio lo studio dei *Baccanali* di Tiziano, come una delle esperienze di stile che alimentano la cultura figurativa sfociata nel Barocco romano intorno al 1630<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Schleier 1989, pp. 64, 87, nota 30. Sulla posizione critica di Elizabeth Cropper alla nozione longhiana, espressa nel 1983, p. 106 e nel 1984, p. 36, si veda da ultimo Perini Folesani 2017, pp. 162-166.

<sup>37</sup> L'interpretazione che è stata data successivamente dagli studi del concetto di “movimento neoveneziano” non è oggetto di queste pagine (su questo rimando all'analisi di Pierguidi 2020b). Mi limito a due esempi. Martin Merz (1991, p. 193) nella monografia dedicata a Pietro da Cortona, senza mai citare Giuliano Briganti, ritorna alla categoria longhiana, «in attesa di una definizione più precisa», interpretandola a mio avviso in modo riduttivo come «un abile confronto didattico al fine di separare la pittura tonale dei Gentileschi recuperata da Caravaggio, dal colorismo dei loro contemporanei più giovani». Nel recente articolo di William Barcham e Catherine Puglisi (2001, pp. 62-64), la categoria di Longhi è discussa in termini di “neovenetismo”, come sinonimo di fortuna di Tiziano, trascurando completamente l'apporto di Briganti.



LE BIENNALI D'ARTE ANTICA DI BOLOGNA:  
LE MOSTRE

Fondazione  
*1563*



**SAGEP**  
EDITORE

## GUIDO RENI 1954\*

Giulia Spoltore

### 1. Genesi della mostra

La mostra bolognese di Guido Reni del 1954 riscontrò un successo unanime di critica e di pubblico con i suoi 67.000 ingressi, tanto da prorogarne la chiusura, programmata per il 31 ottobre, all'8 novembre (fig. 1)<sup>1</sup>. Alla radice dell'esposizione ci sono motivazioni pragmatiche determinate dalla politica culturale di quel momento storico, vicinissimo alla fine del secondo conflitto mondiale, e un afflato didattico che molto deve alla lungimiranza di Cesare Gnudi<sup>2</sup>.

Come poi avrebbe chiarito lo statuto dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche (1964), le Biennali d'Arte Antica, confluite nell'Ente, miravano alla promozione della cultura nel senso più alto possibile: da un lato erano previsti lo studio e l'approfondimento di tematiche prettamente bolognesi; dall'altro si chiedeva di diffondere a un ampio pubblico non specializzato gli esiti di queste ricerche. Per quanto concerne il catalogo della mostra di Guido Reni, la stesura dei testi venne assegnata a Gian Carlo Cavalli, mentre alle capacità di ricerca del giovane Andrea Emiliani e di Lidia Puglioli Mandelli<sup>3</sup> fu affidato il recupero dei ricchissimi riferimenti bibliografici di cui è corredato il

\* Questo saggio vede con gratitudine il contributo di molti colleghi e studiosi della materia che hanno discusso con me gli esiti scientifici di una ricerca avviata nell'autunno 2014 nel contesto del seminario. Desidero ringraziare *in primis* Silvia Ginzburg e Michela di Macco, per il supporto, la disponibilità e l'incoraggiamento. A Barbara Agosti, Dario Beccarini, Vittoria Brunetti, Giovanna Corrias Lucente, Michela Corso, Alessandra Cosmi, Corinna Giudici, Raffaella Morselli, Camilla Parisi, Serena Quagliaroli, Stefania Ventra va il mio più sentito ringraziamento. Una bozza di questo saggio è stata letta da Andrea Emiliani nel 2015.

<sup>1</sup> Per misurare il successo dell'esposizione, sarà utile rilevare che vennero vendute oltre diecimila copie del catalogo (Emiliani 2002a, pp. 393-394), del quale furono pubblicate tre ristampe. Nel 1955, inoltre, fu stampato per l'editore milanese Aldo Martello un piccolo opuscolo perché «l'interesse destato dalla Mostra di Guido Reni [...] ci ha suggerito l'idea di questo volumetto che di quella Mostra vuole conservar l'eco attraverso alcune fra le più suggestive immagini dei dipinti che in essa furono esposti» (Gnudi 1955, p. 5). Qui fu ripubblicato il saggio di Gnudi, mentre la selezione di immagini era accompagnata dai commenti di Gian Carlo Cavalli, desunti dal catalogo del 1954. Un'operazione editoriale divulgativa (di cui Martello rivendicava la proprietà letteraria) realizzata sull'onda di un successo forse inaspettato, ma talmente dirompente da prospettare dei concreti guadagni all'editore milanese, già impegnato in libri d'arte (del 1952 ricordiamo la monografia su Francesco Guardi di Vittorio Moschini) e che aveva cavalcato già la fortuna della mostra milanese su Caravaggio pubblicando nel 1952 un testo di Longhi, che riassunse le posizioni dello studioso già esposte nel catalogo della mostra del 1951 (Longhi 1952; *Mostra del Caravaggio* 1951) e in alcuni articoli del medesimo anno (cfr. Mahon 1953a, in particolare p. 213).

<sup>2</sup> Per alcuni aspetti della personalità di Gnudi, si rimanda alla tesi di laurea di Pietro Paolo Triglia segnalatami da Camilla Parisi (Triglia 1993-1994).

<sup>3</sup> La figura di Lidia Puglioli Mandelli è particolarmente interessante: si formò insieme a Francesco Arcangeli, Gian Carlo Cavalli e Carlo Volpe sotto la guida di Roberto Longhi, con il quale si laureò discutendo una tesi su Marco Basaiti nell'anno accademico 1947-1948; approdò alla pittura solo nel 1954 – anno in cui collaborò alle ricerche per la mostra su Guido Reni – per poi entrare nel gruppo degli “ultimi naturalisti” di Arcangeli nel 1956. Per un profilo biografico più approfondito, si rimanda a Tugnoli 2009.



1. Ingresso della mostra. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, scalone dei Legisti.

catalogo, recupero reso difficile in anni in cui le biblioteche stentavano ancora a riaprire dopo la guerra<sup>4</sup>.

L'esposizione era stata preceduta dalla *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, curata da Roberto Longhi e da sempre considerata la testa di questa serie di iniziative, tramite le quali si intendeva riabilitare l'arte del territorio emiliano<sup>5</sup>. La rassegna aveva riscontrato l'interesse della critica, non corrisposto tuttavia da un adeguato numero di visitatori<sup>6</sup>. A quattro anni dal *flop* di pubblico della mostra sul Trecento bolognese, si aprì quella su Guido Reni. Questa esposizione era nei pensieri di Francesco Arcangeli sin dal 1942, pensata per il centenario della morte del pittore<sup>7</sup>, a otto anni dalla prolusione tenuta presso l'università di Bologna da Longhi (1934)<sup>8</sup>, suo maestro, sulla scia degli studi di Otto Kurz (1937), e in anticipo sulla pubblicazione degli *Studies in Seicento Art and Theory* di Denis Mahon (1947).

Sappiamo tuttavia che al momento in cui si iniziò a pensare concretamente alla mostra,

<sup>4</sup> Da un rendiconto finanziario della segreteria della mostra, che copre un arco cronologico compreso tra il 15 febbraio 1954 e il 31 settembre 1954, si calcola che di un totale di spese di 238.195 lire, 32.000 lire furono investite nei viaggi a Firenze di Emiliani, Cavalli e Puglioli Mandelli finalizzati al reperimento del materiale bibliografico; 1.400 lire furono spese per il prestito di volumi dalle biblioteche di Mantova, Firenze e Roma; altre 19.200 lire per i sopralluoghi di Cavalli ed Emiliani verso altre destinazioni (nelle Marche, a Crema e a Modena) volti alla ricerca bibliografica; infine, 10.060 lire furono corrisposte per l'acquisto di fotografie di varia provenienza. Si stima dunque che al recupero di questo materiale fu destinato più di un quarto delle risorse disponibili, per un totale di 62.660 lire (AFDRMER [già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna], Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna" [già EBMA], d'ora in poi AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna" scatola 7 s.n.).

<sup>5</sup> Emiliani 2002b, pp. 52-53; Branzi s.d., *Le biennali bolognesi d'arte antica* (AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", scatola 50, p. 71).

<sup>6</sup> *La mostra 1950*. Sul poco successo riscosso dalla mostra del 1950 è il commento, in vista di quella su Guido Reni, dell'anonimo redattore de «L'Europeo»: «La Mostra [di Guido Reni] sarà senza dubbio un buon successo di pubblico: quantunque Bologna non sia Milano e i bolognesi, stando a quel che ne dicono i giornali della loro città, non abbiano preso l'abitudine di riempire le sale delle esposizioni di arte. Se non altro per reazione, piacerà nelle opere di Guido Reni l'elegante facilità di segno, di pennello, di rappresentazione o narrazione non estranea alla musealità» (*L'esame di riparazione di Guido Reni 1954*).

<sup>7</sup> A testimoniare l'articolo scritto da Arcangeli per il «Giornale d'Italia» in data 22 luglio 1954.

<sup>8</sup> La prolusione di Longhi fu certamente una ferma e pronta risposta, sia sul piano delle argomentazioni sia sul fronte metodologico, alla tesi di laurea sui Carracci (1932) che Carlo Ludovico Ragghianti aveva reso nota nel 1933 sulle pagine della rivista «La Critica» di Benedetto Croce (Ragghianti 1933).

nei primissimi anni Cinquanta<sup>9</sup>, il più ferreo oppositore alla proposta del nome di Guido Reni avanzata da Gnudi<sup>10</sup> fu lo stesso Arcangeli, che avrebbe preferito inaugurare le manifestazioni con un'esposizione sui Carracci<sup>11</sup>, scalata poi, come è noto, al 1956<sup>12</sup>.

La *Mostra della pittura bolognese del Trecento* (1950) era stata allestita nella Pinacoteca Nazionale di Bologna: anche la mostra di Guido Reni, che la seguiva a breve distanza e con la quale condivideva le finalità di rivalutazione della storia e del patrimonio di quel territorio, si sarebbe potuta tenere plausibilmente presso quella istituzione prestigiosa. Ma già nel febbraio del 1952, Fernando Ghedini, presidente dell'Associazione "Francesco Francia", proponeva agli eredi della famiglia Campogrande «l'allestimento di una grande mostra celebrativa del Pittore Guido Reni» che si sarebbe svolta nel palazzo di loro proprietà in via Castiglione dal maggio all'ottobre del 1953<sup>13</sup>. Non è noto se furono le condizioni in cui versava la Pinacoteca, che poi portarono al riallestimento curato da Leone Pancaldi nel 1955, a far sì che essa non rientrasse nella rosa delle sedi papabili per la mostra; non sappiamo neppure perché venne abbandonata l'opzione di palazzo Campogrande in favore dell'Archiginnasio, ma questo accadde certamente dopo il febbraio del 1953, quando nella corrispondenza ancora si dava per certo, a seguito anche del consenso dei proprietari, l'allestimento della mostra nei locali del palazzo summenzionato.

La sede dell'Archiginnasio non era di fatto meno problematica delle altre: come risulta dai conti e dalle foto, fu necessario rimuovere i montanti delle finestre per far passare i dipinti di maggiore formato, suscitando peraltro le critiche di quella parte di opinione pubblica politicamente avversa a Gnudi. Fu pubblicata con il titolo sibillino «Un viaggio difficile» su «Il Resto del Carlino» la fotografia dell'*Assunta* di Genova imbracata con le corde e sollevata nell'intento di farla entrare dalle finestre (fig. 2), la quale diede adito a ulteriori polemiche come risulta anche dalla corrispondenza conservata in archivio<sup>14</sup>.

Il pregio della mostra non fu soltanto quello di riabilitare l'immagine di Guido Reni agli occhi del grande pubblico, ma anche quello di disporre in fila una serie di dipinti noti e restaurati per l'occasione e particolarmente indicativi della carriera del pittore accanto a dipinti sino ad allora inediti<sup>15</sup>. L'iniziale carriera dell'artista e soprattutto il suo secondo soggiorno romano erano poco rappresentati: la mostra – per evidenti ragioni materiali – «non

<sup>9</sup> I primi documenti risalgono all'inizio del 1952, anno in cui era già stato stabilito il tema dell'esposizione. Si presume dunque che l'oggetto della mostra dovesse essere deciso al più tardi alla fine del 1951 (AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", scatola 6 s.n., 19 febbraio 1952).

<sup>10</sup> Per le posizioni di Gnudi su Reni prima della guerra si rimanda a Gnudi 1954a, p. 48, nota 6.

<sup>11</sup> Emiliani 2002b, pp. 56-57. Una medesima preferenza sarebbe stata espressa da Longhi nella recensione alla mostra uscita sul settimanale «L'Europeo» con le seguenti parole: «e una mostra dei Carracci si porrà, mentalmente, prima di questa» (Longhi 1954).

<sup>12</sup> Rimandiamo a quanto scritto da Massimo Ferretti (2019) e ai contributi di Francesca Mari (pp. 67-77) e Adele Milozzi (pp. 78-87) in questo volume.

<sup>13</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", scatola 6 s.n., 13 febbraio 1953.

<sup>14</sup> È il caso di un biglietto al vetriolo firmato da Adolfo Gatti (non identificabile con il noto avvocato penalista) il quale scriveva direttamente alla Fabbriceria della chiesa di Sant'Ambrogio – la quale evidentemente rinvii al Comitato la comunicazione. Sollecitato proprio dalle fotografie pubblicate su «Il Resto del Carlino» l'autore scriveva: «Ricordatevi che siete depositari per conto delle generazioni future delle opere d'arte e come tali siete responsabili della loro conservazione. Quindi astenetevi per il futuro a lasciare tali tesori nelle mani di cannibali» (AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", scatola 5 s.n.). Cfr. «Il Resto del Carlino», 24 agosto 1954, p. 4.

<sup>15</sup> Questa è l'opinione espressa e condivisa sia da Longhi (1954) sia da Mahon (1988).



2. L'Assunzione di Guido Reni trasferita alla sede della mostra, agosto 1954. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio.

ha potuto seguire l'attività del Reni nella sua grande stagione romana, pressoché esclusivamente documentata dalle pitture murali, può invece [...] quasi passo passo seguirla nelle ore intime del lavoro bolognese, fino agli ultimissimi anni»<sup>16</sup>.

Della prima permanenza nell'Urbe erano messe in luce solo le conseguenze caravaggesche testimoniate dai dipinti esposti in mostra, mentre nel secondo soggiorno romano e nel periodo immediatamente successivo Gnudi racchiuse la parabola più strettamente raffaellesca del Reni: per questo motivo dovette sembrare calzante una cronologia del monumentale *Sansone* (fig. 3) prossima alla *Strage degli innocenti* (1611)<sup>17</sup>, poi invece datato intorno al 1618-1619 e oggi assestato tra il 1615 e il 1616<sup>18</sup>.

Nello stesso saggio introduttivo al catalogo, Gnudi manifestò un certo disagio nella lettura dei «salti stilistici» presenti nella carriera del nostro pittore: nessun «accostamento [è] così difficile» come quello tra l'*Aurora* (1613-1614; fig. 4) e la *Pietà dei Mendicanti* (1613-1616<sup>19</sup>; fig. 6); di converso appariva coerentissima la sequenza del gruppo formato dalle tele per

<sup>16</sup> Gnudi 1954b, pp. 37-38.

<sup>17</sup> *Ivi*, n. 34, p. 230.

<sup>18</sup> Pepper [1984] 1988, n. 60, p. 243; *Pinacoteca nazionale* 2008, pp. 61-66, n. 33 con precedente bibliografia.

<sup>19</sup> Gnudi 1954b, p. 38; per i dipinti si veda, con precedente bibliografia, Pepper [1984] 1988, n. 40, pp. 233-234; *Idem* 1991; Pedrocchi 1999, pp. 46-56.

3. Guido Reni, *Sansone*. Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 450.



Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

Ferdinando Gonzaga – delle quali erano presenti il *Nesso e Deianira* e l'*Ercole e Acheloo* – nucleo di opere che anticipava il dipinto con la *Consegna delle chiavi* del Louvre (il cui acconto fu pagato nel 1622, ma che fu terminato solo nel 1626)<sup>20</sup>, e il *San Giovanni* di Londra (oggi 1636-1637)<sup>21</sup> con l'*Atalanta e Ippomene* di Capodimonte, seguito dall'*Apollo e Marsia* di Monaco (nell'attuale bibliografia dato al 1621 come il *Nesso e Deianira*)<sup>22</sup>.

Un gruppo complesso era costituito dalle opere datate tra il 1625-1630, con la *Lucrezia* di Potsdam, il *Sant'Andrea Corsini* di Firenze, per finire con la *Pala della peste* (1630-1631) e il *Ratto di Elena* (1627-1632). Si datava proprio al 1632, come conseguenza diretta della *Pala della peste*, l'*Annunciazione* di Ascoli Piceno, oggi collocata al 1628-1629<sup>23</sup> e più saldamente ancorata agli esiti stilistici della *Trinità dei Pellegrini* di Roma (grande assente della mostra, così come l'*Annunciazione* del Quirinale e la *Pietà dei Mendicanti*), opera del 1625<sup>24</sup>.

Dalla mostra del 1954 emerge come la ricerca su Reni a quelle date si intendesse giocata

<sup>20</sup> Per l'attuale datazione dell'opera dipinta per Fano si veda, con bibliografia precedente, Loire 2013, p. 53; Battistini 2013, pp. 63, 67, nota 15.

<sup>21</sup> Pepper [1984] 1988, n. 156, p. 286; cfr. con Lapenta, Morselli 2006, pp. 205-207.

<sup>22</sup> Per la datazione di questa serie si veda Pepper [1984] 1988, n. 67, pp. 246-247.

<sup>23</sup> *Ivi*, n. 114, p. 268.

<sup>24</sup> *Ivi*, n. 89, p. 256.



4. Guido Reni, *Aurora*. Roma, palazzo Pallavicini-Rospigliosi, casino Rospigliosi.

da un lato sui modelli dell'antico e dei maestri – Raffaello e Michelangelo in testa, ma non solo – e dall'altro sul colore<sup>25</sup>. Se questo tipo di appunti di ordine stilistico non trovò posto nell'introduzione di Gnudi, incentrata sul mito di Guido Reni da far rientrare nelle categorie estetiche crociane, lo avrebbe trovato nelle schede a firma di Cavalli, laddove l'unilateralità di un presunto ideale, teorico riferimento del pittore, finiva per polverizzarsi in una serie di raffronti di natura formale: da Agostino e Ludovico Carracci a Orazio Gentileschi, sino a Louis Finson; dall'antico a Raffaello sottolineando i richiami di Carlo Cesare Malvasia a Paolo Veronese.

L'esposizione ha avuto il merito di far luce sugli ultimi anni del Reni, che a Benedict Nicolson sembrarono i meno accademici di tutto il suo percorso stilistico<sup>26</sup>. Alla mostra i dipinti furono presentati come un'escalation del pittore verso una pennellata più sciolta: la *Salomè Corsini*, il *Ratto di Europa* della collezione di Mahon, la *Maddalena* dei Musei Capitolini, il *San Sebastiano* di Bologna, il *Cristo alla colonna* allora in collezione privata e oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna fino alla *Notte di San Martino* a Napoli, al *Sant'Andrea Corsini* di Bologna e all'inedito *San Marco in carcere*, rinvenuto da Longhi nella cattedrale di Crema (fig. 5).

Per quanto riguarda questa sezione, la mostra dovette apparire come una vera e propria liberazione del Reni dalla monolitica osservanza a un ideale, con la tavolozza schiarita e il pennello più sciolto; le opere esposte sembravano dichiarare il dissenso nei confronti dell'approccio critico sul pittore assunto nei secoli precedenti<sup>27</sup>. Questo restituiva una prospettiva storica sull'artista, come auspicato dallo stesso Gnudi: «Dovere della cultura di oggi è proprio quello di evitare di cercare il Reni del *nostro* tempo, per creargli

<sup>25</sup> Il maggior prosecutore di questa linea interpretativa fu certamente Carlo Volpe, il quale, nella sua recensione alla mostra, riportò l'attenzione sull'importanza che dovette rivestire nel percorso stilistico di Reni un'opera come il *Miracolo di san Gregorio Magno* di Andrea Sacchi (per il dipinto si vedano con bibliografia precedente almeno Sutherland Harris 1977, pp. 3-4, 52; Mancinelli 1989, pp. 342-350; Bernardini 2015; cfr. Volpe [1955] 1992, p. 179).

<sup>26</sup> Nicolson 1954.

<sup>27</sup> Tale approccio fu così riassunto da Gnudi (1954b, p. 16): «Ogni secolo ha scelto il suo Reni. Egli ha parlato in modo diverso al Seicento barocco, al Settecento arcadico, al neoclassicismo, al romanticismo. Ciascuno ha cercato nella sua opera una reazione del proprio sentimento, un riflesso del proprio gusto».

5. Attuale Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (?). Bologna, palazzo dell'Archiginnasio.



ancora una volta una vita artificiosa ed effimera»<sup>28</sup>. Come si accennava sopra, la varietà di sguardo di Reni sull'arte del suo tempo e la complessità di rimediazione di essa nella sua personale poetica emersero agli occhi dei visitatori: l'ascendenza del Reni non era tutta carraccesca (l'attribuzione della *Resurrezione* in San Domenico riaffermò una radice manierista legata all'ultimo Cinquecento bolognese)<sup>29</sup>, la ricerca sulla luce e sul colore non sempre mirava a una divinizzazione delle forme che potesse con certezza sottendere a un ideale astratto, e infine la stessa varietà di influssi stilistici riscontrabili nelle opere smentiva l'appartenenza a una stretta osservanza alla teoria classicista. La tangenza con Caravaggio era certamente un punto nodale della discussione sullo stile del pittore e quell'impatto nella mostra veniva spiegato «come un'accentuazione, una più insistita precisazione del naturalismo di origine carraccesca, ludovichiana in particolare»<sup>30</sup>.

Quanto emerge dal catalogo della mostra del 1954 supera le conclusioni teoriche del saggio introduttivo di Gnudi, conclusioni che avrebbero aperto la strada agli studi successivi. A tal proposito occorre considerare come la stessa idea di "classico" sarebbe mutata per Gnudi lungo il corso dei suoi studi: proprio il 1954-1955 si sarebbe dimostrato un biennio discriminante a tal proposito.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Volpe 1954.

<sup>30</sup> Difficile credere che queste parole spese per *Gli Apostoli Pietro e Paolo* della Pinacoteca di Brera non scaturissero da un'opinione di Arcangeli o, almeno, da un serrato confronto con lui (*Mostra di Guido Reni* 1954, n. 5, p. 69). Gnudi ribaltava la questione già nel 1955, quando nell'introduzione al catalogo delle opere di Guido, in merito alla *Crocifissione di san Pietro*, scriveva: «è un'interpretazione di Caravaggio che mette in luce quanto alla base della stessa forma caravaggesca vi è di classico, isolandolo e spogliandolo di ogni accentuazione o "volgarità" naturalistica. Nell'incontro e nell'urto con la poetica naturalista si fa luce, dunque, e si chiarisce la sua poetica idealista» (Gnudi 1955, p. 18). La questione vedeva il suo epilogo con il catalogo della mostra su *L'Ideale classico* del 1962, dove Andrea Emiliani, per il medesimo dipinto, osservava una «finta crudezza» che preparava la lettura degli affreschi di San Gregorio al Celio, «l'interpretazione più vasta data da Guido al classicismo, così come egli lo intendeva» (Emiliani, in *L'Ideale classico* 1962, n. 11, pp. 69-71, in particolare p. 70).

## 2. Dalla mostra alla monografia del 1955

A un anno da quella mostra, definita da Longhi «senza quasi errori»<sup>31</sup>, uscì per i tipi di Vallecchi, editore con cui Gnudi negli anni fiorentini aveva militato in Giustizia e Libertà<sup>32</sup>, una monografia a cura dello stesso Gnudi e di Cavalli<sup>33</sup>. Nell'avvertenza al lettore troviamo dichiarato lo scopo di questa impresa editoriale: senza la pretesa di voler pubblicare il *corpus* completo delle opere, gli autori si proponevano di offrire al lettore «un'antologia più ampia di quella che i forzati limiti della Mostra non avessero permesso»<sup>34</sup>. Il catalogo del 1955 rappresenta dunque una ripresa, addenda e correzione di quello del 1954.

Anche l'intento scientifico viene apertamente manifestato:

«La ripresa degli studi sulla pittura secentesca in Italia e all'estero, dopo i fondamentali contributi sugli aspetti del “naturalismo” e del “barocco” più cari al gusto moderno, sta rimettendo nella giusta luce anche le manifestazioni salienti di quella tendenza classicista, che nell'ultimo cinquantennio era stata indebitamente lasciata nell'ombra con grave danno dell'esatta comprensione della complessa fisionomia del secolo»<sup>35</sup>.

Si restringe alla diade Denis Mahon e Otto Kurz la cerchia di studiosi con i quali furono discussi i nodi critici, mentre spetta ancora ad Andrea Emiliani e a Lidia Puglioli Mandelli (con l'aggiunta di Wanda Bergamini) la collaborazione per quanto concerne la ricerca, la bibliografia e l'antologia critica.

La coralità di voci introdotta alla mostra del 1954 da una parte viene testimoniata dalle parole di Emiliani<sup>36</sup>, dall'altra si misura sulle differenze tra il catalogo del 1954 e quello dei dipinti curato da Gnudi e Cavalli del 1955. In quest'ultimo infatti è evidente, come mostreremo, l'assenza delle opinioni di Arcangeli.

Il catalogo del 1955 propone una lettura diversa, più asciutta nei riferimenti ad altri pittori e con un maggior accento posto sul classicismo dello stile di Reni, aspetto che la mostra – evidentemente orchestrata in maniera polifonica – non presentava.

Il criterio di selezione delle opere appare fondamentale. Esse furono scelte in maniera collegiale per la mostra del 1954: questo non vuol dire che su tutti i dipinti esposti ci fosse pieno accordo, ma fu possibile esporre opere sulle quali il Comitato non era concorde in maniera unanime<sup>37</sup>.

La decisione di non includere nel catalogo del 1955 il piccolo dipinto su rame della Pinacoteca Capitolina – attraverso il quale in mostra era stato ricucito il rapporto di Guido con Ludovico, il meno classicista dei Carracci – tradisce una lettura differente dello sviluppo stilistico dell'artista. Le perplessità di Hermann Voss<sup>38</sup> sulla questione dell'autografia

<sup>31</sup> Longhi 1954, p. 36.

<sup>32</sup> Si veda Triglia 1993-1994, pp. 3, 5.

<sup>33</sup> Gnudi, Cavalli 1955.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Emiliani 2002b, pp. 56-57.

<sup>37</sup> Conferme in tal senso, oltre che dalle discordanze presenti nel catalogo del 1954, vengono dalle parole di Emiliani (cfr. qui nota 36).

<sup>38</sup> Voss 1954, p. 334. Cosa che non impedirà poi di ascrivere ancora a Guido la *Testa di donna* della Pinacoteca

– oggi diversamente risolta<sup>39</sup> – fornirono una giustificazione sufficiente per espungerlo dal catalogo, chiudendo di fatto il discorso sull’influsso della poetica ludovichiana sulle opere di Guido della fine del secolo. Il fatto che nel catalogo del 1955 vi sia solo un’opera rappresentativa di quel momento stilistico è rilevante: la scheda dell’*Ascensione della Vergine* della Pieve di Cento chiarisce in modo ancora più eloquente come il ritorno ai modi di Ludovico fosse stato inteso come circoscritto al momento successivo alla partenza di Annibale, quando, secondo gli autori, l’ascendente del più anziano dei Carracci poté «avere un nuovo reflusso anche su Guido, così come lo ebbe, ad esempio, sull’Albani»<sup>40</sup>.

Questa posizione critica, maggiormente aperta nei confronti delle riflessioni di Mahon, permise di insistere, nel volume del 1955, sui debiti di Guido verso l’Annibale degli anni romani e di sfumare il ruolo giocato da Ludovico nello stile di Reni, sottolineato appena un anno prima.

Nell’occasione del catalogo del 1955 venne inserita la *Santa Cecilia*, precedentemente attribuita al Domenichino, ma che Otto Kurz nel 1937 aveva restituito al Reni<sup>41</sup>. Nella scheda, il pittore viene letto «in consonanza con il Domenichino, che, più giovane e più precoce di Guido, s’era portato in questi anni a Roma buttandosi a capofitto nella battaglia classicista intrapresa da Annibale nella volta Farnesiana». Il dipinto, allora nella collezione Chrysler, era stato indicato da Mahon a Gnudi come fondamentale per la comprensione del primo soggiorno romano di Reni già per la mostra del 1954. In quella occasione il prestito dell’opera in questione fu sollecitato, come è documentato dalla corrispondenza, sino all’altezza del 29 luglio del 1954, praticamente a ridosso dell’inaugurazione dell’esposizione, ma senza alcun riscontro<sup>42</sup>. Ancora dal confronto con Mahon dovette arrivare la decisione di inserire nel libro del 1955 il dipinto su rame con l’*Incoronazione della Vergine*, allora presso i depositi della National Gallery di Londra e oggi esposto: l’opera testimonia come al 1607 Reni,

«rinfrancatosi attraverso l’esperienza “caravaggesca”, si lancia nella pratica e nella teorica del suo ideale classicista, accostandosi all’ambiente bolognese che gravita intorno ad Annibale, in pratica, e all’Agucchi, in teorica. Già questo rametto è un gioiello di delicatezza cromatica e di purificata leggiadria, che preannunciano imminenti le schiere angeliche di Santa Silvia e del Quirinale (1608-1610)»<sup>43</sup>.

Anche in questo caso ci sembra che tali scelte per il catalogo del 1955 siano funzionali a preparare il lettore alla scalata classicista del Reni romano sotto l’egida degli studi di Mahon.

D’altro canto, la *Carità* Pitti si ritrova in entrambi i testi, ma con una lettura stilistica del

di Bologna, attribuzione per la quale il Voss aveva pure espresso dubbi (*Mostra di Guido Reni* 1954, n. 12, p. 76; Gnudi, Cavalli 1955, p. 64).

<sup>39</sup> L’opera è assegnata oggi al catalogo di Lorenzo Garbieri (Brogi 1989, pp. 13-14; *Pinacoteca Capitolina* 2006, n. 111, pp. 254-255).

<sup>40</sup> Gnudi, Cavalli 1955, p. 54.

<sup>41</sup> Kurz 1937, p. 213.

<sup>42</sup> AFDRMER, Fondo “Biennali d’Arte Antica della Città di Bologna”, scatola 5, s.n., 29 luglio 1954.

<sup>43</sup> Gnudi, Cavalli 1955, p. 58.

6. Guido Reni, *Pietà dei Mendicanti*.  
Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 445.



tutto divergente: nel 1954 sono preminenti le consonanze intraviste con Caravaggio, mentre nel 1955 l'opera diviene «preludio alla partizione compositiva da esperto classicista che Guido perfezionerà nell'ormai vicina *Strage degli Innocenti*»<sup>44</sup> del 1611.

Gli affreschi di San Gregorio al Celio, di cui furono mostrate le riproduzioni fotografiche nella mostra del 1954<sup>45</sup>, furono considerati in maniera estensiva nel volume del 1955.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>45</sup> Da una recensione su «L'Europeo» nel settembre del 1954 si possono dedurre due importanti informazioni. Il redattore rimasto anonimo ci racconta che «I quadri esposti all'Archiginnasio di Bologna sono una settantina. I disegni trenta. Non pochi pezzi ce li ha prestati l'estero, perfino New York. Degli affreschi di Roma, s'intende, ci sono le fotografie. Nell'insieme quanto basta per farsi un'idea dell'arte di Guido Reni o per sottoporre a un riesame critico l'opinione che se ne avesse già» (*L'esame di riparazione di Guido Reni* 1954). Possiamo dedurre che nella mostra si decise di esporre le fotografie di alcune opere affrescate a Roma dal bolognese: sicuramente la *Madonna del cucito* e altri particolari dalla cappella dell'Annunciata nel Palazzo del Quirinale (si vedano qui nella scheda relativa all'allestimento della mostra, pp. 155-159, figg. 2-3) forse

7. Guido Reni, *Disegno preparatorio per la Pietà dei Mendicanti*, matita rossa e inchiostro bruno, 288 x 183 mm. Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. 2804.



L'importante ciclo decorativo viene qui riletto alla luce degli studi di Mahon, non solo in quanto questi costituivano il più aggiornato riferimento bibliografico; è il contenuto della scheda a mostrare più chiaramente questo debito:

«Il fatto che questa composizione [il *Sant'Andrea condotto al martirio*] sia dagli storiografi antichi posta insieme a quella del Domenichino al centro di una polemica contemporanea e ne rifletta gli indirizzi e le preferenze della teoria estetica è la prova schiacciante del posto di grande rilievo che l'affresco di Guido ebbe ad avere immediatamente nella *querelle* fra “naturalismo” ed “idealismo” nel primo decennio del Seicento; e, al contempo, del fondamentale significato che assume nel corso stesso del processo creativo e dello svolgimento artistico di Guido. [...] è certo che l'affresco va considerato come la prima grande dimostrazione di un nuovo modo di intendere la pittura che, dopo le prime incertezze ed i residui tardo-manieristici, a Guido aveva rivelato, per opposizione dialettica, l'intuizione naturale del Caravaggio. A quella luce, anche Raffaello acquista nuova certezza. Ritrovato così senza impedimenti di maniera, il senso “classico” della natura, Guido può riprendere la grande tradizione italiana che va da Raffaello – quello soprattutto degli Arazzi Vaticani – ad Andrea

l'*Aurora* (*Mostra di Guido Reni 1954*, pp. 45 e ss.) e gli affreschi di San Gregorio al Celio (fig. 3 del contributo di Carla Mazzei, p. 204).

del Sarto e ai grandi toscani del primo Cinquecento. Lo sbocco naturale di questo percorso interno non potrà essere che l'adesione sempre più esplicita all'estetica farnesiana di Annibale e al classicismo letterario dell'Agucchi in un dialogo abbastanza serrato col Domenichino, che di questa teoria era il portavoce ad oltranza»<sup>46</sup>.

Alla luce di queste divergenze tra catalogo della mostra e catalogo dei dipinti ben si comprende per quali ragioni l'articolo di Mahon, *Some Suggestions for Reni's Chronology*, pubblicato sul «Burlington Magazine» nel 1957, esprimesse la sua distanza, non tanto dal catalogo del 1955, ma dalla mostra del 1954<sup>47</sup>.

Un aspetto rilevante nella differenza tra i due testi sta nel modo di trattare le fonti: nel primo vengono utilizzate in quanto miniere di dati storici o di indicazioni stilistiche, e integrate nelle schede di catalogo; nel testo del 1955 viene invece costruita un'antologia critica che disegna la fortuna di Guido Reni a partire dai suoi contemporanei, forse sotto la spinta dell'esplicita richiesta di Longhi sulle pagine de «L'Europeo»:

«E perché vedo rifiorire utilmente qualche giudizio antico, penso che, a mostra ancora aperta i valenti ordinatori renderebbero gran servizio a tutti allegando alle nuove edizioni del bel catalogo anche una antologia dei giudizi più rilevanti su Guido che è uno dei pittori più citati nel mondo; forse anche, almeno fino all'avvento del "primitivismo", il più famoso in Europa dopo Raffaello»<sup>48</sup>.

Nel 1955 le fonti vengono utilizzate al fine di confermare i nessi stilistici, anche quando l'evidenza del documento pittorico porta altrove il discorso. Nella scheda del 1955 dedicata alla già citata *Assunzione della Vergine* di Genova, l'ideale di Guido Reni «ritmato su di un metro neoattico parnassiano»<sup>49</sup> trova conferma nel fatto che «il classicista Bellori la pone "tra le più insigni tavole che in Italia abbiano fama"»<sup>50</sup>, mentre la scheda del 1954 osservava solo che il Bellori – lì citato senza mai nessun aggettivo – l'aveva descritta minuziosamente<sup>51</sup>. Bellori diviene qui una sorta di certificazione del classicismo dell'opera di Guido: questa sovrainterpretazione della fonte non ci sembra riscontrabile nel catalogo della mostra. Forse qui ancora un ruolo importante poteva averlo giocato il peso del libro di Mahon; tuttavia, vi è una differenza sul piano del metodo: per Gnudi la fonte verifica il documento pittorico, ma non viene verificata da questo. In questi termini, un caso particolarmente esemplare è quello della *Pietà dei Mendicanti* (fig. 6) che viene così descritta nelle *Vite*:

«Diede insieme compimento alla tavola de' Santi protettori di Bologna per l'altar maggiore del Regimento nella Chiesa de' Mendicanti, [...] nel quale dovendo rappresentarsi due

<sup>46</sup> Gnudi, Cavalli 1955, p. 58.

<sup>47</sup> Mahon 1957b.

<sup>48</sup> Longhi 1954.

<sup>49</sup> *Mostra di Guido Reni* 1954, n. 13, p. 78.

<sup>50</sup> Gnudi, Cavalli 1955, pp. 68-69.

<sup>51</sup> *Mostra di Guido Reni* 1954, n. 13, pp. 77-78.

soggetti, il mistero della pietà del Redentore e li Santi protettori della città, Guido espose di sotto un piano alquanto sollevato d'una soglia, ove collocò li Santi, e nella parte di sopra finse un panno d'arazzo pendente con l'immagine del Redentore nostro morto fra due angeli e la Vergine che si dolgono e piangono la passione. [...] Sopra dispiegandosi un arazzo, in esso vi è dipinto il Redentore morto [...]. Dietro v'è il campo tenebroso delle rupi del Calvario, ed essendo l'aria oscura viene rotta su l'orizzonte da qualche striscia di luce, apparendo lungi tre croci sopra il monte»<sup>52</sup>.

A una lettura attenta del passo si evince che l'antiquario romano non avesse visto dal vivo l'opera<sup>53</sup>, visto che infatti il brano non corrisponde perfettamente alla descrizione del dipinto. Questa discrepanza è resa ancor più evidente dal ripetuto riferimento al «panno di arazzo». Per la composizione ci è nota una serie di disegni preparatori conservata a Genova, pubblicata e discussa per la prima volta nell'articolo monografico di Kurz del 1937<sup>54</sup> e sulla quale esiste una corposa bibliografia<sup>55</sup>. La critica ne ha ordinato la cronologia: il foglio di Genova all'inventario n. 2804 (fig. 7)<sup>56</sup> è stato riconosciuto con una certa sicurezza, grazie anche alla data autografa riportata «15 novembre 1613», come la testa della serie e testimonia una prima fase di elaborazione della composizione. In esso Guido Reni sviluppò la parte superiore fingendo una sorta di gonfalone – o “arazzo” – sostenuto in cielo da angeli nel quale è rappresentata la *Pietà*. L'invenzione non ebbe seguito, ma questa idea e non la redazione finale del dipinto fu registrata da Bellori che evidentemente poté disporre di almeno uno dei disegni preparatori per la pala<sup>57</sup> – o di un ricordo di essi – altrimenti non si spiegherebbe questa incongruenza. Come accennato, benché i disegni siano stati oggetto di studio a partire dal 1937<sup>58</sup>, ci sembra che questo aspetto non sia ancora stato rilevato dagli studi: esso potrebbe contribuire a mettere in luce gli strumenti con i quali Bellori lavorava<sup>59</sup> oltre che, qualora se ne confermasse il riconoscimento quale fonte per l'erudito romano, a delineare la storia del disegno conservato a Genova.

Nel catalogo del 1955 i riferimenti più stretti e frequenti agli *Studies* di Mahon mostrano la necessità di giustificare storicamente una posizione critica che sembra ancora non essersi imposta all'altezza del 1954. La ricchezza dei rimandi nel catalogo della mostra raccoglie un precipitato di idee meno parziale, ma che sembra aver avuto una minor ricaduta sugli studi successivi, i quali, a partire dalla fondamentale monografia di Stephen Pepper del 1984, hanno risentito intensamente invece del concetto di classicismo così come Mahon lo aveva declinato. Proprio per questo la mostra del 1954 e il dibattito che intorno ad

<sup>52</sup> Bellori [1672] 2009, II, pp. 514-515. Il corsivo è mio.

<sup>53</sup> L'edizione inglese delle *Vite* di Bellori segnala in nota alcune imprecisioni nella descrizione di questo dipinto, trascurando la questione dell'arazzo che sul piano degli studi ci appare più interessante. Cfr. Bellori [1672] 2005, p. 371, note 70-72.

<sup>54</sup> Kurz 1937, pp. 202-203.

<sup>55</sup> Per una esauriente discussione sui disegni preparatori, si veda Birke, in *Guido Reni e l'Europa* 1988, n. B 14 a-c, pp. 293-297; *Maestri del disegno* 1990, pp. 56-59, con bibliografia precedente; Pepper 1991.

<sup>56</sup> Guido Reni, *Disegno preparatorio per la Pietà dei Mendicanti*, matita rossa e inchiostro bruno, 288 x 183 mm, Genova, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Palazzo Rosso, inv. 2804.

<sup>57</sup> Il disegno si potrebbe forse riconoscere con quello summenzionato.

<sup>58</sup> Kurz 1937, pp. 202-203.

<sup>59</sup> Cfr. Borea 1992.

essa si creò<sup>60</sup> rimangono un punto fermo imprescindibile per lo studio dello stile di Reni. Gli esiti successivi – e in particolare mi riferisco alla *Mostra dei Carracci* (1956) e a quella su *L'Ideale classico* (1962) – non possono essere la lente con la quale guardare a quella di Reni: il concetto di “Ideale classico” in esse maturato, grazie anche alla presenza di Mahon, non fu il medesimo con il quale Gnudi si accostò alle opere di Reni nella mostra del 1954<sup>61</sup>. Certo è che gli elementi che poi portarono a tali risultati erano già tutti presenti nel 1954, ma orchestrati silenziosamente nelle schede di catalogo a firma di Gian Carlo Cavalli, in maniera da creare una *concordia discors*.

Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

<sup>60</sup> Mahon 1957b; Arcangeli [1958] 2002.

<sup>61</sup> Cfr. qui nota 30.

## UNA CERTA IDEA DI RENI

Raffaella Morselli

Nell'autunno del 1962, quando si svolse la mostra *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, erano già trascorsi otto anni dal trionfale recupero critico di Guido Reni effettuato nell'esposizione bolognese del 1954 curata da Cesare Gnudi, e assestato nella monografia dell'anno successivo. La squadra coordinata da Gnudi si era accresciuta e, accanto a Gian Carlo Cavalli, Francesco Arcangeli e Denis Mahon, erano diventati parte attiva del catalogo, e delle scelte, anche Andrea Emiliani, Michael Kitson, Amalia Mezzetti e Carlo Volpe.

La prima parte della mostra del 1962 gettava un ponte con Guido Reni: la *Strage degli innocenti* (fig. 1) già nella cappella Berò in San Domenico (Bologna, Pinacoteca Nazionale), datata al 1611, era inserita al termine della sezione dedicata ad Annibale Carracci<sup>1</sup>. Essa serviva a spiegare come Nicolas Poussin potesse aver composto la sua *Strage degli innocenti* (Chantilly, Musée Condé; fig. 2), uno dei primi quadri che il francese dipinse in Italia, datato da Mahon al 1626<sup>2</sup>. Lo studioso ritrovava qui il pensiero reniano, riequilibrato nelle pose dei personaggi, nell'architettura dello sfondo, che da raffaellesca diventava "neo-attica", nelle citazioni dalla statuaria classica, nel fulcro della scena che si avviluppa attorno alla lama del carnefice. Mahon si spingeva a pensare che Poussin potesse essersi fermato a Bologna verso la fine del secondo decennio e che, entrato nella cappella Berò, fosse rimasto folgorato da quel capolavoro pietrificato che è il quadro di Guido<sup>3</sup>.

L'eroe bolognese non aveva, tuttavia, una sua sessione nel contesto dell'esposizione del 1962 – anche se avrebbe potuto ben figurare sia nella prima sia nella seconda parte, soprattutto alla luce di quell'incredibile *Paesaggio con festa campestre* dipinto per i Borghese all'inizio del soggiorno romano e recentemente ricomparso e acquisito dalla Galleria Borghese<sup>4</sup> – preferendo, Gnudi e i suoi, far iniziare il discorso da Annibale, per proseguire con Domenichino, Albani, Poussin, Lorrain e Dughet. Tuttavia, va rilevato che, nell'indice del catalogo, la pala di Reni è elencata nella seconda parte, *Momenti del classicismo a Roma*, curata da Andrea Emiliani. L'ambiguità della scelta di presentare un solo quadro di Reni, peraltro restaurato per l'occasione, non doveva essere stata compresa del tutto

<sup>1</sup> Cavalli, in *L'Ideale classico* 1962, n. 11, pp. 69-71.

<sup>2</sup> Mahon, *ivi*, n. 54, pp. 166-167. Il rapporto tra Poussin e Reni è stato indagato da Jaffé 1975, in relazione allo studio da parte del pittore francese dell'affresco di Reni raffigurante *Sant'Andrea condotto al martirio* nell'oratorio di Sant'Andrea presso la chiesa di San Gregorio Magno al Celio a Roma.

<sup>3</sup> Non si può escludere che Poussin avesse visto una stampa del quadro. Circolavano già, probabilmente fin dal secondo decennio, quella di Pietro Stefanoni e di Giovan Battista Bolognini, per le quali si veda Candi 2016, pp. 181-182. Il quadro era molto noto all'inizio del secondo decennio del Seicento essendo stato celebrato da Giovan Battista Marino ne *La Galleria*.

<sup>4</sup> Matthiesen 2017, pp. 24-41.



1. Guido Reni, *Strage degli innocenti*. Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 439.

neppure da Gian Carlo Cavalli, che ne curò la scheda, limitandosi a citare le precedenti posizioni di Gnudi e Mahon e senza elaborare un proprio autonomo pensiero critico<sup>5</sup>. Alla luce degli studi successivi, quell'inserimento accessorio, che serviva al solo scopo di agganciare Poussin alla tradizione classica reniana, stride se si pensa al gigantismo di Reni così compresso tra i ben più rappresentati Annibale e Domenichino. Guido, che sommava la polimorfica evoluzione romana e bolognese con la pesante eredità di un'enorme fortuna europea sette-ottocentesca, era diventato ingombrante da gestire, tanto da comparire con la sola *Pala Olivieri* (Pinacoteca Vaticana) nell'esposizione dei maestri della pittura del Seicento emiliano del 1959<sup>6</sup>.

Di "volontario isolamento" in polemica con Annibale, Albani, Domenichino, parla Cavalli

<sup>5</sup> Cavalli, in *L'Ideale classico* 1962, n. 11, pp. 69-71.

<sup>6</sup> *Idem*, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano* 1959, pp. 39-44. Su questa mostra cfr. il contributo di Alessandra Cosmi in questo volume (pp. 88-98).



2. Nicolas Poussin, *Strage degli innocenti*. Chantilly, Musée Condé, inv. PE 305.

nella nota biografica di Guido del 1959, ed è proprio così che si consuma, a livello critico, quella clausura reniana in cui ideale e realtà si identificano nel mito della bellezza antica «che racchiude un'anima cristiana»<sup>7</sup>, in sintonia con il giudizio seicentesco di Bellori. Dalla mostra del 1954, emergeva un pittore difficile, in perenne equilibrio con se stesso, impossibile da comprendere nei salti stilistici tra terzo e quarto decennio. Lo intese bene Roberto Longhi, che scrisse un contributo memorabile definendo le opere di Guido «di una bellezza antica che venga a raccogliere, in una fiala trasparente, l'anima cristiana» e definendolo, per sempre, «Apelle clericale», l'unico pittore capace di realizzare il contrappunto tra paganesimo e devozione. Era ora che gli studi sull'artista s'intrecciassero con quelli sull'uomo «casto e impulsivo, misogino e vegetariano, superstizioso e caritatevole, operoso e dissipatore», e con il contesto in cui il pittore si misurava ed era misurato<sup>8</sup>. Solo in questo modo si potrà dare un giudizio storico e non solo critico «sulle cento gradazioni interne» nello sviluppo della sua produzione<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Il virgolettato è da Roberto Longhi (1935), citato da Cavalli, in *Maestri della pittura del Seicento emiliano* 1959, p. 41.

<sup>8</sup> Longhi 1954.

<sup>9</sup> La citazione è da Volpe 1955.



3. Guido Reni, *Trionfo di Giobbe*.  
Parigi, Notre-Dame.

Fondazione  
1563

EDIZIONE  
SAGEP

Longhi intravedeva la necessità di far calare Guido da quell'empireo di intoccabilità in cui gli studi precedenti lo avevano collocato e di farlo ritornare sulla terra, così da poterlo misurare nelle scelte e nei rapporti con i committenti, nell'attività di allievi e copisti, nel suo essere protagonista di una ribalta internazionale. Ci vollero almeno trent'anni perché gli studi riconnettessero il pittore immaginato a quello reale: servivano documenti, chiarimenti sugli snodi biografici, quadri documentati, lettere in cui sentire la sua voce. I lavori di Pepper, di Hibbard, di Emiliani, sostenuti dal sempre vigile Mahon, portarono alla monografia del 1984 e alle mostre del 1988, passando per articoli e saggi che ne definivano via via il catalogo e verificavano le parole di Malvasia.

Tuttavia, su tutta questa mole di lavoro e d'indagine pesava ancora quell'idea di Reni che Gnudi volle fare emergere dalla mostra del 1954 e che Arcangeli aveva ben espresso già nel 1950: «il segreto del Reni stava nel nuovo tono ch'egli aveva trovato, sostituendolo al moderato ma vivace naturalismo dei Carracci, e risalendo a Raffaello, ampliato però in

4. Guido Reni, *Circoncisione*.  
Siena, San Martino.



Fondazione  
1563

EDITORIALE  
SAGEP

una partitura vagamente greca»<sup>10</sup>. I cieli freddi, l'aria addensata appena di nubi, le tacite schiarite degli orizzonti remoti sono gli elementi di Reni che più piacevano in quegli anni, facendo scivolare la sua parte migliore nel periodo argenteo: tanto per intenderci, tra la *Circoncisione* per la chiesa di San Martino di Siena (fig. 4), e il *Cristo crocifisso* oggi alla Galleria Estense di Modena<sup>11</sup>.

E proprio sulla prima, Gnudi pone l'accento come uno dei più alti capolavori dell'artista che segna l'avvio della maniera in cui una nuova luce inonda le cose ed esalta i colori in

<sup>10</sup> Arcangeli 1950.

<sup>11</sup> Nel catalogo della *Mostra di Guido Reni* 1954, rispettivamente Cavalli, n. 47, pp. 105-106 e n. 56, p. 115; in quello del 1955 (Gnudi, Cavalli 1955, nn. 90, 94).

«accordi talora perfino sconcertanti»<sup>12</sup>; si tratta di una moderna civiltà pittorica che il bolognese regola con la misura mentale del suo stile, in «un cerchio magico di poesia». Il quadro piaceva anche a Malvasia, che, pur preferendo le opere della prima maniera, lo considerava d'inarrivabile finitezza<sup>13</sup>.

Nello stesso 1954, Mahon aveva appena ritrovato la pala che, alla luce degli studi odierni, dà avvio a questa fase reniana, anzi si pone proprio come capostipite di una stagione fortunatissima e di rinnovato vigore: la confiscata pala del *Trionfo di Giobbe* (fig. 3), collocata in origine nella cappella dell'arte della seta della chiesa di Santa Maria dei Mendicanti a Bologna, tempio della pittura del Seicento emiliano<sup>14</sup>. Mahon la riconobbe in Notre-Dame a Parigi e la propose a Gnudi per l'esposizione – sarebbe stata una *trouvaille* eccezionale – ma il Comitato decise che era troppo grande e non sarebbe passata per la finestra, pur enorme, dell'Archiginnasio<sup>15</sup>. L'impianto critico che restituiva a Reni una nuova fortuna, lontana dall'immagine pia e antica, e che lo spingeva oltre la forma, in quell'ultima fase diafana e spirituale tanto amata da Gnudi, sarebbe svanito di fronte a questa pala, così costruita e antica nello stesso tempo, di quel febbrile anno 1637.

Il *Trionfo di Giobbe* non convinceva nemmeno Malvasia, che lo considerava faticoso nella composizione, anche se eccellente nelle singole parti, eseguito più «per dispetto» che per ispirazione. Eppure, la sequenza dei documenti oggi riemersi ha dimostrato che la fase argentea nasceva da questa pala in cui si scontrano i colori accesi e le cremosità dei toni grigi, dove antichità classica e modernità pittorica si fronteggiano e si misurano, e dove Raffaello passa attraverso la revisione di un'intera carriera: dall'affresco di San Michele in Bosco alla cappella del Quirinale. Siamo nel 1637 e Guido riallaccia tutte le sue conoscenze e le sue esperienze pregresse per creare un prototipo di pala d'altare che smembra e raddoppia nelle singole figure e nei dettagli, producendo alacramente, nel giro di quella lunga estate del 1637, la pala di Siena, quella di Modena della cappella Sassi (ora Parigi, Musée du Louvre) e la *Crocifissione* di Reggio Emilia (Modena, Galleria Estense). Un febbrile rincorrersi di uno stesso impianto compositivo che egli affronta in varianti diverse, memore delle sperimentazioni di una vita, imperlando di grigio la tavolozza di volta in volta. L'idea passava sempre attraverso lo studio dell'antico, di Raffaello e di Annibale.

Non è casuale che il *Trionfo di Giobbe* sia stato scelto da Emiliani, per la mostra del 1988, per le sole sedi di Bologna e Francoforte, e sia stato fatto restaurare, per la prima volta, in quell'occasione<sup>16</sup>. Era il testimone delle teorie di Mahon sulla classicità circolare, e sempre rinnovata, di Reni: un'interpretazione personale dell'«Ideale classico» nel quale la bellezza delle forme umane e terrene si congiunge con la perfezione celeste<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Cavalli, in *Mostra di Guido Reni* 1954, n. 47, pp. 105-106.

<sup>13</sup> Malvasia [1678] 1841, II, p. 37.

<sup>14</sup> Morselli 2016.

<sup>15</sup> Ringrazio Giulia Spoltore per aver condiviso le sue ricerche presso l'Archivio della Soprintendenza di Bologna relative alla corrispondenza preparatoria per la mostra del 1954.

<sup>16</sup> Il dipinto è stato schedato da Casali Pedrielli, in *Guido Reni* 1988, n. 62, pp. 150-151. La pala d'altare fu esposta anche alla mostra *Guido Reni und Europa* 1988. Il restauro fu curato da Otorino Nonfarmale.

<sup>17</sup> Su questo tema è indispensabile il saggio di Emiliani 1988, rivisto e ampliato in *Idem* 2012.

## I CARRACCI NEL 1956

Francesca Mari

La mostra dei Carracci, inaugurata il 6 settembre del 1956, presentava per la prima volta un'imponente rassegna delle opere dei tre artisti, proponendo all'attenzione degli studi un tema per molti aspetti inedito (fig. 1)<sup>1</sup>. Non esisteva ancora uno studio esaustivo sui pittori bolognesi: se per i disegni si poteva contare sull'approfondito e decisivo lavoro di Rudolf Wittkower del 1952<sup>2</sup>, solo a Ludovico era stata dedicata una monografia, edita da Heinrich Bodmer nel 1939<sup>3</sup>. In Italia il saggio di Carlo Ludovico Ragghianti<sup>4</sup> era stato subito attaccato da Roberto Longhi che, nella sua prolusione al primo corso tenuto all'università di Bologna nel 1934, indicava una direzione opposta da percorrere, riconoscendo ai Carracci la capacità di «comunicare direttamente, ad apertura, non di libro, ma di finestra» con la verità del mondo circostante<sup>5</sup>. È da questa lettura che, dichiaratamente, presero le mosse i curatori della mostra del 1956 nel loro tentativo di ricostruire il percorso dei tre artisti<sup>6</sup>, accogliendo l'esigenza già espressa da Longhi di riammettere «e con gli onori dovuti gli spregiatissimi eclettici nella storia vera dell'arte italiana»<sup>7</sup>. Uno degli obiettivi della mostra fu proprio quello di affrancare i Carracci da una serie di giudizi ormai cristallizzati che ne avevano decretato la sfortuna critica. A questa necessità rispondeva la scelta di inserire nel catalogo un contributo di Denis Mahon che mirava

<sup>1</sup> *Mostra dei Carracci* 1956; *Mostra dei Carracci. Disegni* 1956. L'evento espositivo mostrava 382 opere fra dipinti, disegni, stampe e argenti; avrebbe dovuto chiudersi il 31 ottobre, ma fu prorogato di 25 giorni con un'affluenza di pubblico totale di oltre cinquantacinquemila presenze, come attestano i comunicati stampa (AFDRMER [già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna], Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna" [già EBMA], d'ora in poi AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 14).

<sup>2</sup> Wittkower 1952.

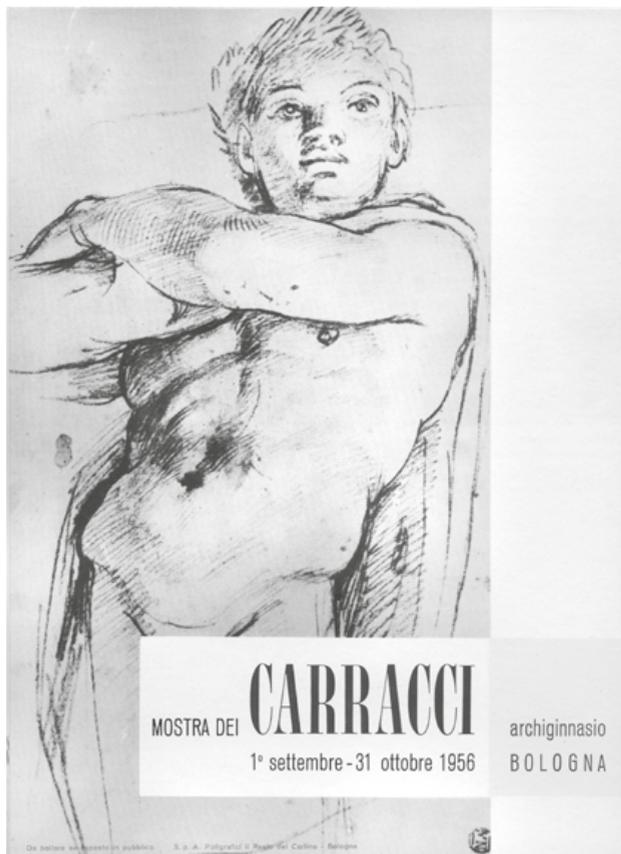
<sup>3</sup> Bodmer 1939b. Tra le difficoltà incontrate dagli studi sulla giovinezza dei Carracci, va ricordato che palazzo Fava era a queste date la sede di un albergo e quindi non era completamente accessibile, anche se in occasione della mostra gli affreschi furono sottoposti a un intervento di consolidamento, pulitura e ritocco da parte di Enrico Gessi (Gnudi 1957).

<sup>4</sup> Ragghianti 1933.

<sup>5</sup> Longhi 1935, ripubblicato in *Idem* [1935] 1962, e in *Idem* [1935] 1973, p. 199: «dove è palese che il movente dei Carracci fu sin dall'inizio un movente "lombardo", inteso a scavalcare il cadavere del manierismo e a comunicare direttamente, ad apertura, non di libro, ma di finestra, con lo spettacolo mutevole delle circostanze della natura, con la gaietta pelle del paese, con la grana delle cose sotto la luce vera».

<sup>6</sup> Gnudi ricorda «il già lontano e pur vivissimo impulso (a cui ancora il Comitato delle Mostre bolognesi sente di collegarsi), che il Longhi diede alla "prolusione" del '35 ad una ripresa di studi sull'arte bolognese, fornendo le basi di una nuova interpretazione dei valori poetici» mai raccolto dalla critica successiva (Gnudi 1956, p. 18); Arcangeli 1956, p. 30: «vale in pieno l'interpretazione memorabile di Longhi [...]. È un'interpretazione che, ora, a oltre vent'anni di distanza da quando fu pronunciata, e quando una mostra sta per rifarsi, inevitabilmente, a quella geniale apertura, può sembrar quasi ovvia; ma, non fosse stata data, mancherebbe la comprensione del nucleo, della ragione prima che sostiene, e salvò dalla morte dell'accademia, il lungo percorso carraccesco».

<sup>7</sup> Longhi [1935] 1973, p. 204.



1. Dépliant della *Mostra dei Carracci*.

a rintracciare nelle fonti la nascita del cosiddetto “eclettismo” carracesco<sup>8</sup>, colpevole di aver causato il disinteresse degli studi nei confronti dei tre pittori<sup>9</sup>.

Longhi, che poteva contare sul precedente volume di Hermann Voss e sul suo auspicio a un ritorno all’analisi diretta delle opere<sup>10</sup>, aveva invitato gli studiosi a liberarsi dalle schematiche interpretazioni<sup>11</sup> per cogliere la profondità dei nessi instaurati tra natura e tradizione dai tre bolognesi<sup>12</sup>, quando «quel primo aspetto puramente fenomenico si

<sup>8</sup> Mahon 1956. Il saggio sintetizza un precedente contributo dello stesso autore (*Idem* 1953b).

<sup>9</sup> Su questo tema cfr. Ginzburg 2000, pp. 3-13.

<sup>10</sup> Voss [1924] 1999, p. 212: «Le parole chiave “Eclettismo”, “Accademia” e via dicendo, applicate e interpretate sotto una luce moderna, sono diventate ostacoli insormontabili per una comprensione senza pregiudizi. Oggi chi è interessato alla vera comprensione dovrebbe partire unicamente dalle opere e non dalle formule che fanno loro da presunto fondamento».

<sup>11</sup> Longhi [1935] 1973, p. 198: «Che dire dell’interpretazione eclettica del Malvasia, di quella classicista del Bellori, accademica del Mengs, fervida ma oscura del Reynolds, formalista e schematica del Riegl?».

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 200: «Qui, insomma, io avverto che è il segreto dei Carracci: in questa epopea, in questo romanzo storico, immaginato sulla grande pittura precedente, la quale viene riassunta non già come obbligazione metodica, ma come costume insostituibile, quasi come soggetto di grado più profondo per la propria pittura nuova e diversa; di affettuoso timbro lombardo».

colma di storia e di favola»<sup>13</sup>. In modo analogo i curatori della mostra, dichiarando l'intenzione di mettere da parte le «formule accademiche ed eclettiche semplicisticamente intese»<sup>14</sup>, non intendevano negare la scelta operata dai Carracci di rifarsi a determinati artisti della stagione passata, ma rimarcavano la sincerità e la modernità di quella scelta, volta a superare la stanchezza e la ripetitività dell'ultimo manierismo, per un «ritorno alla natura e alla storia»<sup>15</sup>.

Come hanno evidenziato le ricerche condotte dal gruppo che ha lavorato sulle Biennali d'Arte Antica per il seminario che ha dato origine a questo volume, Roberto Longhi può essere considerato il vero propulsore di questa serie di iniziative<sup>16</sup>: documenti diversi indicano che la genesi del ciclo delle Biennali si può far risalire alla *Mostra dei pittori bolognesi del Trecento* del 1950<sup>17</sup>. Il peso di quel precedente è rivendicato dallo stesso Longhi in una lettera a Francesco Arcangeli del febbraio 1970, quando, in occasione della mostra *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana* organizzata da quest'ultimo, egli rifiutò di prestare un proprio dipinto di Amico Aspertini<sup>18</sup>. Un nesso diretto con quella iniziativa è stato sostenuto anche da Andrea Emiliani, il quale riteneva che la mostra sul Trecento bolognese, pur non facendo parte del programma delle Biennali, potesse essere considerata come la prima della serie<sup>19</sup>. Il ruolo fondamentale di Longhi nella nascita delle iniziative bolognesi è inoltre confermato dalla sua scelta di ripubblicare proprio nel 1962, in occasione della mostra *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*<sup>20</sup>, uno stralcio dei *Momenti della pittura bolognese*<sup>21</sup> allo scopo di riaffermare le radici da cui le Biennali bolognesi traevano origine<sup>22</sup>.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Gnudi 1956, p. 23.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 25. L'intento di liberarsi dalle «schematiche classificazioni» (*ivi*, p. 23) è rivolto anche a quella lettura che opponeva i Carracci a Caravaggio. Il tentativo di ridare valore al ruolo attivo dei Carracci nell'arte e nella cultura a loro contemporanee andava attuato anche attraverso la corretta ricostruzione del contesto storico artistico. In questo senso, proprio sulla scorta dei rinnovati studi di Longhi su Caravaggio, i curatori della mostra potevano agilmente fare leva sui rapporti, anche stilistici oltre che di apprezzamento, fra questi artisti. Fu soprattutto Francesco Arcangeli, nelle sue schede su Ludovico, a chiamare spesso in causa la figura di Caravaggio per indicare le tangenze in termini di tensione verso il naturalismo comuni ai due autori.

<sup>16</sup> Cfr. i contributi di Adele Milozzi (pp. 78-87), Beatrice Curti (pp. 106-114) e Martina Formoso (pp. 99-105) in questo volume.

<sup>17</sup> *Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento* 1950.

<sup>18</sup> *La collezione di Roberto Longhi* 2007, pp. 106-107. Nella lettera Roberto Longhi si rivolge a Francesco Arcangeli rimarcando il proprio ruolo di iniziatore delle mostre bolognesi di vent'anni prima, a partire dall'esposizione sul Trecento da lui stesso curata nel 1950, e indicando quale motivo del proprio rifiuto alla richiesta di prestito del dipinto di Aspertini, *Cristo fra la Madonna e san Giuseppe*, il proprio allontanamento dalle imprese culturali bolognesi, dovuto a quella che con amara asprezza egli definisce un'estromissione da iniziative che avevano avuto origine proprio nella sua mostra del 1950 (BCABO, fondo speciale Angelo, Gaetano, Bianca, Francesco Arcangeli, carteggio Longhi, lettera di Roberto Longhi a Francesco Arcangeli a Bologna, 3 febbraio 1970). Su questo punto, cfr. il contributo di Alessandra Cosmi in questo volume, pp. 88-98.

<sup>19</sup> Diverse notizie sulla mostra sono state riferite verbalmente da Andrea Emiliani ad Adele Milozzi e a chi scrive durante un'intervista tenutasi presso il suo studio di Bologna il 13 novembre 2015. Colgo l'occasione per ricordare con gratitudine il professor Emiliani, che ci accolse con grande cordialità e disponibilità. Il legame con la mostra del 1950 era stato da lui stesso confermato anche in occasione della giornata in ricordo di Francesco Arcangeli, organizzata dall'Accademia Clementina e Unicredit S.p.A. il 12 novembre 2015 a Bologna (*Francesco Arcangeli* 2018). Si vedano anche Emiliani 1993, p. 378; *Idem* 2002b, pp. 29-56.

<sup>20</sup> *L'Ideale classico* 1962.

<sup>21</sup> Longhi [1935] 1962.

<sup>22</sup> Cfr. il contributo di Beatrice Curti in questo volume, pp. 106-114.

Secondo la testimonianza di Emiliani, all'epoca giovane studioso incaricato di compiere le ricerche storiche, archivistiche e bibliografiche per il catalogo e, in un primo tempo, anche di schedare le opere di Agostino Carracci – poi affidate a Maurizio Calvesi<sup>23</sup> – l'idea originaria dei curatori sarebbe stata di avviare la sequenza delle Biennali seguendo l'ordine cronologico e dunque antepo- nendo la mostra dei Carracci a quella di Guido Reni<sup>24</sup>. Questo intento iniziale venne poi abbandonato a causa delle previste difficoltà di ricerca, dovute alla frammentarietà degli studi sull'argomento<sup>25</sup>. Come si desume dalla corrispondenza ancora conservata, la mostra dei Carracci era stata dunque posticipata e programmata in chiusura della prima serie delle Biennali<sup>26</sup>. La documentazione consente altresì di ricostruire quali siano state le circostanze che portarono alla decisione di allestirla infine nell'autunno del 1956. Per quell'anno, infatti, il Comitato permanente per le Mostre Biennali d'Arte Antica della città di Bologna aveva stabilito di approntare un'esposizione sul paesaggio classico (il nucleo generatore della mostra che si terrà nel 1962)<sup>27</sup>. Ad essa avrebbe fatto seguito una rassegna su Guercino nel 1958<sup>28</sup> e solo nel 1960 si sarebbe dovuta tenere quella sui Carracci. L'ordine nella sequenza programmata delle mostre si ricava da una lettera del 22 febbraio 1955<sup>29</sup>, nella quale Cesare Gnudi informa Denis Mahon della necessità di anticipare l'esposizione delle opere del Guercino al 1956<sup>30</sup> data l'impossibilità di organizzare la mostra sul paesaggio classico a causa della concomitanza con quella prevista a Rouen su Nicolas Poussin e il classicismo in Italia e Francia<sup>31</sup>, alla quale sarebbero dovuti andare in prestito i dipinti di Poussin del Louvre che in origine, sulla base di accordi con Germain Bazin<sup>32</sup>, si sperava di poter esporre a Bologna. Nonostante le riserve già mostrate da Mahon<sup>33</sup>, Gnudi probabilmente riteneva che questi

<sup>23</sup> Intervista ad Andrea Emiliani del 13 novembre 2015, condotta da Adele Milozzi e da chi scrive. In concomitanza con la mostra del 1956, Maurizio Calvesi, ispettore della Soprintendenza di Bologna dall'anno precedente, si occupò di curare un'esposizione delle incisioni di Agostino (*Recenti acquisizioni* 1956).

<sup>24</sup> Andrea Emiliani ci ha riferito che fu in particolare Francesco Arcangeli a spingere per una sequenza cronologica e che preferì attendere la mostra dei Carracci per aderire attivamente al progetto delle Biennali. Si vedano anche Emiliani 1999, p. 25; *Idem* 2002b, p. 57; *Idem* 2018, p. 45.

<sup>25</sup> Gnudi 1956, p. 20: «Ci si perdoni se l'abbiamo realizzata, non certo seguendo una linea logica, dopo quella del Reni. La consapevolezza della difficoltà che essa presentava ci impedì di affrontarla per prima nella serie».

<sup>26</sup> AFDRMER, Fondo «Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna», *Mostra dei Carracci*, buste 9-14.

<sup>27</sup> Cfr. i contributi di Beatrice Curti (pp. 106-114), Martina Formoso (pp. 99-105) ed Elisabetta Gumiero (pp. 115-122) in questo volume.

<sup>28</sup> Cfr. i contributi di Giulia Conte (pp. 144-151) e Francesca Romana Gaja (pp. 136-143) in questo volume.

<sup>29</sup> AFDRMER, Fondo «Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna», *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera (minuta) di Cesare Gnudi a Denis Mahon, 22 febbraio 1955. La lettera è una minuta non firmata di quella inviata a Mahon, tuttavia dal tenore della stessa si può desumere che il mittente fosse Gnudi. Cfr. il contributo di Martina Formoso in questo volume, pp. 99-105.

<sup>30</sup> Per la mostra del Guercino era infatti fondamentale la partecipazione di Mahon, il cui volume *Studies in Seicento Art and Theory* del 1947 aveva segnato una tappa imprescindibile per le ricerche sul pittore; si veda Bacchi 2017.

<sup>31</sup> *Exposition Nicolas Poussin et son temps* 1961. Cfr. i contributi di Beatrice Curti (pp. 106-114) e Martina Formoso (pp. 99-105) in questo volume.

<sup>32</sup> AFDRMER, Fondo «Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna», *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera (minuta) di Cesare Gnudi a Denis Mahon, 22 febbraio 1955.

<sup>33</sup> Nella lettera del 22 febbraio 1955, Gnudi ricorda come Mahon «ebbe già a dichiarare le Sue difficoltà ad una eventuale mostra del Guercino nel 1956» (AFDRMER, Fondo «Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna», *Mostra dei Carracci*, busta 9) durante una riunione avvenuta nell'autunno del 1954, nella quale si discusse «il programma dell'attività del Comitato – dal 1956 al 1960» (*ivi*, lettera [minuta] di Cesare Gnudi e Gian Carlo Cavalli a Denis Mahon, 17 marzo 1955).

avrebbe acconsentito a organizzare la mostra su Guercino nel 1956, perché il 27 febbraio 1955 informava alcuni enti dell'avvenuta costituzione del Comitato<sup>34</sup> e della successiva rassegna sul pittore di Cento, senza attendere la risposta dello studioso inglese<sup>35</sup>. Ben presto, tuttavia, con una lettera dell'8 marzo, Mahon precluse ogni possibilità di realizzare la mostra per il 1956, proponendo di predisporre gli eventi espositivi con cadenza triennale piuttosto che biennale e confermando la sua disponibilità su Guercino non prima del 1957<sup>36</sup>. I membri del Comitato appena costituito si trovarono così nell'imbarazzante situazione di aver divulgato la notizia della realizzazione di una mostra per il 1956, da far seguire a quella su Reni di due anni prima, e di non poter ottemperare a tale impegno<sup>37</sup>; pensarono così di ripiegare su un'esposizione rappresentativa dei pittori bolognesi del Seicento a Roma, confidando nella collaborazione sia di Denis Mahon, che stava allestendo per l'estate del 1955 una mostra sul primo Seicento romano a Londra<sup>38</sup>, sia di Germain Bazin e Charles Sterling per il prestito dei dipinti del Louvre<sup>39</sup>. Solo il definitivo diniego del museo francese<sup>40</sup> costrinse il Comitato, in occasione di una riunione tenutasi il 19 aprile del 1955, dopo «esauriante disamina», a risolversi di anticipare la mostra dei Carracci al 1956<sup>41</sup>. Il 3 maggio 1955 Gnudi comunicava a Mahon l'avvenuta decisione, informandolo dell'intenzione di dedicare la mostra a tutti e tre i pittori per «non frammentare il tema» e segnalando che Rodolfo Pallucchini aveva insistito su questa scelta<sup>42</sup>.

<sup>34</sup> Gnudi aveva già comunicato al sindaco di Bologna l'avvenuta costituzione del Comitato permanente per le Mostre Biennali d'Arte Antica di Bologna il 7 febbraio 1955 (AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, minuta di Cesare Gnudi al Sindaco di Bologna, 7 febbraio 1955). La notizia della nascita del Comitato è riportata anche dal quotidiano «Il Resto del Carlino» del 9 febbraio 1955, p. 4.

<sup>35</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, minuta di Cesare Gnudi all'Amministrazione Comunale di Bologna; all'Amministrazione Provinciale di Bologna; all'Ente Provinciale per il Turismo; alla Camera di Commercio, Industria e Agr., 27 febbraio 1955; si tratta di una lettera finalizzata alla richiesta di contributi. In una successiva missiva, rivolta probabilmente agli stessi o ad altri enti, Gnudi afferma che la mostra del Guercino era stata «in via di massima approvata» dal Comitato nella seduta del 26 febbraio (*ivi*, Cesare Gnudi, 23 aprile 1955).

<sup>36</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi a Bologna, 8 marzo 1955. Cfr. il contributo di Martina Formoso in questo volume, pp. 99-105.

<sup>37</sup> Gian Carlo Cavalli – segretario tecnico della mostra e autore delle schede su Annibale – e Cesare Gnudi in risposta a Denis Mahon chiarirono che l'ipotesi di organizzare le esposizioni con cadenza triennale non poteva essere presa in considerazione a causa dell'impostazione stessa che il Comitato si era dato alla sua recente costituzione, denominandosi infatti Comitato permanente per le Biennali d'Arte Antica a Bologna, e riconfermando pertanto la mostra del Guercino al 1958 (AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera (minuta) di Cesare Gnudi e Gian Carlo Cavalli a Denis Mahon, 17 marzo 1955).

<sup>38</sup> *Ibidem*. A Bologna si sperava infatti di avere in prestito i dipinti presentati nella mostra londinese (*Artists in 17th Century Rome* 1955). Mahon nella sua risposta del 29 marzo 1955 diede il proprio appoggio al prestito a Bologna di alcuni dei dipinti esposti in quella circostanza (AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi a Bologna, 29 marzo 1955). Cfr. il contributo di Martina Formoso in questo volume, pp. 99-105.

<sup>39</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera di Cesare Gnudi e Gian Carlo Cavalli a Denis Mahon, 17 marzo 1955; *ivi*, lettera (minuta) di Cesare Gnudi a Charles Sterling, 29 marzo 1955. Cfr. il contributo di Martina Formoso in questo volume, pp. 99-105.

<sup>40</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera di Charles Sterling da Parigi a Cesare Gnudi a Bologna, 8 aprile 1955.

<sup>41</sup> *Ivi*, lettera (minuta) di Cesare Gnudi, 23 aprile 1955. Nella lettera non è indicato il destinatario, ma essa è chiaramente rivolta a uno o a più enti amministrativi.

<sup>42</sup> *Ivi*, lettera (minuta) di Cesare Gnudi a Denis Mahon, 3 maggio 1955. La precisazione di Gnudi fa ritenere che si fosse anche pensato di dare al tema della mostra un taglio differente. Come si è visto, gli eventi che portarono ad



2. Ludovico Carracci,  
*Battesimo di Cristo*. Monaco  
di Baviera, Bayerische  
Staatsgemäldesammlungen,  
castello di Schleißheim, inv. 2226.

Intorno al progetto si sviluppò una intensa fase di studio e di dibattito che permise di definire molti aspetti ancora incerti del catalogo dei Carracci, ma emersero anche profonde divergenze tra le varie anime del Comitato scientifico, di cui è possibile trovare traccia nel catalogo e in altri contributi usciti in quegli anni<sup>43</sup>. Francesco Arcangeli fu il primo a presentare alle stampe le proprie considerazioni sulla giovinezza dei tre artisti, già nel luglio del 1956<sup>44</sup>. Riconnettendosi alla tradizione malvasiana, egli riconosceva nel più anziano dei cugini il primo fautore di quel rivoluzionario “ritorno alla natura” su cui aveva insistito Longhi nella sua prolusione<sup>45</sup>, dal quale lo stesso Arcangeli sembra trarre il nucleo di una riflessione che attraverserà tutta la sua attività di studioso. A lui si deve l’attribuzione a Ludovico del *Battesimo di Cristo* di Monaco (fig. 2), già dato a Pier Francesco Mola<sup>46</sup>, nel quale lo studioso rilevava, all’altezza del 1584, una maggiore

allestire la *Mostra dei Carracci* nel 1956 coinvolsero sin da subito Mahon, il cui apporto alla concessione dei prestiti divenne durante i lavori sempre più decisivo. Cfr. il contributo di Adele Milozzi in questo volume, pp. 78-87.

<sup>43</sup> Gnudi 1956, p. 20: «Gli estensori del Catalogo non possono non anticipare quelle che sono le loro convinzioni e i loro orientamenti, che talvolta non sono forse del tutto combacianti (e come potrebbero esserlo di fronte a problemi così complessi e dibattuti prima ancora che la Mostra offra a loro stessi la possibilità di verificarli e approfondirli?»).

<sup>44</sup> Arcangeli 1956.

<sup>45</sup> Longhi [1935] 1973.

<sup>46</sup> Sul dipinto già pesava un’annotazione di Longhi, che lo riferiva ad ambito carraccesco (Arcangeli, in *Mostra dei Carracci* 1956, n. 3, pp. 106-107).

3. Annibale Carracci, *Battesimo di Cristo*. Bologna, San Gregorio.



«semplicità e schiettezza» e uno spirito «più moderno» rispetto all'omologo dipinto in San Gregorio di Annibale (fig. 3), di poco successivo, ma ancora di sapore manierista<sup>47</sup>. Questa lettura non venne però condivisa da Longhi, il quale nel suo contributo successivo alla mostra, *Annibale, 1584?*, insistette invece sulla priorità del minore dei Carracci<sup>48</sup>: proprio nell'identificare il *Battesimo* di Annibale del 1585 come momento di svolta per il superamento del manierismo attraverso Correggio, egli constatava come tutte le opere di Ludovico di «vivace modernità» si potessero comprendere tra la *Conversione di san Paolo* del 1587 e la *Predica del Battista* del 1592, quando il più giovane cugino aveva «già

<sup>47</sup> Arcangeli 1956, p. 31.

<sup>48</sup> Longhi 1957.

stupito ognuno» con la pala di San Gregorio e con quelle di Parma e di Reggio Emilia<sup>49</sup>, e vedeva pertanto in Annibale la figura di riferimento dei tre, indicando il 1584 come crinale e avviamento della sua transizione verso la modernità<sup>50</sup>. Longhi arrivava infine a spostare la paternità di alcune opere esposte a Bologna da Ludovico al cugino, compreso il *Battesimo* di Monaco<sup>51</sup> (fig. 2), contro il parere già espresso da Arcangeli e accolto nella mostra<sup>52</sup>.

Arcangeli fu certo dispiaciuto di tali dissensi, come si desume da una lettera inviatagli da Longhi che riporta la divergenza di opinioni tra i due sulla figura di Annibale<sup>53</sup> e attesta l'esistenza in seno alla mostra del 1956 di pareri profondamente discordi sulle questioni carraccesche. Nella lettera, datata 19 settembre 1957, che da una postilla indicata a margine risulta inviata il 17 ottobre, Longhi, rispondendo a una precedente missiva di Arcangeli sui contenuti dell'*Annibale, 1584?* appena pubblicato, rileva come le osservazioni fattegli in quell'occasione non fossero giustificate da una concreta valutazione degli sviluppi di Annibale, che lo studioso piemontese attribuisce alla particolare predilezione di Arcangeli per Ludovico. In questa risposta all'antico allievo, Longhi ribadisce che il suo scopo era stato proprio di fare luce sugli inizi di Annibale ponendo l'accento sul suo talento di innovatore nel contesto bolognese e nel rapporto con gli altri Carracci, definendolo con gli stessi termini di "indipendent" e "fauve" già usati nell'articolo<sup>54</sup>. In *Annibale, 1584?* Longhi afferma di voler dare il proprio contributo «per riparare» alla sua «scarsa partecipazione» alla mostra, che viene così giustificata: «Da parte mia, se non mi avvenne di dare all'impresa tutto l'aiuto che era nei miei desideri, si voglia addebitarlo a contingenze stagionali, per me allora pressanti, e alla fiducia, del resto assai ben riposta, negli ordinatori locali»<sup>55</sup>. La lettera del 19 settembre 1957 chiarisce però che i motivi di questo distacco furono ben più profondi: Longhi,

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 34. Arcangeli aveva dato una lettura diametralmente opposta a quella di Longhi (Arcangeli 1956, pp. 43-44).

<sup>50</sup> Nell'articolo Longhi attribuisce ad Annibale, intorno al 1584, alcuni dipinti che non erano andati in mostra e riferisce di avere pareri diversi sia sulla cronologia di opere di Annibale, sia sulla paternità di quelle di Agostino esposte a Bologna.

<sup>51</sup> Sul *Battesimo* di Monaco, Cavalli scriveva a Mahon: «"Battesimo di C." di Monaco (Schleissheim) a Lei già sottoposto in fotografia a Bologna, se non erro, da Arcangeli, opera bellissima e giovanile che pare offrire spunti per una attribuzione incerta fra L. e Annibale: solo la visione diretta dell'opera potrà chiarire questo interessantissimo quadro» (AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera [minuta] di Cesare Gnudi e Gian Carlo Cavalli a Denis Mahon, 4 gennaio 1956).

<sup>52</sup> Longhi 1957, p. 51. L'attribuzione di Arcangeli a Ludovico verrà accolta dagli studi successivi (Brogi 2001, n. 10, pp. 114-115; *Idem* 2016, pp. 24, 31 nota 33, 36). Tra le opere che Longhi trasferisce da Ludovico ad Annibale, solo l'attribuzione del cosiddetto *Ritratto di vedova* era stata sostenuta nel catalogo (Cavalli, in *Mostra dei Carracci* 1956, n. 67, pp. 184-185), ma già Jaffé 1956, p. 397, considera il ritratto opera di Ludovico, e così Mahon 1957a, p. 199, e infine Brogi 2001, n. 40, pp. 151-152. Il dipinto era stato segnalato da Charles Sterling (AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera di Denis Mahon da Londra a Gian Carlo Cavalli a Bologna, 16 gennaio 1956). Il 4 gennaio 1956 Cavalli scrive a Mahon: «Sul "Ritratto di dama" ex Spiridon Ella conosce già fin da Parigi il pensiero del Prof. Longhi, che propende per Annibale. Ma la presenza del dipinto alla Mostra creerà un problema attribuzionistico d'indubbio interesse» (*ivi*, lettera [minuta] di Gian Carlo Cavalli a Denis Mahon, 4 gennaio 1956).

<sup>53</sup> BCABo, fondo speciale Angelo, Gaetano, Bianca, Francesco Arcangeli, carteggio Longhi, lettera di Roberto Longhi a Francesco Arcangeli, 19 settembre 1957 (lettera spedita il 17 ottobre).

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Longhi 1957, p. 33.



4. Annibale Carracci, *Macelleria*. Oxford, Christ Church, Picture Gallery, inv. JBS 181.

rilevando come i curatori si fossero allontanati dalle sue opinioni, che in un primo tempo avevano condiviso, omettendo anche dalla mostra opere che avrebbero sostenuto tali opinioni, attraverso l'articolo *Annibale, 1584?* intendeva rivendicare il diritto di esprimere il proprio punto di vista, che evidentemente a suo modo di vedere non aveva avuto spazio nel catalogo<sup>56</sup>.

Pur nell'emergere di tali conflitti, sui quali è sceso poi un profondo oblio, affiora chiaramente nel catalogo del 1956 l'intenzione di ricostruire le personalità dei tre bolognesi definendone i profili, con esiti destinati a durare e solo in parte suggeriti dalle fonti: Ludovico è portatore di una sensibilità religiosa controriformata severa, commossa e commovente, comunicativa e popolare; Agostino è il letterato del gruppo, fonte di ispirazione per gli altri due e tuttavia sfuggente nella sua produzione pittorica; Annibale è il pittore facile, grandioso, sentimentale e sensuale degli anni emiliani, e poi delle «raffinatezze alessandrine»<sup>57</sup> romane, dei paesaggi in cui la natura «si sposa al sentimento classico, eroico del mito»<sup>58</sup>, dello studio dell'antico e di Raffaello, ma anche dell'adesione al vero testimoniata dai disegni, grazie ai quali «nasce il naturalismo nel senso moderno»<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> BCABo, fondo speciale Angelo, Gaetano, Bianca, Francesco Arcangeli, carteggio Longhi, lettera di Roberto Longhi a Francesco Arcangeli, 19 settembre 1957 (lettera spedita il 17 ottobre).

<sup>57</sup> Gnudi 1956, p. 34.

<sup>58</sup> *Ibidem*. Cfr. il contributo di Adele Milozzi in questo volume, pp. 78-87.

<sup>59</sup> Gnudi 1956, p. 39.



5. Annibale Carracci, *Cristo e la Samaritana*. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 267.



6. Annibale Carracci, *Fuga in Egitto*. Roma, Galleria Doria Pamphilj, inv. 359/263.

È interessante rilevare come nella mostra del 1956 la lettura dell'Annibale romano non avvenga attraverso la riflessione sull'«Ideale classico». L'unica volta in cui Gnudi utilizza questa locuzione nell'introduzione al catalogo è per indicare la capacità di Annibale di muoversi tra generi opposti fra loro: «motivi di letteratura e di natura (ideale classico e diretto verismo; il *Mangiafagioli* [fig. 6 del saggio di Milozzi, p. 85], la *Macelleria* [fig. 4], e il «grande stile» ecc.)»<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 22.

7. Annibale Carracci, *Domine, quo vadis?*. Londra, The National Gallery, inv. NG9.



Solo nel catalogo del 1962 la categoria di “Ideale classico” verrà descritta da Gnudi nelle sue implicazioni teoriche, che vedranno contrapporre il disegno al colore, Raffaello ai veneti, il “classicismo” al naturalismo e al Barocco, e in quel contesto Annibale figureerà come l’iniziatore delle istanze a essa sottese in alcuni dipinti romani, a partire dal *Cristo e la Samaritana* di Vienna (fig. 5)<sup>61</sup>. Nell’introduzione di Gnudi del 1956, viceversa, veniva individuato in un nucleo di opere (la *Samaritana*, la *Fuga in Egitto*, fig. 6, il *Domine, quo vadis?*, fig. 7) il seme da cui presero le mosse prima Domenichino e poi Poussin, ma tali opere, secondo questa lettura, avevano tratto ispirazione dal connubio «Raffaello-antico» innestato sulla cultura figurativa veneto-correggesca<sup>62</sup> e dunque da una combinazione di accenti stilistici ben più articolata, e molto prossima nei suoi riferimenti figurativi alla radice della riforma carraccesca così come emergeva dalle fonti seicentesche, da Agucchi a Mancini a Bellori a Malvasia.

<sup>61</sup> *Idem* 1962, pp. 9-10.

<sup>62</sup> *Idem* 1956, pp. 44-45.

## L'IMPRONTA DI LONGHI, L'EMERGERE DI MAHON NELLA MOSTRA DEI CARRACCI

Adele Milozzi

In un'intervista generosamente concessa a chi scrive il 13 novembre 2015<sup>1</sup>, Andrea Emiliani sottolineava come la *Mostra della pittura bolognese del Trecento* di Roberto Longhi del 1950 dovesse essere considerata il prototipo delle Biennali d'Arte Antica di Bologna, da lui definite «[...] modelli di lavoro per l'avanzamento degli studi nella conoscenza dell'arte bolognese in tutta la sua vastità, che è piuttosto ampia, secondo le direzioni segnate da Roberto Longhi e dalla sua scuola nel 1934»<sup>2</sup>. Lo stesso Longhi aveva voluto ripubblicare quella prolusione degli anni Trenta su «Paragone» proprio nel novembre 1962<sup>3</sup>, in concomitanza con la mostra sull'«Ideale classico»; inoltre, in una lettera a Francesco Arcangeli del 3 febbraio 1970<sup>4</sup>, lo studioso aveva motivato il rifiuto di prestare una sua opera per l'ottava Biennale, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, avendone rilevato la mutata impostazione rispetto alle iniziative culturali inaugurate con la mostra sul Trecento bolognese<sup>5</sup>.

Nell'esposizione sui Carracci la linea guida longhiana emerge ancora chiaramente, sia dalla scelta delle opere in catalogo sia dal materiale d'archivio, tramite il quale è possibile documentare anche le opere non concesse. Molta della corrispondenza riguarda dipinti di paesaggio, soprattutto di mano di Annibale, e testimonia l'urgenza di Longhi di mostrare nei Carracci le prove del «movente "lombardo", inteso a scavalcare il cadavere del manierismo»<sup>6</sup>.

Fortemente voluti furono *La pesca* e *La caccia*, la *Natività della Vergine* e il *Sacrificio d'Isacco* del Louvre (figg. 1-3), dipinti capaci di mostrare quell'Annibale naturalista, non meramente eclettico, portatore a Roma di una ricerca nella quale «[...] anche l'arte antica è reimmaginata per via di affettuosa verisimiglianza, non per via metodica»<sup>7</sup>. Nell'ottobre 1955 Cesare Gnudi scrisse a Denis Mahon di aver richiesto a Germain Bazin «[...] in ordine di importanza, la *Pesca* e la *Caccia* di Annibale Carracci [...] insostituibili

<sup>1</sup> L'intervista è stata concessa a Francesca Mari e a me (si veda anche in questo volume il contributo di Francesca Mari, pp. 67-77).

<sup>2</sup> Il riferimento è evidentemente alla prolusione al corso di storia dell'arte di Roberto Longhi, pronunciata in occasione dell'apertura dell'anno accademico 1934-1935 all'università di Bologna. La prolusione fu pubblicata sulla rivista «L'Archiginnasio» (Longhi 1935), ristampata poi in «Paragone» (*Idem* [1935] 1962) e successivamente nell'*Edizione delle opere complete* (*Idem* [1935] 1973).

<sup>3</sup> Longhi [1935] 1962.

<sup>4</sup> BCABo, fondo speciale Angelo, Gaetano, Bianca, Francesco Arcangeli, carteggio Longhi, lettera di Roberto Longhi da Firenze a Francesco Arcangeli a Bologna, 3 febbraio 1970.

<sup>5</sup> Cfr. i contributi di Francesca Mari (pp. 67-77) e Alessandra Cosmi (pp. 88-98) in questo volume.

<sup>6</sup> Longhi [1935] 1973, p. 199.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 201.

per la documentazione dello stile paesistico giovanile di Annibale<sup>8</sup>; quando fu chiaro che i due paesaggi non sarebbero stati prestati, Gnudi inviò una lettera a Charles Sterling:

«[...] Certamente questa mancanza è gravissima, come Lei può ben comprendere, tanto più che il Principe Doria a Roma sembra volerci negare le lunette famose. In tal modo la grande pittura di paesaggio di Annibale scompare quasi totalmente dalla Mostra. Per tale ragione particolarmente importante diviene per noi la concessione dei due rametti, uno dei quali, il *Sacrificio d'Isacco*, è, sia pure in piccolo formato, uno degli esempi più alti della pittura di paesaggio di Annibale [...]. E tutti di questo le saremo gratissimi, in particolare il prof. Longhi, che ama in modo speciale i due piccoli rami»<sup>9</sup>.

In realtà il principe Doria concesse la lunetta con la *Fuga in Egitto* (fig. 6 del saggio di Mari, p. 76), insieme alla *Maddalena* di Annibale, a proposito della quale Gnudi gli scrisse, ringraziandolo: «[l'opera] viene ad accrescere l'importanza della sezione dedicata, in seno alla Mostra, alla attività paesistica di Annibale Carracci, la parte più moderna, infatti, dell'intera esposizione, e per la quale l'attesa della critica internazionale è sempre più viva»<sup>10</sup>. Al di là della *captatio benevolentiae* di rito presente in queste missive, bisogna riconoscere che le argomentazioni sono sincere, e trovano infatti puntuale riscontro nelle schede di catalogo, dove, ad esempio, il *Sacrificio di Isacco* (fig. 3) viene definito un

«[...] superbo rametto, che non esitiamo a giudicare uno dei capolavori nella storia del paesaggio italiano del Seicento [...] egualmente partecipe di quella nuova coscienza dello spettacolo naturale che Annibale porta a Roma a cavaliere di due secoli, e che subito afferma come autonoma realtà espressiva, sottraendone la dipendenza manieristica alla pittura d'affresco decorativo in auge a Roma»<sup>11</sup>.

Quanto alla lunetta con la *Fuga in Egitto*, è indicata come opera che ha «[...] rango di protagonista, sulla scena di Roma all'aprire del secolo, nell'elaborazione spirituale e tematica della prima pittura di paesaggio classico di tono "eroico"»<sup>12</sup>.

Per capire la valenza conferita dai curatori al filone paesaggistico, oltre alla prolusione longhiana, è d'aiuto ricordare che nel progetto originario, ricostruibile grazie alle ricerche condotte per questo volume, nel 1956 si sarebbe in principio dovuta allestire una mostra sul paesaggio classico<sup>13</sup>. Il tema era stato inizialmente sottoposto all'attenzione di Gnudi da Ger-

<sup>8</sup> AFDRMER (già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna), Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna" (già EBMA), d'ora in poi AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera (minuta) di Cesare Gnudi a Denis Mahon, 8 ottobre 1955.

<sup>9</sup> *Ivi*, busta 13, lettera (minuta) di Cesare Gnudi da Bologna a Charles Sterling, 8 febbraio 1956.

<sup>10</sup> *Ivi*, lettera (minuta) di Cesare Gnudi al principe Doria Pamphilj, 18 maggio 1956.

<sup>11</sup> *Mostra dei Carracci* 1956, pp. 225-226.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 231-232.

<sup>13</sup> Sulla mancata realizzazione della mostra e sulle successive trasformazioni del progetto, cfr. i contributi di Francesca Mari (pp. 67-77), Martina Formoso (pp. 99-105), Beatrice Curti (pp. 106-114) ed Elisabetta Gumiero (pp. 115-122) in questo volume.



1. Annibale Carracci, *La caccia*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 210.

main Bazin, allora direttore del Département des peintures et dessins del Louvre, durante una visita alla mostra di Guido Reni nel 1954, nel corso della quale questi aveva promesso di prestare diversi quadri di Poussin qualora si fosse organizzata un'esposizione su quell'argomento<sup>14</sup>. La concomitanza tra il definirsi del progetto della mostra sul pittore francese, organizzata a Rouen solo nel 1961<sup>15</sup>, e la prevista iniziativa bolognese portò a posticipare la realizzazione di quest'ultima: per questa ragione solo nella Biennale del 1962 si arriverà a parlare propriamente di "paesaggio ideale" e a definire quindi più specificamente quello che fino ad allora si era definito paesaggio classico<sup>16</sup>.

L'intento di porre l'accento sulla componente naturalistica emerge anche da una lettera di Mahon a Gnudi dell'ottobre del 1955: insistendo sull'opportunità di non lasciar sovrapporre la mostra sul *Seicento europeo: realismo, classicismo, barocco*<sup>17</sup> a quella dei Carracci e di favorire piuttosto la presenza di opere di questi artisti nell'esposizione romana, lo studioso inglese sottolineava come questa rappresentasse una meravigliosa occasione per mettere in luce il fondamentale contributo dei Carracci nel contesto europeo in relazione a tutte e tre le correnti<sup>18</sup>. Questo giudizio, figlio della rilettura di Luigi Lanzi<sup>19</sup> – che aveva

<sup>14</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi a Bologna, 8 marzo 1955.

<sup>15</sup> *Exposition Nicolas Poussin et son temps* 1961. Cfr. il contributo di Francesca Mari in questo volume, pp. 67-77

<sup>16</sup> Cfr. qui i contributi di Martina Formoso (pp. 99-105), Beatrice Curti (pp. 106-114) ed Elisabetta Gumiero (pp. 115-122).

<sup>17</sup> *Il Seicento europeo* 1956. Dal carteggio tra Mahon e Gnudi si apprende che Longhi si dimise dal Comitato di questa mostra anche in polemica con la sovrapposizione che ci sarebbe stata con quella dei Carracci a Bologna se non si fosse posticipata, come poi avvenne (AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera di Denis Mahon da Venezia a Cesare Gnudi, 1° ottobre 1955). Diverse delle opere dei Carracci esposte a Roma furono trasferite direttamente dalla mostra bolognese.

<sup>18</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera di Denis Mahon da Venezia a Cesare Gnudi, 1° ottobre 1955.

<sup>19</sup> Lanzi [1795] 1825, p. 83: «Scrivere la storia de' Carracci e de' lor seguaci è quasi scrivere la storia pittorica di tutta Italia da due secoli in qua».

2. Annibale Carracci, *Natività della Vergine*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 190.



Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

inteso i Carracci, e soprattutto l'Annibale "lombardo" che si fa "romano", germinale per diverse correnti artistiche seicentesche – guidava pressoché tutti i componenti del Comitato, pur con alcune divergenze<sup>20</sup>.

Uno dei maggiori risultati della mostra del 1956 è stato il grande numero di disegni ottenuti dalle maggiori collezioni europee (fig. 4)<sup>21</sup>. Nel catalogo relativo, curato da Denis Mahon, la produzione grafica sopperisce all'ovvia assenza delle decorazioni farnesiane (fig. 5)<sup>22</sup> e l'accento viene posto sulla novità e sulla modernità del sentire l'antico di Annibale<sup>23</sup>, sottolineando come dagli studi per la Galleria emerga «[...] l'afflato fantastico e poetico che ne anima l'apparente conformismo classico. Con la Galleria le vie sono aperte al Barocco di Rubens e di Bernini»<sup>24</sup>. Mahon e Gnudi avevano offerto al Louvre la possibilità di replicare a Parigi la sezione della mostra riguardante i disegni, ottenendo

<sup>20</sup> Cfr. qui il contributo di Francesca Mari, pp. 67-77.

<sup>21</sup> Gnudi 1956, p. 5: «La sezione dedicata ai disegni nella Mostra dei Carracci costituisce, crediamo, per la qualità e la quantità delle opere esposte, uno dei motivi di maggiore interesse della Mostra stessa».

<sup>22</sup> Vennero presentati diciotto disegni preparatori per il Camerino e cinquantasei per la Galleria, corrispondenti a più di un quarto del totale dei disegni esposti.

<sup>23</sup> *Mostra dei Carracci. Disegni 1956*, p. 108.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 12.



3. Annibale Carracci, *Sacrificio di Isacco*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 188.

preventivamente il permesso degli altri prestatori, proprio per spingere Bazin a prestare un considerevole numero di testimonianze grafiche sulla decorazione per la Galleria Farnese, di cui il museo francese conserva una cospicua parte. Il progetto tuttavia sfumò, e cinque anni dopo il Louvre organizzò una propria mostra di disegni dei Carracci curata da Roseline Bacou<sup>25</sup>.

L'attività dinamica e tenace di Denis Mahon finalizzata a ottenere i prestiti è stata determinante per la realizzazione di una mostra che in questo modo poté riunire una quantità di dipinti e disegni altrimenti insperabile. Lo spoglio dei molti documenti conservati presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici per le province di Bologna, Ferrara, Forlì Cesena, Ravenna e Rimini (oggi Archivio Fotografico della Direzione regionale Musei dell'Emilia-Romagna) ha fatto emergere come grazie al suo diretto intervento furono ottenuti prestiti eccezionali, che offrirono, per la prima volta, la possibilità di studiare globalmente e distintamente i tre artisti. Dai documenti si evince come, oltre a poter contare su proprie conoscenze e rapporti di fiducia e stima, Mahon non avesse esitato a coprire personalmente alcune spese e a utilizzare la propria collezione come pregiata "merce di scambio" per ottenere i prestiti. Così, ad esempio, in una lettera del 19 gennaio

<sup>25</sup> Bacou 1961.

4. Annibale Carracci, *Ritratto di bambino*, pietra nera e biacca su carta beige, 315 x 251 mm. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 7376r.



1956, lo studioso inglese informava Gnudi che, poiché la National Gallery di Londra avrebbe aperto a breve sei nuove sale, operazione che giustificava la riluttanza del museo a concedere prestiti e la preoccupazione per il sovraccarico di lavoro del gabinetto di restauro, egli stesso si era offerto di sostituire nelle sale del museo i quadri richiesti per la mostra dei Carracci con opere della sua collezione e di pagare l'intervento di pulitura dei tre dipinti che si chiedevano per Bologna<sup>26</sup>. Simili soluzioni vennero proposte alle istituzioni e alle collezioni italiane nel tentativo di risolvere via via le difficoltà a concedere i prestiti delle opere richieste, e anche in questi casi il sostegno di Mahon fu decisivo; l'*affaire del Mangiafagioli* (fig. 6) di Casa Colonna ne è un esempio eclatante. Come ebbe a sottolineare Gnudi in una lettera a Federico Zeri del marzo 1956, che documenta il maturare della riflessione critica sulla componente naturalista dell'opera carraccesca<sup>27</sup>, in quel dipinto era stato individuato un momento fonda-

<sup>26</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi a Bologna, 19 gennaio 1956.

<sup>27</sup> *Ivi*, busta 13, lettera (minuta) di Cesare Gnudi a Federico Zeri, 4 marzo 1956: «Ma lei sa che dei Carracci, e soprattutto di Annibale, esiste un aspetto che può considerarsi pressoché nuovo alla critica non strettamente specialistica, e al pubblico, l'aspetto più moderno, meno legato alla tradizione colta del Cinquecento, l'aspetto che è rappresentato dai quadri di paesaggio e da talune composizioni di genere, come è in particolare il quadro del cosiddetto "Mangiafagioli" della Galleria del Principe Colonna, un tempo attribuito al Passerotti, poi giustamente restituito ad Annibale, dal Marangoni e dal Longhi. [...] Ma come pensare ad una Mostra, la prima che fino ad oggi sia stata tentata, dei Carracci, senza esporre un dipinto come il "Mangiafagioli"?, che resta



5. Annibale Carracci, *Studio di ignudo*, carboncino e gessetto bianco su carta azzurra, 412 x 410 mm. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 7322.

mentale della ricerca di Annibale sul “genere basso”. Era perciò tanto più urgente riparare alla paradossale circostanza per la quale il *Mangiafagioli* era stato concesso in prestito alla mostra *Il capolavoro incognito* presso la Kunsthhaus a Zurigo e non a quella sui Carracci. Zeri, il primo ad essere stato contattato da Gnudi dati i suoi noti rapporti con i principi Colonna, incontrò a Londra Denis Mahon e lo informò della riluttanza della principessa a prestare il quadro per l'esposizione di Bologna<sup>28</sup>. Lo studioso inglese scrisse il giorno stesso a René Wehrli, direttore della Kunsthhaus di Zurigo, chiedendogli di contattare i Colonna («soften the heart of the Princess») e aiutarli a far concedere il prestito del dipinto anche per la Biennale bolognese<sup>29</sup>. Contestualmente Mahon ricordava a Wehrli come egli stesso figurasse tra i prestatori della mostra svizzera, posizione che lo legittimava ad avanzare tale “inusuale richiesta”: «One of the pictures the presence of which the Committee considers to be absolutely vital is the “Mangiafagioli” [...]. Perhaps the fact that I responded very readily to your appeal for loans from my own collection may justify this unusual request»<sup>30</sup>. Lo stesso giorno Mahon scrisse a Gnudi una lettera tramite la quale lo informava del suo operato. Poche ore dopo gli inviò una cartolina per fargli sapere di aver ricevuto un telegramma da Wehrli allo scopo di fissare un appuntamento per vedere la sua collezione, chiedendogli pertanto eventuali commenti in merito<sup>31</sup>. Gnudi rispose tempestivamente il 27 aprile, affermando di concordare con la sua condotta – frutto di una scelta del tutto autonoma di Mahon, come si evince dalle date

---

eccezionale nello svolgimento dell'arte carraccesca? Senza di esso la Mostra, come Ella può ben capire, resterebbe monca in una parte vitale».

<sup>28</sup> *Ivi*, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi a Bologna, 24 aprile 1956.

<sup>29</sup> *Ivi*, lettera (copia firmata) di Denis Mahon da Londra a René Wehrli a Zurigo, 24 aprile 1956.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ivi*, cartolina di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi a Bologna, 24 aprile 1956.

6. Annibale Carracci, *Il Mangiafagioli*.  
Roma, Galleria Colonna, inv. 164.



delle epistole – e di essere disposto a favorire ulteriormente anche i prestiti della Pinacoteca di Bologna. Nell'incontro tra Mahon e Wehrli il primo deve aver chiarito come la generosità di Gnudi, e sua propria, nella concessione dei prestiti fosse vincolata all'ottenimento del *Mangiafagioli* per la mostra bolognese: il 7 maggio Wehrli scrisse infatti a Gnudi: «[...] ho promesso al Prof. Mahon di fare tutto il possibile per convincere la Principessa Colonna [...]. Il Prof. Mahon accennò che in tal caso Ella sarebbe assai probabilmente disposta a concederci il prestito di un altro quadro [...] il dipinto da noi desiderato è "La fattoria" di G.M. Crespi»<sup>32</sup>. Seguì una fitta corrispondenza tra il Comitato e tutti gli studiosi che si presumeva potessero far pressioni su Casa Colonna, ma dalla missiva di Gnudi a Wehrli del 7 giugno<sup>33</sup> si comprende che fu di quest'ultimo l'appoggio decisivo. In conclusione, la *Fattoria* di Crespi andò a Zurigo e il *Mangiafagioli* passò direttamente dalla mostra svizzera alla Biennale di Bologna, dove ottenne anche grande successo di pubblico, almeno a giudicare dal numero di cartoline vendute<sup>34</sup>. Dallo scambio di missive si evince anche che la principessa aveva imposto il divieto di restaurare il dipinto, molto sporco, restando, su questo, irremovibile; il fatto che i curatori, per i quali *condicio sine qua non* era sempre stata la leggibilità delle opere da esporre, lo abbiano voluto ugualmente rafforzare l'importanza attribuita a quella stagione naturalista di Annibale in seno alla mostra<sup>35</sup>. Questo sofferto risultato ottenuto dal Comitato

<sup>32</sup> *Ivi*, lettera di René Wehrli da Zurigo a Cesare Gnudi a Bologna, 7 maggio 1956.

<sup>33</sup> *Ivi*, lettera (minuta) di Cesare Gnudi a René Wehrli, 9 giugno 1956: «Desidero, perciò esprimerLe anche a nome del Comitato i più sinceri e vivi ringraziamenti per il Suo personale intervento presso la Principessa a nostro favore, intervento grazie al quale soprattutto sono state rimosse quelle difficoltà che in un primo tempo avevano compromesso il prestito del dipinto alla Mostra dei Carracci».

<sup>34</sup> *Ivi*, busta 14, statistica delle cartoline vendute. Durante la mostra vennero vendute 1545 cartoline raffiguranti il *Mangiafagioli* su un totale di 24.349 unità. La cartolina più apprezzata e venduta raffigurava *La Madonna del silenzio* di Annibale (2065 pezzi).

<sup>35</sup> Nella prima edizione del catalogo il dipinto è segnalato come restaurato in occasione della mostra (Cavalli, in *Mostra dei Carracci* 1956, p. 176); tuttavia, tra i documenti d'archivio non c'è traccia di autorizzazione da parte di Casa Colonna e nella terza edizione del catalogo tale informazione viene omessa (*Idem*, in *Mostra dei Carracci* [1956] 1958, pp. 175-176).

organizzativo offrì l'occasione per riaffermare in mostra e in catalogo l'autografia di Annibale del *Mangiafagioli* – già ascritto a Pietro Paolo Bonzi da Godefridus Johannes Hoogewerff e al Passerotti da Longhi nel 1928<sup>36</sup> – nonché di esporre il dipinto Colonna accanto a *La Macelleria* di Oxford, mettendo queste opere a confronto con il resto della produzione di Annibale e offrendo così la possibilità di indagare quella sua capacità – tanto ammirata dai suoi primi critici, Giovanni Battista Agucchi e Giulio Mancini – di accordare, rispettando il senso del decoro, lo stile al genere<sup>37</sup>.

I documenti d'archivio riguardanti la *Natività della Vergine* (fig. 2), pala d'altare eseguita da Annibale per l'allora cappella Cantucci della basilica della Santa Casa di Loreto, offrono l'occasione di riflettere su una tipologia di problema con cui gli organizzatori della mostra si trovarono talvolta a misurarsi. Diversi dipinti, infatti, erano noti perché lodati dalle fonti antiche, ma se ne ignorava l'ubicazione. Anche l'opera in questione venne rintracciata dopo molte ricerche, tanto che Gnudi scrisse a Mahon:

«Sensazionale: il dipinto “Natività della Vergine” di proprietà del Museo di Compiègne e già destinato ad Aiaccio [...] si trova attualmente, e certamente vi si trovava anche durante la nostra permanenza a Parigi, nel Gabinetto di Restauro del Louvre! Nessuno lo sapeva, nessuno ce l'ha detto»<sup>38</sup>.

Grazie a Charles Sterling, gli organizzatori della mostra di Bologna ne ottennero una fotografia, ma non avevano ancora idea delle misure del quadro e temevano, presupponendo fosse di grandi dimensioni, di non poterlo esporre<sup>39</sup>. Longhi, che doveva recarsi a Parigi per proprio conto, venne incaricato dal Comitato di valutare la pala e prendere accordi<sup>40</sup>. Mahon lo raggiunse subito e finalmente il 30 maggio 1956 ebbero modo di vedere il dipinto al Louvre<sup>41</sup>; il giorno dopo lo studioso inglese inviò un telegramma a Bologna: «Longhi io d'accordo Natività importantissima desiderabile. Bazin d'accordo prestito se Brandi pulirà anche Marsiglia»<sup>42</sup>.

L'esame diretto della pala diede anche modo a Mahon<sup>43</sup> di identificare due disegni ad essa connessi, mentre Longhi propose per la copia del Prado l'autografia dell'Albani<sup>44</sup>. È significativamente evocativa, e soprattutto inaspettata rispetto alla lettura corrente di quella congiuntura critica e storiografica di cui la mostra dei Carracci è un apice, l'immagine di Longhi e Mahon uno accanto all'altro davanti a quel “Carracci ritrovato”. Come oggi possiamo affermare sulla base di documentazione sinora inedita, la Biennale del 1956 ottenne da entrambi le maggiori spinte per configurarsi come un evento epocale nella storia degli

<sup>36</sup> Šafařík, Milantoni 1981, p. 50.

<sup>37</sup> Ginzburg 2000, pp. 24-31.

<sup>38</sup> AFDRMER, Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna”, *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera (minuta) di Cesare Gnudi a Denis Mahon, 2 dicembre 1955.

<sup>39</sup> *Ivi*, lettera (minuta) di Gian Carlo Cavalli a Denis Mahon, 26 aprile 1956.

<sup>40</sup> *Ivi*, lettera (minuta) di Gian Carlo Cavalli a Denis Mahon, 17 maggio 1956.

<sup>41</sup> *Ivi*, lettera di Denis Mahon da Parigi a Gian Carlo Cavalli a Bologna, 29 maggio 1956.

<sup>42</sup> *Ivi*, busta 13, telegramma di Denis Mahon da Parigi a Cesare Gnudi a Bologna, 31 maggio 1956.

<sup>43</sup> Cavalli, in *Mostra dei Carracci* 1956, p. 236.

<sup>44</sup> *Ivi*, pp. 235-236.

studi sui tre artisti bolognesi. Se il ruolo di Longhi, rimasto per lungo tempo nell'ombra, fu essenziale per definire il presupposto critico della mostra ed ebbe un peso ben maggiore di quello che fino ad oggi si sarebbe immaginato, altrettanto indispensabile alla realizzazione di quell'impresa fu la più nota capacità di Mahon di ottenere tanti prestiti, soprattutto internazionali, e in alcuni casi del tutto eccezionali come quelli della National Gallery di Londra, costituiti da opere che per la prima volta lasciavano l'Inghilterra<sup>45</sup>. L'impegno concreto, l'intelligenza strategica di Mahon, il coraggioso e spregiudicato accanimento con cui egli si spese e si impegnò per il progetto comune, diedero a Bologna la possibilità di riunire nel palazzo dell'Archiginnasio un numero forse irripetibile, certo oggi impensabile, di dipinti e disegni, offrendo agli studiosi gli strumenti per comprendere il ruolo dei Carracci nella storia dell'arte, nella linea già tracciata appunto da Longhi, con l'intento di sollevare finalmente quella "gloria", bolognese per nascita ed europea per valore, «[...] su cui, diciam pure, è steso da più di mezzo secolo un velo di ambiguità o di reticenza»<sup>46</sup>.

Per concludere, la lettura congiunta del catalogo della Biennale d'Arte Antica del 1956 e dei documenti d'archivio ad essa relativi riportati alla luce dimostra come quella iniziativa, destinata a divenire da subito una pietra angolare degli studi sui Carracci, sia stata il frutto dell'azione congiunta di due studiosi, le cui posizioni si erano già mostrate su molti fronti divergenti. Certo, oggi possiamo dirlo, la *Mostra dei Carracci* fu il maggior punto di incontro tra la linea interpretativa di Roberto Longhi e l'impegno diplomatico di Denis Mahon: in seguito, e proprio a partire da questo momento, alla coesistenza di queste due componenti, che aveva dato frutti tanto rilevanti, sarebbe subentrato un aspro conflitto, destinato a lasciare un segno nella storia delle Biennali bolognesi e nella nostra percezione dell'"Ideale classico".

<sup>45</sup> *Mostra dei Carracci* 1956, p. 13. La notizia era stata data in via confidenziale da Denis Mahon al Comitato in una lettera già nel febbraio del 1956: AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 13, lettera di Denis Mahon da Londra a Gian Carlo Cavalli a Bologna, 9 febbraio 1956. I dipinti in questione, tutti di Annibale, sono il *Sant'Antonio tentato dai demoni*, il *Domine, quo vadis?* e il *Bacco e Sileno*; quest'ultimo venne proposto in luogo del *Sileno che coglie l'uva*, non concesso per problemi conservativi.

<sup>46</sup> Longhi [1935] 1973, p. 198.

## IL SEICENTO EMILIANO 1959

Alessandra Cosmi

Il 26 aprile del 1959 inaugurava nelle sale dell'Archiginnasio di Bologna la terza Biennale d'Arte Antica dedicata ai *Maestri della pittura del Seicento emiliano*<sup>1</sup>. Le motivazioni all'origine della scelta di un tema così specifico sono da rintracciarsi soprattutto nel precedente delle Biennali bolognesi del 1954 e del 1956, dedicate rispettivamente a Guido Reni e ai Carracci, tenendo conto del contesto culturale che aveva fatto da sfondo già a quelle iniziative, ovvero della nuova attenzione manifestata nei primissimi decenni del Novecento per le vicende artistiche del Sei e Settecento, fino a quel momento trascurate dagli studi e del tutto ignorate dal pubblico. È in quel contesto che si era inserito il tentativo importante, seppure pieno di limiti, di Ugo Ojetti, che aveva riunito nel 1922 in Palazzo Pitti alcuni tra i capolavori della pittura italiana del Seicento e del Settecento, creando così un precedente che giocò un ruolo di rilievo per le esposizioni future in tutta Italia<sup>2</sup>. Secondo Francis Haskell, infatti, questa iniziativa

«rese possibili le mostre innovatrici dedicate all'arte italiana del Seicento e del Settecento in innumerevoli città italiane sia prima della guerra (Genova, Napoli, Venezia e altrove) sia, naturalmente, dopo il crollo del partito fascista. Nel dopoguerra Milano e Bologna aprirono la strada con una serie di esposizioni che sfidarono quasi tutte le affermazioni di Ojetti [...]»<sup>3</sup>.

L'iniziativa del 1922 difatti innescò un acceso dibattito tra gli studiosi, che contestarono soprattutto la preminente centralità assegnata a Caravaggio e ai caravaggeschi, a scapito di molti artisti tra cui principalmente i Carracci e la loro scuola<sup>4</sup>. Si rese quindi necessaria una più attenta considerazione dell'arte italiana del XVII secolo, divenuta – sotto la spinta delle ricerche pionieristiche di Hermann Voss e Roberto Longhi – l'oggetto privilegiato di nuove ricognizioni. Si diede così vita nella prima metà del Novecento a quell'intensa e capillare campagna di studi che, oltre ai contributi e alle mostre di carattere monografico, soprattutto nel corso degli anni Trenta prese la forma di esposizioni incentrate su contesti artistici locali<sup>5</sup>. Si pensi, ad esempio, a mostre come *La pittura a Brescia nel Seicento e nel Settecento* (1935), o a quella sul Barocco piemontese (1937), o ancora alla *Mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII e XIX* (1938)<sup>6</sup>. L'interesse per questo

<sup>1</sup> *Maestri della pittura del Seicento emiliano* 1959.

<sup>2</sup> *Mostra della pittura italiana* 1922.

<sup>3</sup> Haskell [2000] 2008, p. 187.

<sup>4</sup> Mazzocca 1975; Haskell 2001; Nezzo 2016, pp. 90-112.

<sup>5</sup> *Fortuna del Barocco* 2019, in particolare pp. 5-33, 139-175, 197-216, 247-275.

<sup>6</sup> *La pittura a Brescia* 1935; *La mostra del Barocco* 1937; *La mostra della pittura napoletana* 1938.

genere di esposizioni torna prepotentemente in auge dopo la battuta d'arresto imposta dal secondo conflitto mondiale, in seguito al quale molti storici dell'arte e direttori di musei si spesero senza riserve per cercare di mettere in sicurezza i capolavori italiani, molto spesso rimuovendoli dalle loro sedi. Fu proprio durante le fasi di restauro e ricollocazione del patrimonio artistico, danneggiato o ricoverato durante la guerra, che si decise di presentare al pubblico molte delle opere salvate, prima di restituirle ai loro contesti originari. Lo sforzo fu notevole: tra il 1945 e il 1959 si registrano più di trecento mostre<sup>7</sup>. In questo clima di fermento culturale si inseriscono le prime Biennali d'Arte Antica di Bologna, in merito alle quali Haskell scrisse che «molti storici dell'arte sarebbero d'accordo che fra le mostre che più di altre rivalutarono gli antichi maestri, e organizzate dalla guerra in poi, vi erano quelle allestite a Bologna dal compianto Cesare Gnudi e dedicate ai principali pittori bolognesi del XVII secolo»<sup>8</sup>. Sebbene Gnudi e i suoi collaboratori avessero già in mente negli anni Quaranta una serie di mostre sugli artisti del Seicento bolognese, è soltanto dopo quella di Guido Reni del 1954 che si confermò il progetto di dare vita a una serie di esposizioni a cadenza biennale, allestite nel palazzo dell'Archiginnasio. Il grande successo di pubblico della mostra di Reni, infatti, dimostrò agli organizzatori che la strada da loro immaginata era effettivamente perseguibile e, come si apprende dal verbale di una riunione del 1954, si sancì la nascita del Comitato permanente per le Mostre Biennali d'Arte Antica della città di Bologna, intese come prosieguo di quella prima iniziativa. Si prevedeva per il 1956 un'esposizione incentrata sulla pittura del Seicento che avrebbe dovuto evidenziare i rapporti dei maestri bolognesi con Roma e con gli artisti francesi; si sarebbe proseguito con una monografica su Guercino nel 1958 e si intendeva concludere questo ciclo di mostre nel 1960 con l'iniziativa dedicata ai Carracci<sup>9</sup>. In questo primo programma non era prevista un'esposizione che abbracciasse tutta l'arte emiliana del XVII secolo o, più probabilmente, questa era stata inizialmente concepita come parte integrante di quella da organizzare per il 1956. In realtà, secondo quanto attesta la documentazione rinvenuta, gli ostacoli che via via si succedettero e il lavoro febbrile del Comitato organizzativo per superarli vennero a imporre repentini e continui cambiamenti ai progetti da realizzare. È per questo che in un verbale del 1955, nell'illustrare l'importanza di un'esposizione sui Carracci, che si era nel frattempo stabilito di anticipare al 1956, si dichiara l'elenco dei programmi successivi: «Il Guercino; La pittura del Seicento in Emilia; La scuola pittorica bolognese a Roma e il classicismo europeo»<sup>10</sup>.

Come ricostruiscono qui altri contributi<sup>11</sup>, questa sequenza era destinata a subire ulteriori modifiche: la mostra su Guercino slitterà così al 1968<sup>12</sup>, quella sui maestri emiliani sarà an-

<sup>7</sup> Per le mostre organizzate in quegli anni cfr. Longhi 1959; *Idem* 1969; Haskell [2000] 2008; *Idem* 2001; Scolaro 2002.

<sup>8</sup> Haskell 1990. Per l'importanza delle Biennali d'Arte Antica si veda inoltre Ferretti 2019.

<sup>9</sup> AFDRMER (già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna), Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna" (già EBMA), d'ora in poi AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", faldone 24, busta 133, verbale della seduta del Comitato tecnico del 19 dicembre 1954. Cfr. i testi relativi alle altre Biennali d'Arte Antica in questo stesso volume.

<sup>10</sup> Verbale della riunione del 23 aprile 1955. Cfr. in questo volume i contributi di Francesca Mari (pp. 67-77) e Adele Milozzi (pp. 78-87), che ringrazio per la segnalazione del documento.

<sup>11</sup> Si rimanda ai testi di Francesca Mari (pp. 67-77) e Adele Milozzi (pp. 78-87) nel presente volume.

<sup>12</sup> Cfr. i contributi di Giulia Conte (pp. 144-151), Francesca Romana Gaja (pp. 136-143), Vincenzo Stanziola (pp. 181-186) in questo volume.

tipicata al 1958, anche se verrà allestita soltanto l'anno successivo<sup>13</sup>, mentre il progetto menzionato per ultimo si trasformerà fino a divenire l'esposizione sull'*Ideale classico* del 1962<sup>14</sup>. Il vivo interesse del Comitato – di Gnudi e di Francesco Arcangeli *in primis* – nei riguardi degli artisti bolognesi del XVII secolo è il risultato di un lungo processo di studio, approfondimento e riabilitazione degli stessi, che aveva avuto inizio con le ricerche di Roberto Longhi confluite nel 1934 nel volume *Officina ferrarese*<sup>15</sup> e che culminò nella prolusione da lui tenuta nello stesso anno all'università di Bologna sui *Momenti della pittura bolognese*. Come già evidenziato da Andrea Emiliani<sup>16</sup> e come hanno confermato le ricerche condotte per il presente volume, quella lezione costituì uno dei modelli di riferimento per il progetto delle Biennali, che mirava a ripercorrere l'intera produzione artistica di Bologna e dell'Emilia nel XVII secolo. Anche la *Mostra sul Settecento bolognese*, che Guido Zucchini aveva organizzato nel 1935 insieme allo stesso Longhi, appena trasferitosi a insegnare nell'università di Bologna, dovette probabilmente avere una funzione di precedente in tal senso<sup>17</sup>. L'esposizione che più contò per il progetto delle Biennali, però, fu senz'altro quella dedicata da Longhi al Trecento bolognese nel 1950, in occasione della quale egli diede alle stampe la sua *Guida*, in cui per la prima volta si mirava a restituire la giusta considerazione e centralità agli artisti attivi in quel contesto<sup>18</sup>. Questa attenzione per uno studio approfondito della scena artistica a livello territoriale, abbracciando la produzione lungo l'arco di un secolo intero, dovette rappresentare un importante modello per il lavoro condotto in occasione della Biennale dedicata al Seicento emiliano.

L'ondata di riscoperta dell'arte bolognese aveva visto nel corso degli anni Trenta gli importanti approfondimenti di Heinrich Bodmer sui Carracci, come la monografia dedicata a Ludovico e quella sulle incisioni di Agostino, e nel 1937 il contributo di Otto Kurz sull'opera di Reni<sup>19</sup>. E ancora, nel 1947 la pubblicazione del libro di Denis Mahon *Studies in Seicento Art and Theory*<sup>20</sup>, nel 1952 l'uscita del catalogo di Rudolf Wittkower sui disegni dei Carracci conservati presso la Royal Collection di Windsor Castle preparato negli anni precedenti<sup>21</sup>, nel 1955 la realizzazione, per la cura dello stesso Mahon e di Denys Sutton, della mostra londinese dedicata agli artisti attivi a Roma nel XVII secolo, che Gnudi e Gian Carlo Cavalli certamente visitarono<sup>22</sup>, e, nello stesso anno, la pubblicazione da parte di Kurz del catalogo dei disegni bolognesi di Windsor Castle, nella cui introduzione campeggiava l'affermazione poi ripresa da Gnudi nell'introduzione alla *Mostra dei Carracci* del

<sup>13</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", faldone 24, busta 141, lettera (minuta) di Cesare Gnudi al Presidente del Monte di Bologna del 23 marzo 1958 in cui lo informa che la mostra slitterà dall'autunno del 1958 alla primavera del 1959 per lavori di ripristino di alcune sale dell'Archiginnasio. Alcuni dipinti erano già stati spediti a dicembre e momentaneamente allocati nei locali della Pinacoteca di Bologna.

<sup>14</sup> Sulla Biennale del 1962 cfr. in questo volume i testi di Vittoria Brunetti, Beatrice Curti, Martina Formoso, Elisabetta Gumiero e Camilla Parisi, pp. 99-135.

<sup>15</sup> Longhi 1934.

<sup>16</sup> Emiliani 2002b, p. 49.

<sup>17</sup> *Mostra del Settecento bolognese* 1935.

<sup>18</sup> *Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento* 1950.

<sup>19</sup> Kurz 1937; Bodmer 1939a; *Idem* 1939b.

<sup>20</sup> Mahon 1947.

<sup>21</sup> Wittkower 1952.

<sup>22</sup> *Artists in 17th Century Rome* 1955. Sulla visita di Gnudi e Cavalli alla mostra, cfr. i contributi di Francesca Mari (pp. 67-77) e Adele Milozzi (pp. 78-87) in questo volume.

1956: «The compiler of a catalogue of Bolognese drawings ought to be an object for pity rather than contempt. He writes for a public that does not exist»<sup>23</sup>.

In questo clima si colloca la terza Biennale del 1959, l'unica, tra le cinque del ciclo dedicato al Seicento emiliano, a porsi come un'indagine complessiva del contesto artistico locale. Si trattava di un'iniziativa precocemente volta a sondare un'idea di identità regionale, frutto di una ricognizione sul territorio che arrivava sino a zone allora considerate periferiche, come le coste della Romagna. Proprio da qui, in realtà, erano iniziate le prime ricerche orientate verso lo studio di un più ampio contesto territoriale, come la mostra su Melozzo da Forlì e il Quattrocento romagnolo (1938) promossa da Gnudi<sup>24</sup>, o ancora – antefatto importante per l'esposizione del 1959 – quella sul Seicento a Rimini del 1952, voluta dallo stesso Gnudi e da Francesco Arcangeli<sup>25</sup>. Spetterebbe forse a quest'ultimo, secondo la testimonianza di Andrea Emiliani, l'idea da cui prese origine la mostra del 1959, concepita come una ricostruzione dello sviluppo dell'arte emiliana a partire dalle opere degli allievi dei Carracci, soprattutto quelli di Ludovico, e arrivando sino alla fine del XVII secolo, documentando con i dipinti esposti i profili di personalità spesso note soltanto a pochi specialisti<sup>26</sup>. La divulgazione costituiva per gli organizzatori uno degli obiettivi di queste iniziative, data la convinzione che una riabilitazione della pittura bolognese non potesse che passare anche attraverso la sua conoscenza da parte del grande pubblico<sup>27</sup>.

Le speranze non furono disattese e la Biennale del 1959, come le precedenti, riscosse largo consenso sia di pubblico sia di critica. Vi furono numerose recensioni positive che sottolinearono la qualità dei pezzi presentati e l'importanza dell'allestimento di Leone Pancaldi, che, con soluzioni innovative per quegli anni, era riuscito a elaborare un sistema espositivo che valorizzava le sale dell'Archiginnasio e le opere esposte<sup>28</sup>. A tal proposito, tra i documenti relativi a questa esposizione è conservato un dattiloscritto, forse di mano di Cavalli, nel quale si dà conto di tutte le recensioni apparse sulla stampa, sia estera sia italiana, ed è riportato il giudizio favorevole di molti critici che apprezzarono senza riserve la scelta delle opere, l'allestimento, l'accuratezza del catalogo e gli importanti restauri condotti su tutti i dipinti presenti in mostra<sup>29</sup>. L'unica voce contraria fu quella di Leonardo Borgese, principale penna del «Corriere della Sera», che dissentì su ogni aspetto «dai dipinti all'allestimento, dai colori dell'arredamento alla formula del catalogo etc. etc.»<sup>30</sup>. Il giornalista accusava gli organizzatori di aver concepito un'esposizione destinata esclusivamente agli addetti ai lavori, in cui figuravano «maestri più utili per lo studio che per l'arte», presentati in un catalogo che avrebbe dovuto essere «un po'

<sup>23</sup> Kurz 1955, p. 1.

<sup>24</sup> *Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo* 1938.

<sup>25</sup> *Mostra della pittura del '600 a Rimini* 1952.

<sup>26</sup> Emiliani 2002b.

<sup>27</sup> *Maestri della pittura del Seicento emiliano* 1959, p. XVI.

<sup>28</sup> Emiliani 1958-1959; *Idem* 1959; Roli 1959; Voss 1959. Per gli allestimenti Cfr. Cova 2008 e la sezione dedicata all'argomento in questo volume, pp. 155-189.

<sup>29</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", faldone 55, busta 329. Il testo compare in una cartellina con l'intestazione «Personale. Dr. Cavalli».

<sup>30</sup> *Ibidem*.



1. Carlo Cignani, *Flora*. Modena, Galleria Estense, inv. 4209.

meno per professori e specialisti»<sup>31</sup>. L'importanza dell'esposizione fu invece sostenuta da Hermann Voss, membro del Comitato promotore e autore di una recensione apparsa sulla rivista «Kunstchronik», con la quale intese difendere gli intenti del Comitato scientifico agli occhi dei visitatori<sup>32</sup>. Il successo della manifestazione fu così rilevante che l'apertura venne prorogata fino al 15 luglio e fu proposto a Emiliani di organizzare, nell'estate dello stesso anno, un'esposizione dei disegni emiliani conservati presso la Pinacoteca di Brera<sup>33</sup>.

La Biennale del 1959 mise in evidenza la scarsa attenzione che la critica moderna aveva riservato fino a quel momento a molti degli artisti esposti, come per esempio Carlo Cignani (fig. 1) e Lorenzo Pasinelli (fig. 2). Lo si evince dalle schede del catalogo, nelle quali, a fronte dei rari contributi monografici sui vari pittori, emerge lo sforzo di studiosi come Francesco Arcangeli, Carlo Volpe e Andrea Emiliani, tutti membri del Comitato, che dall'inizio degli anni Cinquanta avevano dato alle stampe una serie di articoli con i quali miravano a fare chiarezza sull'opera dei Carracci e dei loro allievi<sup>34</sup>. Inoltre, molte delle voci bibliografiche riportate nelle schede dei dipinti corrispondono a tesi di laurea assegnate, a partire dagli anni Quaranta, da Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini e Stefano Bottari ad alcuni

<sup>31</sup> Borgese 1959. Sulle polemiche sollevate dal giornalista a proposito dell'allestimento *infra* pp. 167-170.

<sup>32</sup> Voss 1959.

<sup>33</sup> *Mostra di disegni del Seicento emiliano* 1959.

<sup>34</sup> Tra i principali contributi dei tre studiosi in quegli anni si vedano Volpe 1957; Arcangeli 1958a; *Idem* 1958b; Emiliani 1958a; *Idem* 1958b; Volpe 1959.

2. Lorenzo Pasinelli, *Adorazione dei pastori*. Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 618.



studenti dell'università di Bologna, lavori che, come dichiarato da Gnudi nell'introduzione, furono fondamentali per la conoscenza approfondita di diversi artisti, come Carlo Bononi (fig. 3) e Simone Cantarini (fig. 4)<sup>35</sup>.

Il Comitato promotore e organizzatore fu lo stesso della precedente Biennale, seppure con qualche lieve variazione, ma in questa occasione fece la sua comparsa la Commissione Scientifica Esecutiva, assente nel catalogo del 1956, composta dagli estensori delle schede del catalogo, cioè Arcangeli, Bottari, Calvesi, Cavalli, Emiliani, Gnudi e Volpe: furono in particolare Arcangeli, Volpe ed Emiliani che, sulla scia della lezione longhiana, svilupparono le ricerche sugli artisti emiliani successivi ai Carracci. Dalla documentazione rinvenuta risulta che la Commissione Scientifica si avvale anche della preziosa consulenza di Denis Mahon e di Roberto Longhi. La presenza dello studioso inglese appare di notevole importanza soprattutto da un punto di vista organizzativo: come già nel caso della mostra del 1956<sup>36</sup>, egli si occupò sia dei contatti con i proprietari sia delle polizze assicurative dei dipinti inglesi e delle segnalazioni relative alle opere presenti sul mercato artistico internazionale, preoccupandosi di fornire agli organizzatori buone fotografie, alcune schede dei dipinti esposti e di dare risonanza alla mostra all'estero, assicurandole visibilità sul «Burlington Magazine»<sup>37</sup>. Il contributo di Mahon alle fasi organizzative della rassegna era percepito a tal punto essenziale che la sua assenza, tra la fine del 1958 e l'inizio del 1959, allarmò gli organizzatori, i quali, avendolo sollecitato senza ottenere risposta, immagi-

<sup>35</sup> Gli esiti di questo studio capillare sulla pittura emiliana del Seicento si possono misurare con la pubblicazione, nell'arco di qualche decennio dalla mostra, di lavori monografici dedicati ad alcuni degli artisti esposti. Si vedano per esempio: Emiliani 1962a; Schleier 1972; Mancigotti 1975; Bellini 1976; Frisoni 1978; Bellini 1980.

<sup>36</sup> Cfr. qui il contributo di Adele Milozzi, pp. 78-87.

<sup>37</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", faldone 24, busta 141. Cfr. Miller 1959.



3. Carlo Bononi, *Angelo custode*. Ferrara, Pinacoteca Nazionale, inv. 207.



4. Simone Cantarini, *Riposo nella fuga in Egitto*. Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 362.

narono che fosse gravemente malato<sup>38</sup>. Dal punto di vista scientifico Mahon sembra aver contato in questa congiuntura soprattutto per Arcangeli, con il quale vi fu un intenso confronto sui Carracci e sugli altri artisti emiliani, sulle corrette attribuzioni e sulle cronologie: viene da supporre che, in ragione di questi scambi, in Arcangeli gli insegnamenti longhiani siano stati in questo momento riconsiderati alla luce delle idee dello studioso inglese. Questo, almeno, è quanto emerge dalle lettere intercorse tra i due, in particolare da quelle riferibili all'articolo di Arcangeli sull'oratorio di San Colombano, sul quale Mahon si dichiara d'accordo, aggiungendo osservazioni molto puntuali e specifiche sulla divisione delle mani degli artisti che vi lavorarono<sup>39</sup>.

Il coinvolgimento di Longhi nella mostra del 1959 risulta invece più difficile da individuare. Come è emerso dalle ricerche condotte collettivamente per il presente volume, il suo ruolo sembra mutare nel corso dei lavori delle Biennali, nate, come si è detto, dalla spinta alla riscoperta dell'arte emiliana data dalla prolusione del 1934<sup>40</sup>. In seguito, questo misconosciuto

<sup>38</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", faldone 24, busta 141. In realtà, come si evince dalla corrispondenza, Mahon era stato molto impegnato in questioni da risolvere alla National Gallery.

<sup>39</sup> BCABo, fondo speciale Angelo, Gaetano, Bianca, Francesco Arcangeli, lettere di Denis Mahon da Londra a Francesco Arcangeli a Bologna, 4 novembre 1958 e 14 febbraio 1959.

<sup>40</sup> Cfr. qui i testi di Francesca Mari e Adele Milozzi, pp. 67-87.

5. Guido Cagnacci, *Gloria di san Mercuriale*. Forlì, Pinacoteca Civica Melozzo degli Ambrogì, inv. 20.



Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

ruolo di Longhi risulta più difficile da comprendere anche a causa del complesso e delicato nodo del rapporto tra lui e Francesco Arcangeli, che attraversò un momento di forte tensione all'altezza della recensione del primo all'esposizione dei Carracci del 1956 dall'emblematico titolo *Annibale, 1584?*<sup>41</sup>, estremamente polemico nei confronti delle attribuzioni e delle datazioni presentate in mostra, soprattutto quelle relative alle opere riferite a Ludovico da Arcangeli, che vennero stroncate senza riserve. Nell'articolo Longhi motivava le sue osservazioni sostenendo di non aver potuto partecipare ai lavori quanto avrebbe voluto, ma va rilevato che nel testo egli inserisce un'osservazione che attesta un suo diretto coinvolgimento nella preparazione della mostra del 1956: «[...] e godo di vedere, in "Arte Veneta", 1957, che il mio avvertimento già espresso in sede di lavori per la Mostra, ha fatto molta strada [...]»<sup>42</sup>. La recensione, almeno in un primo momento, inasprì i rapporti tra i due studiosi: Arcangeli, infatti, scrisse una lettera a Longhi per manifestare il suo disappunto poiché avrebbe preferito discutere le attribuzioni durante la stesura del lavoro sui Carracci<sup>43</sup>. Il peso di Longhi nella storia delle Biennali emerge palesemente soltanto anni dopo la

<sup>41</sup> Longhi 1957. Si veda inoltre Ferretti 2019, pp. 184-186.

<sup>42</sup> Longhi 1957, p. 41.

<sup>43</sup> BCABO, fondo speciale Angelo, Gaetano, Bianca, Francesco Arcangeli, carteggio Longhi, lettera di Francesco Arcangeli da Bologna a Roberto Longhi a Firenze (?), 17 settembre 1957.



6. Francesco Stringa, *Transito della Vergine*. Modena, Madonna del Voto.

conclusione delle cinque rassegne dedicate agli artisti bolognesi ed emiliani. In una lettera indirizzata ad Arcangeli, rispondendo con un diniego alla richiesta di prestare un dipinto di Amico Aspertini della propria collezione all'esposizione curata da Arcangeli nel 1970<sup>44</sup>, Longhi esprime con amarezza il proprio disaccordo rispetto ad alcune scelte degli organizzatori delle Biennali che lo avevano portato ad allontanarsi da quelle che egli definisce in quell'occasione «una serie di imprese culturali da me inaugurate vent'anni fa con il Trecento bolognese»<sup>45</sup>.

Diverso e ormai minore il coinvolgimento di Longhi nella mostra del 1959: dalla documentazione che abbiamo potuto consultare il suo nome emerge soltanto in merito al parere su un dipinto da esporre<sup>46</sup> e alla sua partecipazione a una riunione a Venezia con Gnudi, Cavalli, Emiliani e Mahon. Quest'ultimo invece appare, come detto, particolarmente attivo, soprattutto per alcuni viaggi compiuti con Gnudi (Roma, Napoli, Ferrara)<sup>47</sup>. Gli antefatti sinora esposti portarono alla redazione di un catalogo con il quale si cercò di enucleare lo sviluppo dell'arte emiliana lungo tutto il XVII secolo, partendo dall'accademia dei Carracci e arrivando sino a Guido Cagnacci (fig. 5) e Cristoforo Savolini, ricostruendo le relazioni intercorse tra gli artisti e offrendo gli strumenti per poter comprendere le loro opere. Il volume, però, si differenzia dai due pubblicati nelle precedenti Biennali per la mancanza di un saggio critico in apertura al catalogo, preferendo la formula di medaglioni introduttivi da apporre di volta in volta come *incipit* alle opere degli artisti trattati. Nell'introduzione scritta da Gnudi, infatti, si dà conto soltanto delle motivazioni che portarono alla mostra, delle quali si è già detto, e dell'ingente lavoro di

<sup>44</sup> *Natura ed espressione* 1970.

<sup>45</sup> BCABo, fondo speciale Angelo, Gaetano, Bianca, Francesco Arcangeli, carteggio Longhi, lettera di Roberto Longhi da Firenze a Francesco Arcangeli a Bologna, 3 febbraio 1970.

<sup>46</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", faldone 21, busta 122.

<sup>47</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", faldone 20, busta 111.

7. Biagio Manzoni, *Martirio di sant'Eutropio*. Faenza, Pinacoteca Comunale, inv. 134.



restauro condotto su ognuno degli oltre centocinquanta dipinti esposti. Nei medaglioni, invece, si mirò a presentare con un nuovo taglio critico ciascuno dei trentanove artisti presenti, sottolineando l'enorme difficoltà nel reperire notizie sul loro conto, tanto che in alcuni casi gli autori dichiaravano di aver potuto avvalersi soltanto delle fonti antiche o di testi a carattere generale. Enorme fu anche lo sforzo dedicato alle trattative dei prestiti, non sempre facili da ottenere e spesso richiesti per far sì che i dipinti fossero restaurati, al fine di consentire un'indagine specifica delle opere attraverso una loro piena leggibilità. È il caso, ad esempio, della *Santa Margherita* di Annibale Carracci, che non era stata prestata nel 1956 e che fu quindi fortemente voluta in questa occasione, o ancora di *Una cavalcata al guado* del Mastelletta, che Gnudi volle per poterlo restaurare, sebbene Federico Zeri lo avesse giudicato irrecuperabile<sup>48</sup>. Si scelse anche di esporre alcuni artisti, come Francesco Stringa (fig. 6) o Biagio Manzoni (fig. 7), o ancora il già citato Savolini, noti di fatto solo agli specialisti, con il preciso intento di riabilitarne la posizione nel panorama artistico emiliano. Ci furono poi diversi rifiuti da parte dei prestatori: il caso più singolare da questo punto di vista è quello di Ludovico Lana, che, a causa dei mancati prestiti<sup>49</sup>, si decise di non inserire in catalogo, sebbene il pittore vi sia menzionato come una personalità importante nel contesto modenese. Colpisce, inoltre, lo sforzo degli estensori del catalogo,

<sup>48</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", faldone 21, busta 122, lettera di Cesare Gnudi a Italo Faldi, 16 febbraio 1959.

<sup>49</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", faldone 21.

soprattutto di Emiliani, nel cercare di ricostruire la produzione degli artisti esposti attraverso la segnalazione dei disegni o di opere presenti nelle collezioni private, specialmente nel caso di repliche di uno stesso autore.

Oltre agli organizzatori, vi fu anche una folta schiera di studiosi che contribuì alla riuscita dell'esposizione, segnalando opere conservate in collezioni private, dunque normalmente non accessibili. Alcuni di essi, come Voss, Mahon, Pallucchini o Arcangeli, figuravano nel Comitato promotore, ma ve ne furono altri, come Luigi Grassi o Gino Ghiringhelli, che si occuparono delle trattative dei prestiti. Colpisce che alcune richieste ufficiali siano state inoltrate a ridosso dell'inaugurazione, ottenendo pareri favorevoli benché partite pochi giorni prima dell'apertura della mostra<sup>50</sup>.

La documentazione consultata permette di ricostruire quasi tutte le trattative dei prestiti, i rapporti con i proprietari, le intercessioni degli studiosi, le comunicazioni con i restauratori, i commenti degli organizzatori. Si riscontra, inoltre, come alcuni musei o chiese si fossero rifiutati di prestare le opere richieste nonostante riconoscessero l'importanza dell'esposizione che si andava organizzando, mentre diversi collezionisti privati furono estremamente disponibili nel concedere i loro dipinti<sup>51</sup>. Secondo il parere di Emiliani<sup>52</sup> fu principalmente Carlo Volpe a occuparsi dei rapporti con i collezionisti e con il mercato antiquario, anche se dal catalogo emerge il ruolo di rilievo assunto per questi aspetti da Francesco Arcangeli<sup>53</sup>. Certamente il rapporto tra la mostra del 1959 e il mercato dell'arte fu molto stretto: inevitabilmente l'attenzione portata su artisti fino a quel momento negletti, e la maggiore conoscenza delle loro opere, portò a un innalzamento delle loro valutazioni. Tra i materiali consultati è stato rinvenuto il ritaglio di un articolo della rivista «Merci e Mercati», nel quale si legge: «La “Mostra del '600 emiliano” ha rivalutato una legione di artisti che non molti anni or sono erano passati nel retrobottega degli antiquari e ci ha posto sotto gli occhi dei quadri per i quali già si delineava in Italia e all'estero un notevole interesse»<sup>54</sup>.

Per concludere, il grande merito della Biennale del 1959 è stato quello di aver permesso la conoscenza dei principali artisti emiliani e di aver significativamente concorso alla conservazione delle loro opere, contribuendo a riabilitarne l'importanza nella ricostruzione della storia dell'arte italiana ed europea. Si può dire che l'eredità degli organizzatori sia stata raccolta diversi anni più tardi, quando, nel 1986, si decise di allestire la mostra *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, coronando «un processo di rinnovamento e di rivalutazione tanto profondo quanto lo furono i rovesci della fortuna critica che si verificarono un secolo fa»<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Emiliani 2002b, p. 65.

<sup>53</sup> *Maestri della pittura del Seicento emiliano* 1959, pp. 123-125, 150, 153, 163-164, 283.

<sup>54</sup> AFDRMER, Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna”, faldone 55, busta 329.

<sup>55</sup> Pepper 1986, p. 325.

## GENESI DELLA MOSTRA DEL 1962

*Martina Formoso*

La quinta Biennale d'Arte Antica, svoltasi presso l'Archiginnasio di Bologna dall'8 settembre all'11 novembre 1962 (fig. 1), risponde più delle precedenti all'obiettivo di una rivalutazione della pittura bolognese come radice del classicismo seicentesco romano ed europeo; a tal fine, uno spazio privilegiato era riservato alla pittura di paesaggio. Stando alle motivazioni fornite da Cesare Gnudi nel saggio introduttivo al catalogo, la rottura dell'unità rinascimentale e la conseguente scissione dei generi pittorici, nella cui sperimentazione si cimentarono per primi i Carracci, giustificavano la necessità di una mostra dedicata al genere del paesaggio, il quale, insieme alla pittura di storia, rappresenta una delle componenti di quella «estetica del classicismo o dell'Idea» del XVII secolo<sup>1</sup>.

Questa poetica dell'Idea – che, secondo le letture proposte fino a quel momento dalle mostre bolognesi sulla scorta dell'interpretazione seicentesca formulata soprattutto da Giovan Pietro Bellori, aveva ispirato l'ultimo Annibale Carracci e Guido Reni – viene presentata in questa occasione con la locuzione di “Ideale classico”. Come indicato da Gnudi, si intende così un'attitudine nei confronti dell'antico e dei modelli eletti che trova la sua ragion d'essere in opposizione sia al naturalismo caravaggesco e al formalismo manierista, sia alla «poetica barocca»<sup>2</sup>. All'obiettivo delle Biennali d'Arte Antica di avviare una rilettura storico-critica del classicismo seicentesco – soggetto a interpretazioni sbagliate e a secoli di condanne, secondo Gnudi – si aggiunge nel caso della mostra del 1962 l'intento di illustrare il ruolo svolto dagli artisti bolognesi attivi a Roma nei primi decenni del XVII secolo nella formulazione dell'“Ideale classico”, evidenziando in particolare il genere della pittura di paesaggio, che nel contesto artistico romano aveva trovato nuovi sviluppi<sup>3</sup>.

Suggerita dal titolo stesso dell'esposizione, la relazione tra genere pittorico e categoria critica è proposta recuperando la definizione di “paesaggio ideale” formulata dagli studi austrotedeschi all'inizio del Novecento, secondo i quali, assumendo gli stessi principi ideali e compositivi della pittura di storia, il paesaggio viene eletto come luogo della poesia e del mito in cui si compie il perfetto legame tra uomo e natura<sup>4</sup>. Muovendo dalle origini di questo particolare genere nel genere, individuate nel grande messaggio classicista lasciato dall'ultimo Annibale romano, la mostra del 1962 mira a ricostruirne gli sviluppi successivi, espressi «nelle alte invenzioni del Domenichino, nella più appartata visione arcadica di Albani, fino alle vette di Poussin e di Claude, per sfociare nelle aperture già “romantiche” di Dughet»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Gnudi 1962, p. 12.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 3, 9-11.

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 3-5.

<sup>4</sup> Riegl 1908; Gramm 1912; Gerstenberg 1923.

<sup>5</sup> Gnudi 1962, p. 4.



1. *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, copertina del catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre-11 novembre 1962), a cura di C. Gnudi, Edizioni Alfa, Bologna 1962.

La chiave di lettura proposta da Gnudi tradisce, oltre all'impulso impresso dalla prolusione pronunciata da Roberto Longhi nel 1934<sup>6</sup>, quello altrettanto significativo degli *Studies in Seicento Art and Theory* di Denis Mahon pubblicati nel 1947<sup>7</sup>. Alla diversità di questi presupposti corrisponde la difformità delle varie sezioni in cui si articola la mostra: dopo una prima parte piuttosto coerente dedicata agli sviluppi dell'eredità carraccesca, raccolta in prima istanza da Domenichino e Francesco Albani e da loro tramandata ai francesi Nicolas Poussin (fig. 2), Claude Lorrain e Gaspard Dughet<sup>8</sup>, segue una sezione eterogenea apparentemente avulsa dal tema dell'"Ideale classico", nonostante la titolazione, dal sapore longhiano, *Momenti del classicismo a Roma (1600-1650)*, curata da Andrea Emiliani<sup>9</sup>. D'altro canto, se la trattazione dell'opera di Poussin, affrontata nella sua totalità, travalica i confini della pittura di paesaggio, l'affondo su Dughet curato da Francesco Arcangeli<sup>10</sup> esula del tutto dalla categoria di "Ideale classico" e si avvicina piuttosto a quella definizione di «neo-naturalismo» che il critico emiliano aveva da poco formulato nella sua riflessione sulla pittura contemporanea<sup>11</sup>.

Il catalogo rispecchia dunque tendenze critiche e interpretazioni storiografiche differenti, talvolta persino contrastanti. Simili discordanze trovano spiegazione nella lunga e trava-

<sup>6</sup> Longhi [1935] 1973. Nel 1962, proprio in occasione della mostra bolognese, Longhi ripropose la prolusione su «Paragone», «quasi a sdebitarmi per non avervi collaborato più attivamente», scrive (*Idem* [1935] 1962, p. 44).

<sup>7</sup> Mahon 1947.

<sup>8</sup> Cfr. il contributo di Beatrice Curti in questo volume, pp. 106-114.

<sup>9</sup> Emiliani 1962b. Cfr. il contributo di Elisabetta Gumiero in questo volume, pp. 115-122.

<sup>10</sup> Arcangeli 1962.

<sup>11</sup> *Idem* 1954b; *Idem* 1957. Cfr. il contributo di Beatrice Curti in questo volume, pp. 106-114.



2. Nicolas Poussin, *Orfeo ed Euridice*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 7307.

gliata genesi del progetto espositivo, nel quale hanno finito per confluire finalità e interessi diversi che inevitabilmente ne hanno condizionato i contenuti. La quinta Biennale d'Arte Antica va letta, infatti, come l'esito, in gran parte inatteso, di una sequenza di scelte e di un'evoluzione critica ben più complessa rispetto a come appaia a una prima lettura del catalogo.

Il proposito del progetto complessivo delle Biennali di avviare una rivalutazione storico-critica del classicismo bolognese trova d'altronde nella mostra del 1962 un punto di arrivo e un momento di coronamento: è proprio in questa occasione che si delinea l'importanza dell'apporto bolognese non solo nella determinazione del classicismo seicentesco ma soprattutto nella diffusione di quel linguaggio in Europa<sup>12</sup>. Il senso di questa apertura sull'orizzonte internazionale è suggerito dalla presenza in mostra dei principali protagonisti in pittura del classicismo francese, Poussin – perno dell'esposizione – e Lorrain, scelti in ragione della loro adesione all'"Ideale classico" al pari dei colleghi bolognesi<sup>13</sup>. Il dialogo tra la quinta Biennale d'Arte Antica e l'Europa era un aspetto che stava particolarmente a cuore agli organizzatori, come emerge chiaramente dall'enorme propaganda pubblicitaria della mostra volta a sottolineare gli eccezionali prestiti di opere d'arte dai più importanti musei europei nonché da prestigiose collezioni private<sup>14</sup>, e,

<sup>12</sup> Gnudi 1962, p. 13.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 32-33.

<sup>14</sup> La propaganda pubblicitaria della mostra è conservata presso AFDRMER (già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna), Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna" (già EBMA), d'ora in poi AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", buste 50-51.

soprattutto, dalla documentazione sulla messa a punto del progetto<sup>15</sup>, concepito sin dal primo momento come uno scambio tra l'Italia e la Francia<sup>16</sup>.

L'idea di dedicare quella che in origine avrebbe dovuto essere la seconda Biennale d'Arte Antica – prevista, quindi, per il 1956 – al tema del paesaggio classico e alle figure di Nicolas Poussin e di Claude Lorrain era sorta in seguito a un incontro avvenuto a Parigi nell'ottobre del 1954 tra Cesare Gnudi, Germain Bazin, all'epoca curatore capo del Département des peintures et dessins del Louvre, e Charles Sterling, curatore presso il medesimo museo parigino. In quella occasione Bazin e Sterling avevano promesso al Soprintendente alle Gallerie di Bologna il prestito di una cospicua selezione di opere dei due artisti francesi allora conservate presso i depositi del Louvre<sup>17</sup>. Un progetto di tale rilevanza, che metteva in stretta collaborazione l'Italia e la Francia, da un lato soddisfaceva i propositi del neo Comitato permanente, il quale, oltre al desiderio di poter ripetere il grande successo ottenuto con la rassegna monografica su Guido Reni del 1954, puntava a mantenere elevato il livello qualitativo delle Biennali<sup>18</sup> e dall'altro rappresentava per i colleghi del Louvre la possibilità di partecipare alla riflessione sulle radici bolognesi della cultura classicista francese.

Nel febbraio del 1955 l'impossibilità di ottenere dal Louvre i dipinti promessi da Bazin all'esposizione bolognese a causa del prospettarsi di una imminente esposizione monografica di Poussin che avrebbe dovuto tenersi a Rouen proprio l'anno seguente<sup>19</sup>, costrinse Gnudi a modificare la prevista sequenza delle Biennali, chiedendo dunque a Denis Mahon di anticipare al 1956 la mostra intitolata a Guercino, inizialmente pensata per il 1958<sup>20</sup>. Di fronte al diniego dello studioso inglese, che pur abbozzandone una prima idea si dichiarava impossibilitato a realizzare prima del 1957 un progetto espositivo di quella portata sul pittore su cui stava lavorando da vent'anni<sup>21</sup>, Gnudi propose dunque «una soluzione di compromesso» per la mostra che diventerà poi quella del 1962 sull'«Ideale classico»: abbandonare il tema del paesaggio, impossibile da trattare senza le opere di Poussin e Lorrain, e, «non più accentrandola sul particolare interesse per Poussin», concentrarsi sul classicismo romano del XVII secolo in «un “panorama antologico”, per così dire, della pittura bolognese a Roma nella prima metà del '600 e i suoi riflessi in Europa»<sup>22</sup>. Egli prospettava poi la possibilità di includere parte delle opere che Mahon si apprestava a esporre nella mostra alla Wildenstein Gallery di Londra<sup>23</sup>, «escluso, s'intende, il settore caravaggesco», rilevando che in questo modo il progetto sarebbe giunto a «toccare, naturalmente, la nascita del “Barocco” a Roma»<sup>24</sup>.

<sup>15</sup> È possibile ricostruire le vicende relative alla messa a punto del progetto espositivo grazie alla documentazione epistolare conservata presso AFDRMER, Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna”, busta 9.

<sup>16</sup> In una missiva del febbraio 1955, Gnudi descrive a Mahon l'esposizione come «mostra italo-francese»: *ivi*, lettera di Cesare Gnudi a Denis Mahon a Londra, 22 febbraio 1955.

<sup>17</sup> *Ivi*, lettera di Cesare Gnudi da Bologna a Charles Sterling a Parigi, 29 marzo 1955.

<sup>18</sup> *Ivi*, comunicato stampa di Cesare Gnudi all'Onorevole Presidente del Consiglio dei ministri, Bologna, 7 febbraio 1958.

<sup>19</sup> In realtà, la mostra di Rouen si tenne solo nel 1961 (*Exposition Nicolas Poussin et son temps* 1961).

<sup>20</sup> AFDRMER, Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna”, busta 9, lettera di Cesare Gnudi a Denis Mahon a Londra, 22 febbraio 1955.

<sup>21</sup> *Ivi*, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi, 8 marzo 1955.

<sup>22</sup> *Ivi*, lettera di Cesare Gnudi a Denis Mahon a Londra, 17 marzo 1955.

<sup>23</sup> *Artists in 17th Century Rome* 1955.

<sup>24</sup> AFDRMER, Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna”, busta 9, lettera di Cesare Gnudi da Bologna a Denis Mahon a Londra, 17 marzo 1955.

Con l'occasione, Gnudi chiedeva l'aiuto di Mahon per ottenere «la collaborazione dei prestatori inglesi»<sup>25</sup>, un ruolo che lo studioso britannico avrebbe ricoperto da lì a poco anche nell'organizzazione della mostra sui Carracci del 1956. Molte delle opere esposte nel 1962 appartenevano alla collezione personale di Mahon, e fu proprio attraverso la sua mediazione che il carattere sovranazionale della mostra si arricchì della cooperazione con l'Inghilterra. A Mahon, infatti, si deve l'introduzione, tra le finalità dell'esposizione, della fortuna anglosassone della pittura di paesaggio seicentesca, manifestata dall'eccezionale presenza di Dughet<sup>26</sup> – suggerita inizialmente appunto dallo studioso inglese<sup>27</sup> anche se poi trattata in catalogo da Francesco Arcangeli – e dal rapporto tra la rassegna bolognese e due esposizioni britanniche volte a sottolineare proprio la radice italo-francese della produzione pittorica sette-ottocentesca d'oltremania. La prima di queste, la già citata mostra del 1955 alla Wildenstein Gallery di Londra<sup>28</sup>, curata da Mahon in collaborazione con Denys Sutton e il cui parziale trasferimento a Bologna era stato ipotizzato da Gnudi, venne proposta da Mahon quale possibile modello per la prevista mostra antologica del 1956<sup>29</sup>; la seconda, *Ideal and Classical Landscape*<sup>30</sup>, svoltasi a Cardiff all'inizio del 1960, presentava non solo nei contenuti ma soprattutto nel titolo una chiarissima assonanza con la mostra bolognese, pur differenziandosene negli obiettivi finali.

Come indica la documentazione epistolare, al definirsi della mostra organizzata nel 1962 contribuirono anche gli scambi con gli interlocutori dei musei francesi, impegnati fin dalla metà degli anni Cinquanta nella programmazione di iniziative dedicate a Poussin. A Gnudi, che definiva il progetto bolognese come «la Mostra Carracci-Poussin-Lorrain»<sup>31</sup>, Charles Sterling opponeva acutamente il ruolo svolto da Domenichino come anello di congiunzione tra Annibale Carracci e Poussin, sottolineando così l'importanza dell'artista italiano nell'avvio della stagione classicista francese, e suggeriva «d'appeler l'Exposition franchement celle du Classicisme du XVII s[iècle]», aggiungendo: «Et traiter le thème largement, à son échelle historique véritable, c'est à dire de montrer les ramifications italiennes (romaines) et françaises (Le Sueur, La Hyre, Stella, etc. etc.)» con l'avvertenza di posporla al 1958<sup>32</sup>.

Rimandata al 1956 e l'anno dopo ancora confusa nei contenuti agli occhi di Mahon<sup>33</sup>, la quinta Biennale si definì più chiaramente solo nel 1958, quale combinazione tra l'intento iniziale di dedicare la mostra al paesaggio classico e la sostitutiva proposta antologica,

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> La riscoperta di Dughet è uno dei meriti maggiormente riconosciuti alla mostra del 1962, in particolare nelle recensioni di Maria Vittoria Brugnoli (1962) e Giovanni Previtali (1962).

<sup>27</sup> AFDRMER, Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna”, busta 9, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi, 29 marzo 1955.

<sup>28</sup> *Artists in 17th Century Rome* 1955.

<sup>29</sup> AFDRMER, Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna”, busta 9, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi, 29 marzo 1955.

<sup>30</sup> *Ideal and Classical Landscape* 1960.

<sup>31</sup> AFDRMER, Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna”, busta 9, lettera di Cesare Gnudi a Charles Sterling, 29 marzo 1955.

<sup>32</sup> *Ivi*, lettera di Charles Sterling da Parigi a Cesare Gnudi, 8 aprile 1955.

<sup>33</sup> *Ivi*, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi, 27 febbraio 1957. Cfr. il contributo di Beatrice Curti in questo volume, pp. 106-114.

come dimostra la relazione inviata da Gnudi al *Colloque Nicolas Poussin*<sup>34</sup> organizzato da André Chastel in quell'anno a Parigi, premessa alla mostra monografica dedicata all'artista francese che il Musée du Louvre stava a quel punto organizzando per il 1960<sup>35</sup>. Come suggerisce la titolazione stessa dell'intervento di Gnudi, *Poussin et le panorama du classicisme romain*, a queste date il Comitato bolognese si prefiggeva di ricostruire il variegato ambiente artistico romano, caratterizzato da presenze italiane e francesi e dominato dall'attività di Poussin, affrontando la pittura di paesaggio solamente come un aspetto particolare del più ampio fenomeno del classicismo seicentesco<sup>36</sup>. Nel 1962, viceversa, questo genere pittorico tornerà ad essere il tema centrale della mostra, mentre lo sguardo antologico sarà circoscritto nell'ambigua sezione *Momenti del classicismo a Roma (1600-1650)*, la quale, modificata anch'essa nelle sue componenti rispetto a quanto presentato da Gnudi a Parigi, finirà per acquisire alcuni elementi in apparente contraddizione con i propositi dell'esposizione stessa<sup>37</sup>.

Tra il 1958 e il 1962 cambiamenti significativi erano intervenuti nella lettura del percorso stilistico di Poussin quale verrà infine proposta a Bologna. Rispetto a quanto esposto da Gnudi al *Colloque Nicolas Poussin*, sebbene fossero rimaste invariate l'interpretazione dell'artista come campione indiscusso del classicismo e la volontà di illustrare in mostra l'intera produzione romana del francese in cooperazione con il Louvre<sup>38</sup> – al punto che l'esposizione bolognese verrà definitivamente rimandata all'inizio degli anni Sessanta per dare precedenza alla rassegna francese<sup>39</sup> – nel 1962 la svolta classicista del pittore verrà misurata proprio sugli sviluppi di questo genere pittorico<sup>40</sup>. Nella lettura proposta da Mahon nel catalogo del 1962, in Poussin l'adesione al classicismo fa sì che «gli elementi paesistici» siano pensati come «una continuazione, anzi una parte integrante, della composizione delle figure stesse» e che la natura venga «nobilitata e idealizzata [...], costretta, entro le complesse strutture delle composizioni poussiniane, a una disciplina quasi matematica»<sup>41</sup>. Ciò sostanzia quel perfetto legame tra uomo e natura nonché l'applicazione degli stessi principi compositivi della pittura di storia alla pittura di paesaggio che qualificano per definizione il «paesaggio ideale».

Al *Colloque* del 1958, Gnudi indicava ancora la fase «ideale» del paesaggio poussiniano come «paysage héroïque»<sup>42</sup>, assumendo la definizione formulata da Anthony Blunt nel 1944<sup>43</sup>; questa verrà spazzata via dalle *Réflexions* pubblicate da Mahon nel 1961 in risposta alla ricostruzione di Blunt<sup>44</sup>. Facendo propria la distinzione tra paesaggio «nobile» e «poetico» avanzata da Mahon nel 1961 a quella tra paesaggio «eroico» e «ideale» di Blunt, la Biennale bolognese si affermerà come momento fondativo per gli studi sull'artista france-

<sup>34</sup> *Nicolas Poussin* 1960.

<sup>35</sup> *Exposition Nicolas Poussin* 1960.

<sup>36</sup> Gnudi 1960.

<sup>37</sup> Cfr. il contributo di Elisabetta Gumiero in questo volume, pp. 115-122.

<sup>38</sup> Gnudi 1960, p. 233.

<sup>39</sup> *Idem* 1962, p. 4.

<sup>40</sup> Cfr. il contributo di Beatrice Curti in questo volume, pp. 106-114.

<sup>41</sup> Mahon 1962a, pp. 159, 160-161.

<sup>42</sup> Gnudi 1960, p. 235.

<sup>43</sup> Blunt 1944.

<sup>44</sup> Mahon 1961.

se<sup>45</sup> e possiamo supporre che abbia rappresentato l'occasione per il collezionista inglese di mettere in scena una propria mostra su Poussin, in risposta all'esposizione francese curata da Blunt<sup>46</sup>, sebbene fino al 1955 Mahon si fosse dichiarato un profano degli studi sulla pittura francese del XVII secolo<sup>47</sup> e ancora nel 1957 non avesse manifestato alcun interesse esplicito per Poussin<sup>48</sup>.

L'introduzione del concetto di "Ideale classico", di cui nella relazione di Gnudi del 1958 ancora non vi era traccia, sembra allora potersi spiegare in principio con la necessità di qualificare parte dell'attività di Poussin paesaggista considerando il legame tra categoria critica e genere pittorico quale si era venuto cementando nella lettura del "paesaggio ideale" avanzata dalla critica austro-tedesca di inizio Novecento. In realtà, nell'interpretazione proposta dalla mostra esso verrà poi applicato indistintamente a tutta la produzione classicista seicentesca, affermandosi come paradigma imprescindibile per gli studi successivi. La consacrazione del concetto di "Ideale classico" è infatti uno degli esiti della Biennale d'Arte Antica del 1962, sebbene rimanga ancora poco chiaro in quale momento effettivamente questa locuzione sia stata ufficialmente inserita anche nella titolazione della mostra, la quale sembra mutare solo a ridosso dell'inaugurazione, come indicano sia la cospicua propaganda pubblicitaria dell'esposizione sia la carta intestata utilizzata per la documentazione ufficiale, che riporta ancora il titolo *Il classicismo del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*<sup>49</sup>.

Alla luce di quanto detto, la successione degli eventi che tra il 1954 e il 1962 portarono alla messa a punto della mostra induce a valutare il concetto di "Ideale classico" come risultato di un processo complesso e macchinoso, nel quale confluirono i più diversi interessi della critica europea. Oggi sembra opportuno riflettere sulle conseguenze che l'applicazione di una categoria così artificiosa ha avuto nella storia degli studi dei singoli artisti e delle dinamiche del XVII secolo, al fine, come già auspicava Ernst Gombrich nel congresso di New York del 1961, di poter «considerare le singole opere del periodo come frutti autonomi prodotti in una determinata situazione»<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> Bonfait 1994, p. 109.

<sup>46</sup> Nel luglio del 1960 Mahon aveva preso le distanze dalla lettura di Blunt, proponendo *An Alternative Hypothesis* sul «Burlington Magazine» (Mahon 1960b). A questo Blunt aveva risposto sul numero successivo della rivista, pubblicando *Poussin Studies XI* (Blunt 1960a), a cui era seguito, a sua volta, il polemico articolo di Mahon *Poussin's Development: Questions of Method* (Mahon 1960c). La controversia si era conclusa con la replica di Blunt sul numero di novembre di quell'anno (Blunt 1960b). Il disappunto di Mahon emergerà successivamente anche in *Poussiniana*, pubblicato nell'estate del 1962, a ridosso quindi della mostra bolognese, che può essere considerato la *summa* degli studi da lui condotti su Poussin a partire dalla fine degli anni Cinquanta (Mahon 1962b).

<sup>47</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", busta 9, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi, 29 marzo 1955.

<sup>48</sup> *Ivi*, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi, 27 febbraio 1957. Cfr. il contributo di Beatrice Curti in questo volume, pp. 106-114.

<sup>49</sup> Gran parte della documentazione ufficiale della mostra è conservata presso l'AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", buste 45, 49, 50-52, 58.

<sup>50</sup> Gombrich [1961] 1973, p. 152.

## IL PAESAGGIO "IDEALE" E NICOLAS POUSSIN NELLA MOSTRA DEL 1962\*

Beatrice Curti

Nel numero di «Paragone» del novembre 1962 Roberto Longhi, introducendo l'articolo *Poussin e noi* di André Berne-Joffroy del 1960, precisava che la mostra *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* «mette in utile rapporto di contiguità il paesaggio ideale dei celebri maestri bolognesi nei primi decenni del secolo a Roma con l'apparizione e lo svolgimento tutto romano dell'arte di Nicola Poussin». Egli, inoltre, sottolineava la presenza nelle sale dell'Archiginnasio di «un'ampia "personale"» dell'artista, elemento che lo aveva spinto a pubblicare in italiano sulle pagine della propria rivista il testo dello studioso francese<sup>1</sup>.

Dopo le Biennali dedicate a Guido Reni e ai Carracci, rispettivamente del 1954 e del 1956<sup>2</sup>, Longhi decise dunque di pronunciarsi su quella del 1962, riproponendo inoltre, nel medesimo numero della rivista, quel brano del suo articolo *Momenti della pittura bolognese* dedicato al periodo compreso tra i Carracci e Morandi, nel quale, oltre alla necessità di «riammettere definitivamente» i tre maestri bolognesi nella storia dell'arte italiana, egli aveva evidenziato proprio il legame che, nella Roma del Seicento, Nicolas Poussin e Claude Lorrain avevano avuto con l'opera di Annibale, Domenichino e Francesco Albani<sup>3</sup>, argomento cardine dell'esposizione bolognese. Nella breve premessa alla prolusione così ripubblicata, lo studioso motivava la scelta editoriale compiuta come pagamento del debito contratto per la mancata attiva collaborazione alla mostra, della quale dava un giudizio positivo, non tralasciando però di rimarcare come in pochi mostrassero di conoscere il suo testo del 1935<sup>4</sup>.

Ad oggi il commento di Longhi all'esposizione *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, di fatto articolato accostando alle parole di Berne-Joffroy le proprie scritte ventisette anni prima, può risultare eloquente di come proprio a partire dal 1962 egli abbia preso le distanze dalle iniziative bolognesi, nonostante queste fossero state da lui stesso avviate nel 1950<sup>5</sup>.

\* Le citazioni dei testi a stampa e della corrispondenza di Denis Mahon sono state tradotte dall'inglese e dal francese da chi scrive.

<sup>1</sup> Longhi 1962.

<sup>2</sup> Si vedano a proposito i contributi di Giulia Spoltore (pp. 47-60), Raffaella Morselli (pp. 61-66), Francesca Mari (pp. 67-77) e Adele Milozzi (pp. 78-87) in questo volume.

<sup>3</sup> Longhi [1935] 1962.

<sup>4</sup> «In occasione della bella Mostra di quest'anno a Bologna, sul tema "L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio", e quasi a sdebitarmi per non avervi collaborato più attivamente, penso non sia inutile riprodurre qui, dalla mia vecchia prolusione bolognese del 1935 che ben pochi conoscono, almeno il brano che copre anche il momento raffigurato nell'esposizione». *Ivi*, p. 44.

<sup>5</sup> Si fa qui riferimento alla *Mostra della pittura bolognese del Trecento* curata da Roberto Longhi e tenutasi a Bologna nelle sale della Pinacoteca Nazionale (*Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento* 1950).

1. Domenichino, *Paesaggio con Ercole e Acheloo*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 794.

2. Domenichino, *Paesaggio con Ercole e Caco*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 795.



Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

La documentazione relativa alla quinta Biennale d'Arte Antica, consultata presso l'Archivio fotografico della Soprintendenza di Bologna, ha dato modo di capire che – a differenza di quanto possa rivelare oggi la semplice lettura del catalogo – la ragione dell'ampia presenza delle opere del “pittore filosofo”, così prevalente da costituire il perno dell'esposizione, sia nella realtà dei fatti mutata tra il 1954, momento della prima messa a punto della rassegna stessa, e la sua apertura nel settembre 1962.

A presentare con un dettagliato saggio la figura di Poussin e a redigere le schede dei venticinque dipinti e ventuno disegni suoi presenti in mostra fu Denis Mahon<sup>6</sup>, membro della sezione inglese, insieme a Michael Kitson, esponente della Commissione Scientifica Esecutiva dell'esposizione. Buona parte di tali opere – in molti casi capolavori assoluti

<sup>6</sup> Mahon 1962a.

della produzione di Poussin – proveniva dal Louvre, da diversi musei e collezioni della Gran Bretagna, oltre che dalle principali gallerie romane. Se attingere al museo parigino era inevitabile per l'organizzazione di una qualsiasi esposizione in cui avesse parte Poussin, nel caso del 1962 la scelta merita di essere evidenziata in quanto strettamente legata al momento e alla ragione della genesi della mostra. Come si è visto<sup>7</sup>, la documentazione ha rivelato che in realtà la quinta Biennale era stata pensata fin dall'ottobre 1954 come la seconda di questa serie di esposizioni. Prevista quindi per il 1956, essa era in un primo tempo incentrata sul tema del «paesaggio classico» puntando sull'opportunità, allora prospettata a Cesare Gnudi, Soprintendente delle Gallerie di Bologna, da Germain Bazin, direttore del Louvre, di concedere in prestito per l'occasione dipinti di Nicolas Poussin e Claude Lorrain<sup>8</sup>. Tuttavia, il riesame che di fatto venne svolto nel 1962 degli sviluppi di quella pittura di paesaggio del Seicento, già definita “ideale” dagli studi tedeschi dell'inizio del XX secolo<sup>9</sup>, era affidato non solo ai lavori dei due artisti francesi, ma anche ad altre opere ritenute essenziali per la sua messa a fuoco<sup>10</sup>. Ciò dimostra come l'esposizione fosse stata costruita attorno a una primissima idea emersa nel 1954 e nella sostanza rispettata, ma anche che gli otto anni durante i quali essa era stata procrastinata ne avevano significativamente variato la conformazione e quindi gli esiti.

A tal proposito si deve porre particolare attenzione alla parte avuta dalla mostra monografica *Nicolas Poussin*, curata da Anthony Blunt e tenutasi al Louvre dal maggio al luglio 1960<sup>11</sup>. Le carte consultate presso l'archivio bolognese, su cui si tornerà più avanti<sup>12</sup>, hanno mostrato che almeno dal 1957 il progetto francese è stato un potenziale ostacolo con cui l'organizzazione allora ancora in corso della Biennale qui considerata ha dovuto confrontarsi, sia per la possibile coincidenza delle rispettive aperture, sia per la necessità di vedersi garantito il prestito dei dipinti di Poussin e Lorrain, già stabilito nel 1954. Come già noto, si conferma così ulteriormente come sia stata la Biennale a cedere il passo alla mostra monografica francese<sup>13</sup>. Proprio alla luce di questa precedenza accordatagli da Bologna, l'omaggio del Louvre deve essere in questa sede ricordato perché ha indirettamente determinato la svolta definitiva nel progetto della mostra *L'Ideale classico*, portandolo così ad assumere la sua forma definitiva. Se per Mahon l'intera esposizione parigina è stata un passaggio essenziale nell'elaborazione

<sup>7</sup> Si veda a proposito il contributo di Martina Formoso in questo volume, pp. 99-105.

<sup>8</sup> AFDRMER (già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna), Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna” (già EBMA), d'ora in poi AFDRMER, Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna”, *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi da Bologna, 8 marzo 1955; *ivi*, lettera (minuta) di Cesare Gnudi a Denis Mahon, 17 marzo 1955; *ivi*, lettera (minuta) di Cesare Gnudi a Charles Sterling, 29 marzo 1955.

<sup>9</sup> Si veda Ginzburg 2004, p. 183, e n. 1, p. 195.

<sup>10</sup> Ad esempio, le lunette Aldobrandini di Annibale Carracci e bottega dalla Galleria Doria Pamphilj di Domenico Ercole e Acheloo (fig. 1), insieme al suo *pendant Ercole e Caco* (fig. 2), *Erminia tra i pastori*, *La Fuga in Egitto*, tutti provenienti dal Louvre, e il *Paesaggio con fortificazioni* della collezione Mahon, *L'arrivo di Erminia fra i pastori* e *Il soggiorno di Erminia fra i pastori* di Francesco Albani, dalla Galleria Colonna di Roma.

<sup>11</sup> *Exposition Nicolas Poussin 1960*.

<sup>12</sup> AFDRMER, Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna”, *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera di Cesare Gnudi da Bologna a Denis Mahon, 19 febbraio 1957; *ivi*, lettera (minuta) di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi, 27 febbraio 1957.

<sup>13</sup> *L'Ideale classico 1962*, p. 4; *Exposition Nicolas Poussin 1960*, p. 14.

di una propria ricostruzione degli sviluppi dell'artista francese, tanto che, come noto, le considerazioni allora formulate hanno dato subito vita al suo contributo *Poussiniana: Afterthoughts Arising from the Exhibition*<sup>14</sup>, il momento successivo alla chiusura di quella rassegna è stato altrettanto cruciale. Come ricordato dallo storico dell'arte inglese, in quell'occasione e per pochi giorni erano stati collocati fianco a fianco buona parte dei paesaggi realizzati da Poussin tra la fine del quinto e il settimo decennio del Seicento riuniti per l'occasione, vale a dire il *Polifemo* dell'Hermitage, l'*Ercole e Caco* di Mosca, il *Battesimo di Cristo* della collezione Johnson di Philadelphia, l'*Orione* del Metropolitan, le *Quattro stagioni* e l'*Apollo e Dafne* del Louvre<sup>15</sup>. Questa operazione di confronto, svolta nelle migliori condizioni possibili, si era rivelata agli occhi di Mahon particolarmente eloquente per il caso del *Diogene* del Louvre (fig. 3)<sup>16</sup>. In ragione delle evidenze stilistiche che gli parvero emergere in quella circostanza, egli per la prima volta comprese come tale dipinto avesse delle analogie con i paesaggi tardi appena menzionati<sup>17</sup>. Veniva così a manifestarsi un profondo divario con quanto Blunt aveva proposto nella mostra parigina ritenendo il dipinto un'opera del 1648 tanto da includerla nel gruppo dei paesaggi “ideali” esposti, costituito dal *Paesaggio con i funerali di Focione* (fig. 4), insieme al suo *pendant* il *Paesaggio con le ceneri di Focione* (fig. 5), rispettivamente da Oakly Park (oggi a Cardiff, National Museum of Wales) e da Knowsley Hall in Inghilterra (oggi a Liverpool, Walker Art Gallery), e dal *Paesaggio con un uomo ucciso da un serpente* della National Gallery di Londra (fig. 6)<sup>18</sup>. Ritenendo necessario spostare l'esecuzione del *Diogene* di un decennio, Mahon entrava nel merito della questione della cronologia di Poussin, dopo le riflessioni espresse da Otto Grautoff, Walter Friedländer e dallo stesso Anthony Blunt<sup>19</sup>. La mostra bolognese del 1962, dunque, divenne una delle occasioni per manifestare questa presa di posizione. A riprova di quanto sia stata la mostra del Louvre del 1960 a catalizzare l'attenzione di Mahon sull'artista francese sono alcuni passaggi di una lettera da lui indirizzata a Gnudi il 27 febbraio 1957<sup>20</sup>, quando la messa a punto di quella che sarebbe diventata la quinta Biennale risultava ancora largamente problematica<sup>21</sup>. L'impostazione da dare in mostra alla presen-

<sup>14</sup> Mahon 1962b; il testo è stato pubblicato sulla rivista «Gazette des Beaux-Arts» alla vigilia dell'inaugurazione della Biennale bolognese nel settembre del 1962.

<sup>15</sup> Mahon, in *L'Ideale classico* 1962, n. 85, p. 217; *Idem* 1962b, p. 121, nota 357; *Idem* 1965, p. 142, nota 95. Per le opere citate si veda Blunt, in *Exposition Nicolas Poussin* 1960, nn. 89, 108, 110, 113, 115-119, pp. 118, 134, 136, 138-143.

<sup>16</sup> Blunt, in *Exposition Nicolas Poussin* 1960, n. 82, p. 113.

<sup>17</sup> Mahon 1962b, p. 121, nota 357. Significativamente, per sottolineare quanto strette fossero le analogie, Mahon affermava che «il Diogene sembra a casa» tra i paesaggi ricordati.

<sup>18</sup> Blunt, in *Exposition Nicolas Poussin* 1960, nn. 80-81, 83, pp. 111-114. A proposito si veda Blunt 1944.

<sup>19</sup> La questione del *Diogene* è affrontata per la prima volta dallo storico dell'arte inglese in Mahon 1961, pp. 129-132. Si veda anche *Idem* 1962b, p. 129; *Idem* 1965, pp. 138-142.

<sup>20</sup> AFDRMER, Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna”, *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera (minuta) di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi, 27 febbraio 1957. Si specifica che questa lettera sembra essere la risposta a quella scritta a Mahon da Gnudi da Bologna il 19 febbraio 1957, conservata ugualmente presso l'Archivio fotografico bolognese.

<sup>21</sup> Si riporta tradotto il passo della lettera a cui si fa riferimento nel testo: «Devo confessare di non avere chiaro lo scopo e l'obiettivo della mostra che avete in mente. Mi sembra assolutamente necessario pensarci approfonditamente prima d'impegnarsi personalmente. Posso suggerirti di descrivere precisamente e dettagliatamente l'obiettivo proposto e mandarmene una copia? Mettere a punto una sorta di programma potrebbe essere utile per te e a me darebbe un appoggio per parlare della mostra con Blunt e con gli altri. Essere vaghi è un serio



3. Nicolas Poussin, *Diogene*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 7308.

4. Nicolas Poussin, *Paesaggio con i funerali di Focione*. Cardiff, National Museum of Wales.



za di Poussin in relazione all'esposizione francese costituiva argomento di confronto tra i due; come emerso dal documento, la posizione di Mahon a questo proposito non aveva in quel momento nulla a che vedere con quanto egli stesso avrebbe realizzato nel 1962. In questa lettera la rassegna parigina, che allora sembrava prevista per il 1958, era considerata nella duplice veste di ostacolo e occasione per Bologna. Mahon scriveva a Gnudi che le numerose opere di Poussin messe in conto per la mostra italiana, se da un lato potevano costituire un elemento di attrazione per il pubblico, dall'altro non avrebbero garantito a Bologna un richiamo internazionale presso gli addetti ai lavori dopo la mostra del Louvre. Egli non mancava inoltre di sottolineare come ciò potesse andare a svantaggio dell'avanzamento degli studi critici, obiettivo perseguito nelle precedenti rassegne. Inoltre, lo studioso inglese faceva notare al Soprintendente che nell'economia del taglio italo-francese deciso per la mostra di Bologna una presenza dominante di Poussin poteva «mettere in

---

pericolo a questo punto. Personalmente mi sento in grande difficoltà sull'intero progetto, ma le discussioni sono inutili fino a quando non si avrà qualcosa di più definito. (Non ho chiaro né il titolo, né il tema, o gli artisti e il tipo di dipinti che saranno inclusi, ecc.)».

5. Nicolas Poussin, *Paesaggio con le ceneri di Focione*. Liverpool, Walker Art Gallery, inv. WAG 10350.

6. Nicolas Poussin, *Paesaggio con un uomo ucciso da un serpente*. Londra, The National Gallery, inv. NG5763.



ombra molta parte della pittura italiana». Tale considerazione è oggi quanto mai sorprendente poiché indica inequivocabilmente come, prima del 1960, l'attenzione di Mahon fosse indirizzata verso la componente italiana della rassegna anziché verso Poussin, ancora lungi dall'essere inteso quale elemento centrale della Biennale. La differenza con quanto Mahon avrebbe presentato nelle sale dell'Archiginnasio cinque anni dopo aver espresso queste perplessità può essere ragionevolmente spiegata con la necessità dello studioso di chiarire il proprio punto di vista sulla cronologia del Poussin paesaggista e segnatamente sul *Diogene*. Tuttavia va sottolineato che nella medesima lettera, dopo aver prospettato le difficoltà rappresentate dalla mostra del Louvre, Mahon proponeva a Gnudi come possibile valida alternativa quella di impostare la Biennale come un prolungamento italiano della stessa mostra francese, essendo stata l'Italia il paese d'adozione del pittore di Les Andelys. A spingerlo verso tale soluzione, probabilmente volta a una rapida concretizzazione dell'evento, sembrerebbero essere state motivazioni di carattere pratico. Presumibilmente agli occhi di Mahon il vantaggio in questo caso sarebbe stato poter usufruire del lavoro preliminare all'esposizione monografica svolto dagli esperti impegnati a Parigi, quale la selezione delle opere da esporre e la redazione del catalogo, mentre le uniche incombenze per Bologna sarebbero state l'allestimento e il trasporto dei dipinti. Riscontrare come la proposta di Mahon sia di fatto lontana da quanto poi realizzato nel 1962, quando, come si

è detto, sarà lui a redigere la parte del catalogo relativa a Poussin, parrebbe ulteriormente confermare come la ricostruzione degli sviluppi del francese elaborata a Bologna sia stato un risultato raggiunto dallo studioso solo dopo il 1960, a seguito della sua partecipazione al *Colloque Poussin* del 1958.

Effettivamente molte delle opere di Poussin esposte nel 1962 erano presenti al Louvre due anni prima; qui si illustrerà come a Bologna Mahon abbia trovato lo spazio per dare piena visibilità alle sue riflessioni sull'artista e in particolare alle sue conclusioni sul *Diogene*. Una fotografia della Biennale, conservata presso il suddetto archivio<sup>22</sup>, è particolarmente eloquente in quanto mostra il dipinto<sup>23</sup> collocato accanto a *L'Estate*<sup>24</sup> e nelle vicinanze del *Cristo e l'adultera*<sup>25</sup>, nella sala dell'Archiginnasio dove verosimilmente era esposta la maggior parte delle opere di Poussin. Sebbene non sia visibile dalla fotografia, dalle parole di Mahon – «si ha la fortuna di poter esporre il *Diogene* fra due delle famose *Quattro stagioni*»<sup>26</sup> – si può supporre che *L'Autunno*<sup>27</sup> fosse collocato specularmente a *L'Estate*. La costruzione di una parete simile, giustapponendo le due *Stagioni* Richelieu, datate tra il 1660 e il 1664, al *Diogene*, a cui era riservato un centrale posto d'onore<sup>28</sup>, oltre che ripetere in forma ridotta l'operazione a porte chiuse svolta al Louvre, doveva apparire come la chiara affermazione della proposta avanzata da Mahon di collocare il paesaggio con il filosofo greco tra il 1658 e il 1660. Si può ipotizzare che la scelta dell'allestimento mirasse a funzionare non solo in questa direzione, ma anche alla rovescia, cioè al fine di sottolineare la distanza stilistica e cronologica tra il *Diogene* e quei paesaggi "ideali" datati tra il 1648 e il 1651 che figuravano anche a Bologna, ossia il *Paesaggio con un uomo ucciso da un serpente* (fig. 6), i due dipinti con la storia della morte di Focione (figg. 4, 5) e il *Paesaggio con Orfeo ed Euridice* (fig. 2 del saggio di Formoso, p. 101)<sup>29</sup>. Ciò prova come le considerazioni di Mahon su Poussin paesaggista, definitivamente maturate nel 1960, siano diventate a Bologna la ragione della sezione monografica dedicata all'artista, di cui Longhi aveva dato quel breve commento ricordato all'inizio di questo contributo.

Se guardato da questa prospettiva e da queste premesse, il lavoro svolto dallo storico dell'arte inglese nella quinta Biennale, e nel caso del *Diogene* più che mai, risulta volto a rettificare la ricostruzione elaborata da Blunt due anni prima per l'esposizione parigina, come già evidenziato da Michael Kitson<sup>30</sup>. Considerando che il metodo con cui Mahon aveva condotto tale lavoro mirava a una dettagliata ricostruzione del percorso di Poussin in quanto «prodotto di una successione di piccoli passi»<sup>31</sup>, dove questi ultimi

<sup>22</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", scatola 4, busta *Mostra Ideale Classico Archiginnasio*.

<sup>23</sup> Mahon, in *L'Ideale classico* 1962, n. 85, pp. 215-218.

<sup>24</sup> *Ivi*, n. 86, pp. 219-220.

<sup>25</sup> *Ivi*, n. 82, pp. 210-212.

<sup>26</sup> *Ivi*, n. 85, p. 216.

<sup>27</sup> *Ivi*, n. 87, pp. 219-220.

<sup>28</sup> Si veda a tale proposito la fotografia della sala dell'Archiginnasio dove erano raccolti quasi tutti i dipinti di Poussin della mostra: AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", scatola 4, busta *Mostra Ideale Classico Archiginnasio*.

<sup>29</sup> Oltre al *Diogene*, alla cui scheda già si è fatto riferimento, si veda per le opere citate Mahon, in *L'Ideale classico* 1962, nn. 74-76, 81, pp. 195-200, 207-210.

<sup>30</sup> Kitson 1998, p. 18.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 17.



7. Gaspard Dughet, *Veduta di Tivoli*. Oxford, Ashmolean Museum, inv. 343.

erano costituiti dai dipinti e dai disegni esposti, è indubbio che per lo studioso l'interesse principale fosse mettere in luce proprio il passaggio stilistico, l'ultimo compiuto dall'artista, tra i suddetti paesaggi “ideali” e il *Diogene*. Più specificatamente, ai suoi occhi Poussin era passato dai primi, caratterizzati da una rappresentazione in cui «la natura è costretta a conformarsi con un'idea dominante, ad apparire come “dovrebbe essere”», al secondo, dove per «un diverso atteggiamento verso la natura stessa» tenuto dall'artista, essa è raffigurata «meno controllata, più riconoscibile per ciò che realmente è»<sup>32</sup>. Inoltre, per il modo di usare la luce nel *Diogene*, che presentava a suo parere rilevanti tangenze con *L'Estate* e *L'Autunno*, Mahon riconosceva che in quel dipinto «per la prima volta nell'opera di Poussin si acquista nozione di valori atmosferici», e proponeva di intendere questo aspetto come un «legame con gli interessi di Claude»<sup>33</sup>. Se nell'articolo del 1961, *Réflexions sur les paysages de Poussin*<sup>34</sup>, egli aveva accennato brevemente a questa possibilità, l'esposizione bolognese – con la presenza dei diciassette dipinti e ventuno disegni di Lorrain – era il luogo dove ciò poteva essere circostanzialmente misurato.

La figura del Lorenese nella mostra di Bologna era significativamente curata da Kitson, il quale aveva pubblicato diversi interventi sull'artista e sui suoi rapporti con Poussin proprio alla vigilia dell'esposizione<sup>35</sup>, la quale risultava così aggiornata sugli studi più recenti,

<sup>32</sup> Mahon, in *L'Ideale classico* 1962, n. 85, pp. 216-217.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>34</sup> Mahon 1961, p. 132.

<sup>35</sup> Si veda Kitson, Röthlisberger 1959a; Kitson, Röthlisberger 1959b; Kitson, Röthlisberger 1959c; Kitson 1961a; *Idem* 1961b.

e non soltanto per questo caso. Nell'economia generale della Biennale, il Lorrain delineato da Kitson funzionava come quel tassello che aveva aggiunto «nuove possibilità espressive alla pittura di paesaggio» tramite la luce, resa nelle sue modulazioni osservate dal vero al fine di indagarne come cause «l'atmosfera, la posizione del sole e i colori del paesaggio», ma poi sempre "idealizzate" dall'artista<sup>36</sup>. Oltre tale apporto, la mostra non mancava di registrare per Lorrain quel tipico «senso di poesia»<sup>37</sup>, sempre riconoscibile nei suoi paesaggi, così pienamente "ideali".

Infine, un'altra tessera del mosaico della mostra di Bologna relativa al dialogo con Poussin e Lorrain merita qui di essere ricordata, ossia il Gaspard Dughet di Francesco Arcangeli. L'intento dello storico dell'arte bolognese, orientato dal punto di vista assunto dall'esposizione<sup>38</sup>, era di insistere, attraverso la selezione di opere proposta all'Archiginnasio, sull'«epoca più volutamente poussiniana» dell'artista, sebbene Arcangeli non ritenesse questa la fase più innovativa e bella di Dughet (fig. 7)<sup>39</sup>. Soprattutto, Arcangeli segnalava come necessaria la rivalutazione di questo artista nella sua totalità, considerandolo «l'ultima grande scoperta che resti a fare nell'ambito pur così ricco della pittura seicentesca a Roma»<sup>40</sup>. Infatti, all'altezza del 1962 la figura dell'artista si presentava ancora mal nota e con una cronologia problematica. Per questo la ricostruzione che Arcangeli ne proponeva attraverso le schede delle opere e nel profilo biografico tracciato, forte anche del sostegno scientifico di Mahon<sup>41</sup> – che lo aveva spinto a formulare la «cautissima ipotesi» che per il mutamento dello stile tardo poussiniano potessero avere contato «le ultime estrosità del Dughet»<sup>42</sup> – risultò come uno degli apporti della Biennale maggiormente apprezzati dalla critica<sup>43</sup>.

<sup>36</sup> Kitson 1962, pp. 225-226.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 226.

<sup>38</sup> Arcangeli 1962, p. 261. Nel testo introduttivo alla sezione su Dughet, Arcangeli afferma che l'esposizione è «volta a dimostrare la persistenza, l'importanza e l'originalità d'una tendenza all'ideale classico nel '600».

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 256.

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 257-258.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 281. Arcangeli esprime chiaramente la propria gratitudine nei confronti dello storico dell'arte inglese per la «solidarietà» accordatagli sugli snodi più problematici del proprio lavoro.

<sup>42</sup> Arcangeli 1962, p. 263.

<sup>43</sup> Si vedano a tal proposito Brugnoli 1962, p. 357; Gregori 1962, p. 24; Previtali 1962.

## MOMENTI DEL CLASSICISMO A ROMA: LA SEZIONE ANTOLOGICA DELLA QUINTA BIENNALE D'ARTE ANTICA

Elisabetta Gumiero

Nel settembre del 1962 si apriva a Bologna la quinta Biennale d'Arte Antica dal titolo *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, con una sezione dedicata ai *Momenti del classicismo a Roma (1600-1650)*, curata da un giovane membro del Comitato scientifico esecutivo, Andrea Emiliani. Il saggio introduttivo chiarisce come in questa sezione, in linea con l'obiettivo principale della mostra – ossia proporre «una necessaria periodizzazione del “classicismo” inteso come ideale neo-raffaellesco *stricto sensu*»<sup>1</sup> – gli organizzatori volessero ampliare il panorama di relazioni che tra l'inizio e la metà del XVII secolo gli artisti avevano intessuto a Roma con la cultura “classicista”; per tale ragione i maggiori protagonisti della mostra – Annibale Carracci, Domenichino, Francesco Albani, Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Gaspard Dughet – trattati monograficamente nella prima parte del catalogo, venivano qui messi in relazione con una rosa di artisti, approfondimento che permetteva di ricostruire la vasta diffusione di questa tendenza.

All'interno della rassegna troviamo così artisti che, in un primo momento, non sembrano in linea con il tema preposto, essendo piuttosto riconducibili ad altre correnti figurative sviluppatasi in quegli anni. Si pensi a due delle più illustri personalità del Barocco romano come Pietro da Cortona (fig. 4) e Giovanni Lanfranco (fig. 2), oppure ad Andrea Sacchi (fig. 5) e Pier Francesco Mola (fig. 6), esponenti della cosiddetta tendenza neoveneta, o infine a paesaggisti di matrice nordica come Paul Bril e Adam Elsheimer.

Emiliani chiarisce come, in realtà, la selezione fosse avvenuta «[...] puntando su precisi momenti stilistici anziché su altri, anche se più caratteristici e definitivi nella storia personale dell'artista» e che lo scopo di tale scelta fosse far comprendere l'importanza di «un movimento storico e d'anima di grande portata europea» quale quello definito classicista, che aveva coinvolto anche artisti per i quali l'assunzione di questa poetica «fu varia, erratica e talora incostante»<sup>2</sup>. Il suo saggio è però solo il risultato finale di un lungo percorso di ideazione che ci permette di precisare le dinamiche che regolarono la messa a punto di questa sezione e della mostra in generale, inizialmente programmata per il 1956<sup>3</sup>. Nel tentativo di realizzare un'esposizione che fosse «italo-francese»<sup>4</sup>, l'originaria impostazione prevedeva un accentramento sulla figura di Poussin, di cui il Louvre si era reso disponibile a prestare numerose opere al Comitato bolo-

<sup>1</sup> Emiliani 1962b, p. 290.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 294.

<sup>3</sup> AFDRMER (già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna), Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna” (già EBMA), d'ora in poi AFDRMER, Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna”, busta 9, lettera (minuta) di Cesare Gnudi a Denis Mahon, 22 febbraio 1955.

<sup>4</sup> *Ibidem*.



1. Adam Elsheimer, *Il paesaggio all'aurora*. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. 550.

2. Giovanni Lanfranco, *La separazione di Pietro e Paolo*. Carcassonne, Musée des Beaux-Arts, inv. D.2012.1.1.



gnese<sup>5</sup>. Il progetto divenne però, come si è visto<sup>6</sup>, irrealizzabile e gli organizzatori cercarono di trovare un compromesso per riuscire a presentare ugualmente al pubblico una mostra nel 1956<sup>7</sup>. Al centro della nuova proposta restarono le relazioni fra Italia e Francia nel XVII secolo, ma il precedente impianto monografico, incentrato su Poussin, venne modificato in favore della ricostruzione di «un “panorama antologico”»<sup>8</sup> della pittura bolognese a Roma e delle sue ramificazioni in Europa, con il quale si intendeva documentare ogni manifestazione della tendenza classicista: oltre alla pittura di paesaggio, anche la pittura di figura – e gli scultori Algardi e Duquesnoy<sup>9</sup>; oltre ai classicisti acclarati, anche le esperienze più estemporanee.

<sup>5</sup> *Ivi*, lettera (minuta) di Cesare Gnudi da Bologna a Charles Sterling, 29 marzo 1955.

<sup>6</sup> Cfr. il contributo di Martina Formoso in questo volume, pp. 99-105.

<sup>7</sup> AFDRMER, Fondo “Biennali d’Arte Antica della Città di Bologna”, busta 9, lettera (minuta) di Cesare Gnudi da Bologna a Charles Sterling, 29 marzo 1955.

<sup>8</sup> *Ivi*, lettera (minuta) di Cesare Gnudi da Bologna a Denis Mahon, 17 marzo 1955.

<sup>9</sup> Si vedano i contributi di Vittoria Brunetti (pp. 123-130) e Camilla Parisi (pp. 131-135) in questo volume.

3. Paul Bril, *Paesaggio con Cefalo e Procri*. Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Palazzo Barberini, inv. 1084.

4. Pietro da Cortona, *Paesaggio*. Roma, Pinacoteca Capitolina, inv. 145.



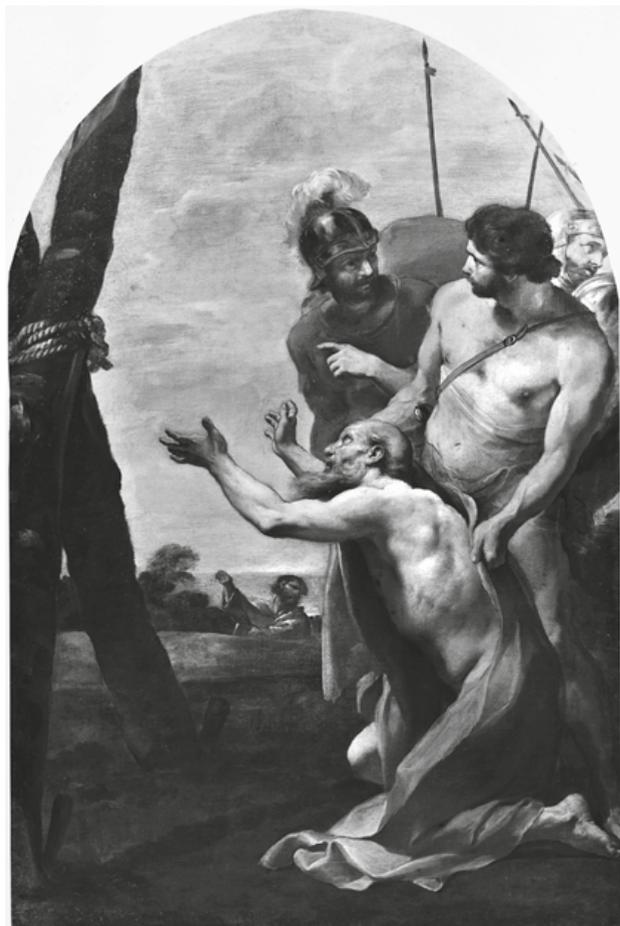
Per questo nuovo progetto, fondamentale fu l'apporto di Denis Mahon, già impegnato con Denys Sutton nella direzione scientifica della mostra *Artists in 17th Century Rome* tenutasi a Londra nel 1955<sup>10</sup>. Finalità della rassegna londinese era stata dimostrare l'importanza di Roma quale primo centro di scambio internazionale per gli artisti di primo Seicento<sup>11</sup>, ideando un'impalcatura antologica molto prossima all'idea proposta da Gnudi per la Biennale del 1956<sup>12</sup>. Nonostante vi fosse la volontà di documentare tutte le sfumature del panorama artistico romano nel XVII secolo, e dunque immancabili fossero anche le figure, tra le altre, di Gian Lorenzo Bernini e Caravaggio, data la scelta di alcuni artisti come Adam Elsheimer, Giovan Francesco Romanelli, Paul Bril, Pietro da Cortona e altri, è possibile riconoscere nella mostra del 1955 un precedente rilevante per l'evoluzione del progetto bolognese<sup>13</sup>. È lo stesso Mahon, in uno scambio epistolare con Gnudi del marzo 1955, a sottolineare come alcuni degli artisti rappresentati nell'esposizione londinese

<sup>10</sup> *Artists in 17th Century Rome* 1955.

<sup>11</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", busta 9, lettera (minuta) di Cesare Gnudi da Bologna a Charles Sterling, 29 marzo 1955.

<sup>12</sup> *Ivi*, lettera (minuta) di Cesare Gnudi da Bologna a Denis Mahon, 17 marzo 1955; cfr. il contributo di Martina Formoso in questo volume, pp. 99-105.

<sup>13</sup> *Artists in 17th Century Rome* 1955.



5. Andrea Sacchi, *Il martirio di sant'Andrea*. Città del Vaticano, Museo del Capitolino.

potessero essere funzionali anche per quella di Bologna, tanto da suggerire al Comitato per le Biennali di visitare la mostra<sup>14</sup>.

Il poco tempo a disposizione per la realizzazione di un progetto che avrebbe avuto una portata internazionale e, soprattutto, l'impossibilità di avere in prestito dal Louvre i dipinti di Poussin e Lorrain indurranno però gli organizzatori della Biennale a rimandare la rassegna<sup>15</sup>.

Si tornerà a parlarne nel 1958, al *Colloque Nicolas Poussin*. In quel contesto Cesare Gnudi annuncia una mostra sul classicismo bolognese e francese a Roma nel Seicento, da realizzarsi entro il 1962 a Bologna<sup>16</sup>. La rassegna in programma, per cui saranno fondamentali i risultati del *Colloque* e l'esposizione su Poussin del Louvre curata da Anthony Blunt e prevista per il 1960, ha ancora come obiettivo quello di cogliere l'essenza

<sup>14</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", busta 9, lettera (minuta) di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi, 29 marzo 1955.

<sup>15</sup> *Ivi*, lettera (minuta) di Charles Sterling da Parigi a Cesare Gnudi, 8 aprile 1955.

<sup>16</sup> Gnudi 1960.

del classicismo del Seicento attraverso un percorso che, partendo da Annibale Carracci e dai suoi allievi, Domenichino e Albani, arrivi a toccare artisti come Lanfranco, Pietro da Cortona e più tardi Romanelli, ma anche e soprattutto Poussin. Quest'ultimo, nella lettura proposta, se da una parte dimostra di assimilare e portare avanti la lezione dei due allievi di Annibale sulla strada del paesaggio "ideale", dall'altra si trova subito attratto dalla novità del neovenetismo diffusosi a Roma soprattutto grazie a Sacchi, Mola e Testa<sup>17</sup>. Gli organizzatori si ripromettono di analizzare le differenti fasi dell'evoluzione di Poussin e di dare spazio alla figura di Claude Lorrain e a quell'ambiente in cui la pittura di paesaggio di matrice bolognese, ereditata da Albani e Domenichino, si era tinta di sfumature nordiche, fino a giungere all'interpretazione del paesaggio formulata da Gaspard Dughet<sup>18</sup>. Infine, come già Gnudi aveva proposto per il progetto del 1956<sup>19</sup>, si pensa all'ipotesi di esporre quegli artisti francesi che, pur non avendo beneficiato direttamente del clima di scambio romano, ne avevano risentito in maniera mediata a Parigi, attraverso la conoscenza delle opere di Poussin<sup>20</sup>.

Nel 1958, dunque, l'idea del Comitato bolognese è ancora quella di documentare un classicismo in cui il paesaggio non figura come protagonista indiscusso della rassegna né, significativamente, a quest'altezza si fa ancora riferimento alcuno al concetto di "Ideale classico". Con il modificarsi in corso d'opera degli obiettivi prefissati, la mostra diventa, nel 1962, la consacrazione de *L'Ideale classico del '600 in Italia e la pittura di paesaggio*.

Modificando così la struttura della mostra, che diventa monografica e antologica insieme, questi "altri" artisti continuano a costituirne un filone vivo, seppur relegati nella sezione introdotta dal saggio di Emiliani, per lasciare spazio maggiore a Domenichino, Francesco Albani, Nicolas Poussin, Claude Lorrain e Gaspard Dughet e quindi alla pittura di paesaggio.

Se il saggio di Emiliani risulta coerente con l'obiettivo dichiarato, poiché analizza e ricostruisce proprio alcuni "momenti del classicismo a Roma", un'attenta analisi delle schede fa invece emergere un altro aspetto della sezione, una seconda chiave di lettura che ricollega gli artisti qui trattati ai grandi nomi della parte monografica del catalogo, affinché il loro ruolo si legga in funzione di questi ultimi. Particolare attenzione è riservata al rapporto con Poussin e Lorrain, con la significativa aggiunta di Dughet, riconsiderati all'interno del loro contesto di formazione romano in modo che emerga con forza il legame fra artisti italiani e francesi. Si vengono così a creare due percorsi distinti ma allo stesso tempo in dialogo fra loro, come ci si era riproposti nel *Colloque Nicolas Poussin* del 1958: da una parte una pittura prevalentemente di storia, legata allo sviluppo stilistico di Pous-

<sup>17</sup> Su questa categoria critica cfr. il contributo di Gelsomina Spione in questo volume, pp. 33-43.

<sup>18</sup> Gnudi 1960.

<sup>19</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", busta 9, lettera (minuta) di Cesare Gnudi da Bologna a Denis Mahon, 17 marzo 1955.

<sup>20</sup> Nel progetto finale della mostra del 1962 questi pittori francesi, di cui si parla nella corrispondenza e nel *Colloque*, non vengono inseriti, scegliendo, probabilmente, di lasciare più spazio a Poussin, Lorrain e Dughet. L'idea di ricostruire un panorama della pittura francese del XVII secolo con cui viene messo in relazione Nicolas Poussin è però oggetto della mostra *Exposition Nicolas Poussin et son temps*, realizzata a Rouen nel 1961 e curata da Anthony Blunt. Per la proposta di inserire i classicisti francesi nella mostra di Bologna si vedano AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", busta 9, lettera (minuta) di Cesare Gnudi da Bologna a Denis Mahon, 17 marzo 1955; *ivi*, lettera (minuta) di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi, 29 marzo 1955; Gnudi 1960.



6. Pier Francesco Mola, *Paesaggio con il Ratto di Europa*. Monaco, Alte Pinakothek, inv. 924.

sin, dall'altra un affondo nella pittura di paesaggio, che conduce alle esperienze di Lorrain, Dughet ma anche a quelle di un Poussin più maturo.

Al fine di comprendere questa rete di relazioni, è utile riconsiderare le tappe attraverso cui la mostra del 1962 presenta l'evoluzione del linguaggio di Poussin. Da principio si cercano di documentare alcuni incontri decisivi per la sua prima stagione romana, partendo dal dipinto con cui, nel catalogo, si apre la sezione a lui dedicata: la *Strage degli innocenti* (Chantilly, Musée Condé; fig. 2 del saggio di Morselli, p. 63). In un confronto poi divenuto canonico, l'opera viene presentata in una stretta relazione con il dipinto di egual soggetto di Guido Reni (fig. 1 del saggio di Morselli, p. 62), uno dei primi visti dall'artista francese al suo arrivo in Italia alla fine del secondo decennio del Seicento<sup>21</sup>.

La sezione mette poi l'accento su un secondo incontro determinante per la formazione del pittore francese risalente al 1624, anno del suo arrivo a Roma e della sua introduzione, tramite il Cavalier Marino, nella cerchia di Marcello Sacchetti. Nella lettura proposta, Poussin viene in contatto qui con Giovanni Lanfranco e Pietro da Cortona nel momento in cui questi «stavano per cedere alle seduzioni del Colore»<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Si vedano nel catalogo le schede sulla *Strage degli innocenti* di Guido Reni e sul dipinto di medesimo soggetto di Poussin, rispettivamente: Emiliani, in *L'Ideale classico* 1962, n. 11, pp. 69-71; Mahon, *ivi*, n. 54, p. 166.

<sup>22</sup> Mahon 1962a, p. 152.



7. Giovan Francesco Grimaldi, *Paesaggio con scena sotto una tenda*. Roma, Galleria Borghese, inv. 38.

Viene poi isolata una terza fase, dal 1630 in poi, in cui la pittura di Poussin inizia lentamente ad acquisire quell'armoniosità e delicatezza che lo traghettano verso il classicismo. Per questo passaggio, fondamentale è il rapporto che lo lega ad Andrea Sacchi, per il quale l'esperimento neoveneto è la soluzione per abbandonare l'enfasi barocca<sup>23</sup>.

In questa attenta ricostruzione delle fasi artistiche di Poussin, non si può fare a meno di notare come la lettura del percorso dell'artista nella mostra del 1962 ricalchi fortemente quanto proposto da Denis Mahon nei suoi studi allora appena pubblicati<sup>24</sup>. Dato il coinvolgimento di Mahon nella rassegna bolognese, viene da credere che egli abbia colto qui un'occasione di rilievo per esprimere il proprio parere su alcuni momenti della carriera dell'artista francese che lo vedevano in radicale disaccordo con la lettura datane da Anthony Blunt nell'esposizione del Louvre del 1960<sup>25</sup>.

Sull'altro fronte, attraverso l'esperienza di Claude Lorrain e Gaspard Dughet, la mostra del 1962 intendeva dare testimonianza di una pittura di paesaggio che, pur mantenendo un'intonazione classica, si era però connotata per uno stretto legame con la tradizione

<sup>23</sup> Questa fase di transizione di Poussin viene documentata dalla cospicua presenza in mostra di opere del Sacchi. Tra queste forse la più significativa in questo senso è il *Sant'Antonio* poiché realizzata con maggior prossimità all'affresco raffigurante la *Divina Sapienza* di palazzo Barberini, opera fondamentale per il passaggio di Sacchi al classicismo: Emiliani, in *L'Ideale classico* 1962, n. 135, pp. 331-332.

<sup>24</sup> Mahon 1960b; *Idem* 1962b.

<sup>25</sup> *Exposition Nicolas Poussin* 1960. Cfr. il contributo di Beatrice Curti in questo volume, pp. 106-114.

fiamminga. Partendo dagli inizi del giovane Lorrain nella bottega di Agostino Tassi<sup>26</sup> e dai suoi primi dipinti in formato ridotto realizzati su rame, in cui il modo di interpretare l'atmosfera e la luce deve tutto ai pittori nordici attivi a Roma in quel momento – Paul Bril e Adam Elsheimer (figg. 1, 3)<sup>27</sup> – si giungeva a esaminare la posizione di Gaspard Dughet e il suo debito nei confronti della tradizione del paesismo nordico, in particolare, ancora una volta, di Bril ed Elsheimer. Infine, al giovane Gaspard Dughet viene affiancato Giovan Francesco Grimaldi (fig. 7), suo stretto collaboratore, che in qualche modo conclude la tradizione del paesaggio di discendenza carraccesca<sup>28</sup>.

Sebbene dal catalogo emerga una lettura della ricerca di Dughet frutto del pensiero di Francesco Arcangeli e dei suoi recenti studi sul “neo-naturalismo”<sup>29</sup>, è Mahon che risulta essere ancora una volta fondamentale per la scelta di inserire il pittore tra gli artisti esposti, al fine di spiegare i mutamenti dell'ultimo Poussin paesaggista<sup>30</sup>. Allo stesso modo le ricerche di Mahon ebbero senza dubbio un peso sostanziale per la ricostruzione del contesto in cui leggere Lorrain e Dughet; si riscontrano infatti rilevanti affinità tra le scelte del Comitato bolognese e la struttura della mostra tenutasi a Cardiff nel 1960 dal titolo emblematico *Ideal and Classical Landscape*, in cui il ruolo dello studioso inglese risulta nuovamente cruciale, sia in qualità di prestatore, sia in qualità di esperto<sup>31</sup>.

In conclusione, questa lettura a più livelli della sezione rende evidente come la mostra cresca a partire da istanze diverse e si sviluppi in più direzioni, così come molteplici sono stati anche gli obiettivi che gli organizzatori si prefissavano di raggiungere. Nella sezione curata da Emiliani questi diversi obiettivi si trovano a convivere nella ricostruzione di rapporti che, sebbene in un primo momento risultano ostici alla comprensione, proprio perché sfuggenti rispetto a quell'“Ideale classico” che svetta nel titolo della mostra, se analizzati senza l'uso di categorie preconcepite ritrovano il loro giusto posto all'interno del «gran cosmo multipolare del nostro Seicento»<sup>32</sup>.

<sup>26</sup> Sempre nella bottega di Tassi viene documentato anche Pietro da Cortona, alle prese con le sue prime «esercitazioni paesistiche». Dell'artista in mostra sono esposti anche due paesaggi, provenienti dalla collezione Sacchetti e oggi ai Musei Capitolini, opere in cui Giuliano Briganti, nella sua monografia sull'artista edita nello stesso anno, riconosce uno stretto rapporto con il lorenese (Briganti [1962] 1982). Per la costruzione del ruolo di Pietro da Cortona all'interno della mostra, gli studi di Briganti devono aver contato molto per Emiliani. Per Pietro da Cortona all'interno del catalogo si veda Emiliani 1962b, pp. 304, 328-330.

<sup>27</sup> Viene proposto un confronto tra il *Paesaggio con la fuga in Egitto* di Lorrain e i dipinti su rame di Elsheimer presenti in mostra, in particolare *Il paesaggio all'aurora* (fig. 1): Kitson 1962, p. 222; Emiliani, in *L'Ideale classico* 1962, nn. 120-121, pp. 312-315.

<sup>28</sup> Emiliani 1962b, p. 302.

<sup>29</sup> Arcangeli 1954b; *Idem* 1957. Cfr. il contributo di Martina Formoso in questo volume, pp. 99-105.

<sup>30</sup> Cfr. i contributi di Martina Formoso (pp. 99-105) e Beatrice Curti (pp. 106-114) in questo volume.

<sup>31</sup> *Ideal and Classical Landscape* 1960.

<sup>32</sup> Emiliani 1962b, p. 291.

## DUE SCULTORI IN UNA MOSTRA DI PITTURA\*

Vittoria Brunetti

La mostra *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, tenutasi nell'autunno del 1962 a Bologna, nella sede del palazzo dell'Archiginnasio, intendeva presentare l'opera di quei pittori bolognesi e francesi che a Roma, partendo da una riflessione sull'ultima produzione di Annibale Carracci, avevano opposto il recupero di un "ideale classico" a quelle correnti che, nell'interpretazione cresciuta sulla lettura di Giovan Pietro Bellori, minacciavano di distruggerne l'esempio: prima il formalismo manierista e il naturalismo caravaggesco, poi l'esuberanza barocca<sup>1</sup>.

I soli scultori ammessi nella rassegna furono Alessandro Algardi e François Duquesnoy, presentati con appena otto opere a fronte di diciassette pittori e più di centocinquanta dipinti. Del fiammingo figuravano il *Bacchino* marmoreo (Roma, Galleria Doria Pamphilj; fig. 1 del saggio di Parisi, p. 132), il rilievo in gesso dell'*Amor sacro che atterra l'Amor profano* (Roma, Galleria Spada; fig. 2 del saggio di Parisi, p. 133) e il busto in marmo del *Cardinale Maurizio di Savoia* (Torino, Galleria Sabauda; fig. 3 del saggio di Parisi, p. 134); Algardi invece era rappresentato dal rilievo bronzeo con la *Decollazione di san Paolo*, proveniente dal fronte d'altare della Basilica di San Paolo Maggiore a Bologna (fig. 3 del saggio di chi scrive, p. 128), dalla *Testa di san Filippo Neri* (Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini; fig. 4 del saggio di chi scrive, p. 129) e da una *Testa «femminile»* (Ferrara, Museo Civico di Palazzo Schifanoia; fig. 5 del saggio di chi scrive, p. 129), entrambe in bronzo. Quest'ultima, fatta arrivare all'ultimo momento, venne frettolosamente schedata nelle poche righe a disposizione nell'ultima pagina della sezione dedicata ad Algardi, in modo da non alterare l'impaginazione messa a punto nella prima edizione del catalogo<sup>2</sup>. L'opera, infatti, doveva sostituire la terracotta dei *Tre santi martiri* conservata nella chiesa romana dei Santi Luca e Martina (fig. 2 del saggio di chi scrive, p. 127) giacché il gruppo, ancora presente nella versione «riveduta e corretta» del catalogo, che ne lodava il tempestivo restauro in occasione della mostra<sup>3</sup>, era in realtà rimasto nella cripta della chiesa, saldamente ancorato alla nicchia che lo ospita<sup>4</sup>. Infine, idealmente inserite nell'esposizione

\* Il presente contributo è l'esito delle ricerche condotte insieme a Camilla Parisi, alla quale spetta, in questo volume, il contributo di François Duquesnoy. Desidero ringraziare inoltre Davide Fodaro e Corinna Giudici.

<sup>1</sup> Cfr. Gnudi 1962, in particolare p. 3. Sulle novità di questa «seconda edizione riveduta e corretta» del catalogo si tornerà più avanti nel testo.

<sup>2</sup> Cfr. *L'Ideale classico* 1962, p. 360; Mezzetti, in *L'Ideale classico* 1962 (2ª ed.), n. 148bis, p. 360.

<sup>3</sup> Mezzetti, in *L'Ideale classico* 1962 (2ª ed.), n. 146, pp. 355-356.

<sup>4</sup> Il gruppo non figura nelle recensioni, mentre una ricevuta di pagamento della ditta di trasporti Montenovi registra la sospensione dei lavori di rimozione del pezzo (AFDRMER [già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna], Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna" [già EBMA], d'ora in poi AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", scatola "60(?)", *Documenti di cassa*, fasc. 323, *Fratelli Mon-*

erano le statue monumentali della *Decollazione di san Paolo* di Algardi, collocata sopra il già citato altare della basilica bolognese (fig. 1 del saggio di chi scrive, p. 127), e la *Santa Susanna* di Duquesnoy, realizzata per la chiesa romana di Santa Maria di Loreto, indicate dal catalogo, insieme ad altre sei opere pittoriche inamovibili, come necessarie a presentare lo svolgimento dell'“Ideale classico” nel Seicento<sup>5</sup>.

Nelle sezioni monografiche del catalogo e nelle relative schede redatte da Amalia Mezzetti<sup>6</sup>, allora docente dell'ateneo bolognese, la produzione dei due scultori è considerata il frutto di esclusivi riferimenti alla pittura “classicista” (in particolare a Domenichino, Andrea Sacchi e Guido Reni), mentre sono ridotti al minimo i punti di contatto con l'estetica “barocca”, sia in pittura sia in scultura. Una simile concezione è spiegabile, in primo luogo, con la generica subordinazione della plastica alla pittura negli studi di quegli anni<sup>7</sup>, ma è tanto più comprensibile se si considera come le sculture non fossero incluse nel progetto originario della mostra, dedicato in prima battuta al paesaggio ideale, innanzitutto poussiniano<sup>8</sup>.

L'inserimento della scultura *in itinere* rispetto alla formulazione dell'“Ideale classico” e all'identificazione dei suoi protagonisti dimostra quanto questo settore non fosse ritenuto imprescindibile per il funzionamento dell'esposizione, idealmente collegata alle precedenti mostre dedicate a Guido Reni (1954) e ai Carracci (1956)<sup>9</sup>; la sezione di scultura costituiva piuttosto un corollario, come conferma il fatto che fosse a stento citata nei saggi di Cesare Gnudi e Andrea Emiliani<sup>10</sup>.

Le ragioni della sua introduzione sembrerebbero da un lato l'impossibilità di ignorare il crescente interesse della critica per la scultura seicentesca – in particolare si segnalano gli studi di Valentino Martinelli, Italo Faldi, Antonia Nava Cellini e la mostra sul Seicento europeo tenutasi al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1956; dall'altro il fatto che nel pensiero di Gnudi, ideatore dell'esposizione, l'aspirazione a un “Ideale classico” nel Seicento si manifestò per reazione a una polarità opposta e vincente: il Barocco<sup>11</sup>. Dal momento che il massimo esponente di questa polarità era Bernini, è verosimile che si sia sentita la necessità di identificare delle alternative nel suo stesso campo. In questo senso, le

*tenovi*, f. 8). Le ragioni del mancato invio dell'opera sono emerse durante l'odierno restauro da parte dell'ISCR. Per trasportare il gruppo scultoreo dalla cripta dei Santi Luca e Martina ai locali dell'Accademia di San Luca, dove l'intervento è in via di completamento, è stato necessario rimuovere anche il supporto murario presente sul retro, costituito da mattoni allettati con una malta cementizia. Si veda Fodaro, Prunas in corso di stampa.

<sup>5</sup> Cfr. *L'Ideale classico* 1962 (2ª ed.), p. 41.

<sup>6</sup> Cfr. Mezzetti 1962a; *Eadem* 1962b; *Eadem*, in *L'Ideale classico* 1962 (2ª ed.), nn. 146-148bis, pp. 355-360 e nn. 149-151, pp. 366-371.

<sup>7</sup> Nel catalogo della mostra *Il Seicento europeo* (1956), ad esempio, l'imperativo dei migliori scultori del Seicento diveniva «dipingere scolpendo» e infondere nel marmo vitalità pittorica, colore e luce. Cfr. Martinelli 1956, p. 57. Per una critica a questo atteggiamento si veda Nava Cellini 1957, p. 65.

<sup>8</sup> Sulla lunga gestazione dell'esposizione si vedano i contributi di Beatrice Curti (pp. 106-114) e Martina Formoso (pp. 99-105) in questo volume.

<sup>9</sup> Sull'unità progettuale delle mostre bolognesi dedicate alla pittura del Seicento si vedano Emiliani 2002b, pp. 60-61 e Ferretti 2019. Sulla genesi della mostra sul Seicento emiliano (*Maestri della pittura del Seicento emiliano* 1959) si veda invece il saggio di Alessandra Cosmi in questo volume, pp. 88-98.

<sup>10</sup> Gnudi 1962; Emiliani 1962b.

<sup>11</sup> Cfr. Gnudi 1962, p. 9.

*Vite* belloriane<sup>12</sup> fornivano all'uopo i nomi di Algardi e Duquesnoy<sup>13</sup>, scelta rinforzata dal più recente contributo di Rudolf Wittkower, che aveva inserito i due scultori nella corrente di «classicisti del Barocco» capeggiata da Sacchi e da Poussin<sup>14</sup>.

Al di là dei loro effettivi esiti stilistici, Algardi aveva il merito di essere bolognese e di aver studiato all'accademia di Ludovico Carracci, mentre Duquesnoy quello di aver condiviso gli interessi e la dimora con Poussin.

Mezzetti, già autrice di un testo fondativo su Carlo Maratti<sup>15</sup>, condusse uno studio completo sul catalogo allora noto dei due scultori<sup>16</sup> – lo dimostrano l'aggiornata bibliografia e le ricevute di pagamento per viaggi di studio e riproduzioni fotografiche<sup>17</sup> – ma, come vedremo, rimase in un certo senso imbrigliata dalle premesse dell'esposizione: sia privilegiando le opere più “classiciste” dei due artisti<sup>18</sup>, sia accogliendo la bibliografia in modo parziale<sup>19</sup>. Fu così che dalla mostra del 1962 emerse un'adesione di Algardi e Duquesnoy alla poetica “classicista” più rigorosa di quella che aveva proposto lo stesso Bellori<sup>20</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. Bellori [1672] 2009, I, pp. 285-302, II, 396-418.

<sup>13</sup> Per le ragioni del biografo seicentesco circa la scelta di Algardi si veda Montagu 1985, pp. VII-IX.

<sup>14</sup> Wittkower 1958, p. 169.

<sup>15</sup> Mezzetti 1955.

<sup>16</sup> Fu la stessa studiosa a chiedere di occuparsi della sezione di scultura, come ha rivelato Andrea Emiliani nel corso di un'intervista a cura di Camilla Parisi e Giulia Spoltore tenutasi il 26 novembre 2015.

<sup>17</sup> AFDMRER, Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna”, scatola n. “60(?)”.

<sup>18</sup> Non solo le opere esposte ma anche quelle citate in catalogo. Cfr. Mezzetti 1962a; *Eadem* 1962b; *Eadem*, in *L'Ideale classico* 1962 (2ª ed.), nn. 146-148bis, pp. 355-360 e nn. 149-151, pp. 366-371.

<sup>19</sup> Si vedano il saggio di chi scrive su *Alessandro Algardi* (pp. 126-130) e quello di Camilla Parisi su *François Duquesnoy* (pp. 131-135) nel presente volume.

<sup>20</sup> La stessa terminologia “relazionale” utilizzata da Bellori per istituire dipendenze e affinità con l'antico e con Raffaello è molto più presente nella vita di Duquesnoy che non in quella di Algardi, senza che fossero risparmiate comunque critiche a entrambi. Cfr. Martin 2013, in particolare p. 171. Proprio una lettura più attenta del testo belloriano aveva portato Valentino Martinelli, in occasione della già menzionata mostra sul Seicento europeo (1956), a decostruire il mito del fiammingo e del bolognese quali scultori “classicisti”: Martinelli 1956, p. 56. Per una più completa analisi del rapporto tra Bellori e la scultura del suo tempo si veda Martin 2013.

## ALESSANDRO ALGARDI\*

Vittoria Brunetti

Fin dall'*incipit* del saggio dedicato ad Algardi, Amalia Mezzetti, pur sottolineando come la recente bibliografia avesse approfondito il significato dei termini "classicismo" e "barocco" e attenuato la netta antitesi con Bernini, chiariva quanto la posizione storica dello scultore non fosse mutata, nella sostanza, dalla sua formulazione seicentesca<sup>1</sup>. Si riferiva in particolare all'esperienza formativa di Algardi così come era stata tratteggiata da Bellori, svolta tra l'accademia di Ludovico Carracci e la bottega di Giulio Cesare Conventi a Bologna, tra l'esempio di Giulio Romano a Mantova e l'esercizio sull'antichità e gli insegnamenti di Domenichino a Roma<sup>2</sup>. In ossequio a questa formazione, della produzione nota dello scultore vennero selezionati i pezzi generalmente interpretabili come "classici" per compostezza, solidità, assenza di espressività marcata o di panneggi virtuosistici: il gruppo marmoreo con la *Decollazione di san Paolo* (fig. 1), idealmente inserito nell'esposizione e composto da due figure distinte, immortalate nell'attimo che precede il dramma del martirio; la terracotta dei *Tre santi martiri* (fig. 2), vera e propria meditazione sull'antico<sup>3</sup>; la *Testa di san Filippo Neri* (fig. 4), che serviva a richiamare il gruppo marmoreo del *San Filippo con l'angelo* alla Vallicella di Roma, giacché l'estremo realismo del volto bronzeo era considerato alla base di un processo "idealizzante" che avrebbe portato al marmo<sup>4</sup>; infine la *Testa «femminile»* (fig. 5), che all'ultimo sostituì i *Tre santi martiri*, perfetta esemplificazione di quella «bella aria di teste» che informa i riferimenti al classicismo della letteratura seicentesca<sup>5</sup>. Faceva eccezione a questa compostezza il rilievo con la *Decollazione di san Paolo* (fig. 3), le cui proporzioni allungate erano ascritte da Mezzetti a un ideale estetico ellenistico (oltre che reniano)<sup>6</sup>, ampliando i confini dell'arte classica come modello. Tutta la produzione di Algardi era valutata come un insieme consapevole e coeso di riferimenti alla pittura "classicista" cinque-seicentesca, senza che se ne riconoscesse l'ampia gamma di fonti, non solo pittoriche, né la personale rielaborazione compiutane dall'artista<sup>7</sup>. Al contempo si riducevano al minimo le connessioni con il Barocco, preferendo, se inevitabile,

\* Il presente saggio è tratto da un più ampio elaborato formulato in occasione del seminario.

<sup>1</sup> Cfr. Mezzetti 1962a, p. 345.

<sup>2</sup> *Ibidem*. Anche Giulio Cesare Conventi aveva frequentato l'Accademia degli Incamminati.

<sup>3</sup> Cfr. Montagu 1985, pp. 32-34. La descrizione belloriana di questo gruppo sembrerebbe uno dei rari casi nella vita di Algardi in cui il biografo utilizza un lessico avente un'esplicita relazione con la scultura antica e con l'arte di Raffaello. Cfr. Bellori [1672] 2009, II, p. 405; Martin 2013, p. 171.

<sup>4</sup> Cfr. Mezzetti, in *L'Ideale classico 1962* (2ª ed.), n. 148, pp. 359-360.

<sup>5</sup> Si veda, ad esempio, la descrizione delle teste di Guido Reni in Passeri [*ante 1673*] 1934, p. 81.

<sup>6</sup> Mezzetti 1962a, p. 350.

<sup>7</sup> Fonti che, va ammesso, sono state puntualmente identificate solo in Montagu 1985.



1. Alessandro Algardi, *Decollazione di san Paolo*. Bologna, San Paolo (tav. 8 del catalogo *L'Ideale classico* 1962, 2ª edizione).



2. Alessandro Algardi, *Tre santi martiri*. Roma, Santi Luca e Martina (tav. 146 del catalogo *L'Ideale classico* 1962, 2ª edizione).

il riferimento alla pittura piuttosto che alla scultura<sup>8</sup>. Il saltuario ricorso ai mezzi barocchi, berniniani o cortoneschi, era comunque giustificato da un obbiettivo pienamente “classicista”: la creazione di «un'immagine concreta di una realtà idealmente nobilitata»<sup>9</sup>.

Così, ad esempio, nei *Tre santi martiri* (fig. 2), oggi datati intorno al 1635<sup>10</sup>, si vedeva, oltre al richiamo alla statuaria imperiale, un riferimento a opere sacchiane degli anni Quaranta<sup>11</sup>, mentre nel rilievo con la *Decollazione* (fig. 3) un Reni non più “classico” veniva chiamato in causa per attestare la classicità di Algardi. Le «sinuose eleganze» reniane<sup>12</sup> riscontrate nel bronzo erano considerate infatti, in un'altra parte del catalogo, l'esito del ritorno definitivo di Reni a Bologna (1614), molto lontano dal «rigore classico» della *Strage degli innocenti* del periodo romano, esposta in mostra<sup>13</sup>.

Alcune criticità scaturirono dalla necessità di trovare un rimpiazzo alla terracotta dei *Tre santi martiri*<sup>14</sup>. Il Comitato optò per la pressoché inedita *Testa «femminile»* del Museo

<sup>8</sup> Esclusi alcuni parallelismi innegabili e il paragone in ambito ritrattistico, Bernini nel catalogo del 1962 subiva quasi la stessa censura riservatagli da Bellori. Cfr. Mezzetti 1962a, pp. 346, 352-354.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 351.

<sup>10</sup> Montagu 1985, p. 354.

<sup>11</sup> Cfr. Mezzetti, in *L'Ideale classico* 1962 (2ª ed.), n. 146, pp. 355-356.

<sup>12</sup> Mezzetti, in *L'Ideale classico* 1962 (2ª ed.) n. 147bis, pp. 358-359.

<sup>13</sup> Cfr. Gnudi 1962, p. 15.

<sup>14</sup> Sulla sua assenza si veda il saggio di chi scrive, *Due scultori in una mostra di pittura*, nel presente volume, pp. 123-125.

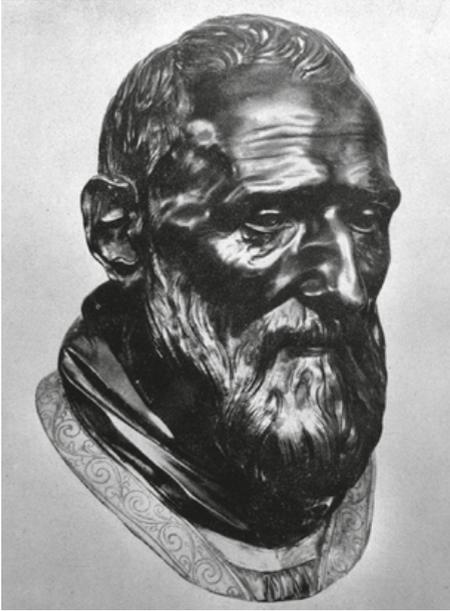


3. Alessandro Algardi, *Decollazione di san Paolo*. Bologna, San Paolo (tav. 147 bis del catalogo *L'Ideale classico* 1962, 2ª edizione).

di Palazzo Schifanoia a Ferrara (fig. 5), in cui si ammetteva un raro influsso berniniano nell'«onda impetuosa dei capelli», temperato però da alcune affinità con l'angelo reggilibro del gruppo vallicelliano<sup>15</sup>. Questa lettura tradisce una certa fretteolosità nella valutazione dell'opera, giacché non si riconobbe nel bronzo una variante dell'angelo marmoreo della Vallicella che tanta parte aveva nell'interpretazione classicista di Algardi<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Mezzetti, in *L'Ideale classico* 1962 (2ª ed.), n. 148bis, p. 360. Sul resto del catalogo trasportabile del bolognese, principalmente bronzetti, pesarono probabilmente il pregiudizio su opere minori e la *facies* non particolarmente classica.

<sup>16</sup> La testa, probabilmente fusa tra la fine del secolo e l'inizio del Settecento, venne completata da un panneggio aggiunto dal fonditore (quindi non algardiano). Va sottolineato però che proprio la lavorazione dei capelli, che Mezzetti a ragione considerava aliena rispetto allo stile di Algardi, costituisce uno degli elementi che suggeriscono la mano di un anonimo e libero interprete del modello dello scultore bolognese. Cfr. Montagu 1985, p. 382.



4. Alessandro Algardi, *Testa di san Filippo Neri*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (tav. 148 del catalogo *L'Ideale classico* 1962, 2ª edizione).



5. Alessandro Algardi (allora attribuito), *Testa «femminile»*, Ferrara, Museo Civico di Schifanoia (tav. 148 bis del catalogo *L'Ideale classico* 1962, 2ª edizione).

Per quanto riguarda la ricezione della letteratura critica moderna, citata per intero nella bibliografia ma non evidenziata nei casi in cui decostruiva il classicismo algardiano<sup>17</sup>, punto di riferimento per i testi di Mezzetti sembra essere stato il volume *Art and Architecture in Italy* di Rudolf Wittkower (1958). Se il testo forniva un appoggio nel collocare Algardi nella corrente del «classicismo barocco», venivano taciuti i passaggi dell'analisi di Wittkower con i quali lo studioso forniva i mezzi per intendere in modo più sfumato questa categoria, distinguendo il classicismo barocco degli anni Trenta da quello bolognese e sottolineando le commistioni del primo con il Barocco propriamente detto<sup>18</sup>. Lo scarto con Wittkower è evidente nella valutazione del rapporto tra la *Decollazione di san Paolo* (fig. 1) e la *Pala di Attila* (Città del Vaticano, Basilica di San Pietro; fig. 4 del saggio di Simonato, p. 290). Per il tedesco la *Decollazione* era la prova della partigianeria di Algardi per la causa classica, laddove la pala vaticana costituiva un'attestazione pubblica del compromesso con Bernini, con cui lo scultore bolognese condivideva il desiderio barocco di cancellare la linea di confine tra figura e spettatore<sup>19</sup>. Per Mezzetti, invece, il *San Paolo*, esaltato nel rapporto con l'edicola circolare (ignorando che il

<sup>17</sup> In particolare Martinelli 1956, pp. 56-57. Martinelli, oltre a decostruire il mito classicista di Algardi e Duquesnoy, proponeva una lettura meno dogmatica del testo belloriano, aprendo la strada al fondamentale studio di Giovanni Previtali del 1976. Cfr. Previtali [1976] 2009. Diverso è il rapporto di Mezzetti con *La scultura barocca in Italia* di Italo Faldi (1958, pp. 45-58), rispetto al quale si riscontrano alcuni parallelismi ma anche forti divergenze.

<sup>18</sup> Cfr. Wittkower 1958, pp. 169-180.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 176-177.

progetto era di Bernini), costituiva il preludio della *Pala di Attila*<sup>20</sup>. Del marmo vaticano si sottolineavano le eleganze raffaellesco-reniane e i gruppi affollati secondo modi cortoneschi, mentre le violente torsioni dei personaggi erano ricondotte a giovanili ricordi dell'alunnato presso Ludovico Carracci, piuttosto che ammetterne l'irriducibilità alla compostezza classica<sup>21</sup>.

L'esposizione del rilievo con la *Decollazione* nella sala di ingresso che ospitava le riproduzioni degli affreschi romani di Domenichino, oltre a permettere una migliore fruizione del pezzo<sup>22</sup>, ricordava al visitatore il tirocinio romano di Algardi presso il pittore. Domenichino, in una mostra in cui Denis Mahon rivestiva un ruolo così importante, diveniva il tramite attraverso il quale Algardi aveva recepito le formulazioni teoriche di Giovanni Battista Agucchi, trasferitosi a Venezia nel 1624<sup>23</sup>. Per questo l'autrice, nell'illustrare il percorso di Algardi verso il classicismo, sottolineava l'influsso di Domenichino negli stucchi algardiani di San Silvestro al Quirinale e avallava l'ipotesi di una collaborazione dello scultore in quelli del presbiterio di Sant'Andrea della Valle, dove Domenichino affrescava le *Storie del santo*. Mentre il pittore cedeva all'impeto del Barocco, si riconosceva alla produzione di Algardi (non tutta confermata dagli studi successivi nel catalogo del bolognese) – un maggior equilibrio nell'assimilazione di questi spunti, riassorbiti da una vocazione classica in linea con il presunto credo teorico di Agucchi<sup>24</sup>.

Nella realtà dei fatti il supposto classicismo di Algardi da opporre al Barocco di Bernini è un'interpretazione della critica moderna. Gli studi di Jennifer Montagu hanno dimostrato come il suo stile dipendesse in larga misura dalle dimensioni dell'opera e dal *medium* utilizzato, inteso sia come materiale sia come tecnica<sup>25</sup>, oppure da una scelta relativa al modo di esprimere affetti e passioni – privilegiando ad esempio il contenuto spirituale di un'immagine rispetto alla drammaticità di una scena – l'unica forse a giustificare il soprannome di Algardi quale «nuovo Guido dei marmi»<sup>26</sup>.

<sup>20</sup> Cfr. Mezzetti, in *L'Ideale classico* 1962 (2ª ed.), n. 147, pp. 356-358.

<sup>21</sup> *Eadem* 1962a (2ª ed.), pp. 351-352.

<sup>22</sup> Sui criteri allestitivi della scultura si veda il saggio di chi scrive nel presente volume, pp. 176-180.

<sup>23</sup> Il critico inglese attribuiva a Domenichino un ruolo attivo nella genesi del "Trattato della pittura" di Agucchi, elaborato a Roma tra il primo e il secondo decennio del secolo e da lui inteso come la prima formulazione dell'*Idea* in senso classicista e anticaravaggesco, poi sistematizzata dal pensiero belloriano e rivolta contro l'estetica barocca. Cfr. Mahon 1947, pp. 113-124. Mezzetti ricordava la partecipazione di Algardi al volume sui disegni dei mestieri di Annibale Carracci, curato da Simon Guillain, in cui Giovanni Antonio Massani aveva pubblicato il frammento del trattato di Agucchi. Si veda Mezzetti 1962a, p. 350.

<sup>24</sup> Progressivamente all'influsso di Domenichino si sostituiva quello di Sacchi. Cfr. Mezzetti 1962a, pp. 346-348. Per una riconsiderazione delle posizioni teoriche di Agucchi si veda Ginzburg 1996a.

<sup>25</sup> Montagu 1985, p. 58.

<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, pp. 58-66.

## FRANÇOIS DUQUESNOY\*

Camilla Parisi

All'interno delle sale cinquecentesche dell'Archiginnasio, François Duquesnoy<sup>1</sup> fu rappresentato da tre sole opere: il *Bacchino* in marmo della Galleria Doria Pamphilj di Roma (fig. 1), a dimostrazione dell'interesse coltivato dal fiammingo sia per i grandi maestri moderni (Michelangelo) sia per l'antico; il modello in gesso conservato a Roma alla Galleria Spada dell'*Amor sacro che atterra l'Amor profano* (fig. 2), testimone del Duquesnoy pittorico, in grado di trasformare il rilievo in un *Baccanale* di Tiziano; e il busto marmoreo del *Cardinale Maurizio di Savoia* della Galleria Sabauda di Torino (fig. 3), importante esempio di ritrattistica<sup>2</sup>. Nei primi due casi si tratta di opere scelte per ragionare sui modelli figurativi dell'artista, rappresentativi di una produzione scultorea riletta alla luce dell'esperienza poussiniana<sup>3</sup>. L'ultima opera, il *Cardinale Maurizio di Savoia*, aveva una funzione di documentazione più storica che artistica. Unica scultura nelle sale dei dipinti, si trovava nella terza ala del loggiato (fig. 4), dedicata interamente a Francesco Albani; più precisamente, il ritratto era rivolto con lo sguardo verso l'*Allegoria dell'Acqua* del medesimo museo e i due più piccoli tondi della Galleria Borghese: *Venere e Adone o Autunno* e il *Trionfo di Diana o Inverno*<sup>4</sup>. L'*Allegoria dell'Acqua* faceva parte della *Serie degli elementi* commissionata nel 1625 dal cardinale Maurizio ad Albani, in risposta a quella delle *Stagioni* eseguita dallo stesso artista per i Borghese nel 1617. Stando all'elenco delle opere da esporre idealmente, incluso nel catalogo dopo l'*Introduzione* di Gnudi, la mostra avrebbe dovuto prevedere la presenza di un'altra statua: la *Santa Susanna* di Santa Maria di Loreto a Roma<sup>5</sup>, per sua natura inamovibile<sup>6</sup>.

Volendo ragionare invece sulle assenze, occorre chiarire che gli anni successivi alla mostra

\* Il presente saggio è stato estratto da un intervento più ampio esposto in occasione dei seminari.

<sup>1</sup> Cfr. Mezzetti 1962b (2<sup>a</sup> ed.), p. 368. La lettura delle recensioni alla Biennale (Grazia 1962; Rodriguez 1962a; *Idem* 1962b; *V Biennale* 1962) evidenzia come chi le scrisse dovette utilizzare più il catalogo, o parti di esso, che non i dati appresi in mostra, dal momento che torna in più casi il refuso «Dufresnoy», evidentemente confondendo lo scultore belga con il pittore e teorico francese citato nello stesso volume da Cesare Gnudi (1962 [2<sup>a</sup> ed.], p. 10).

<sup>2</sup> Sull'importanza degli studi di ritrattistica in quegli anni, cfr. Nava Cellini 1955. Per questa affermazione ci si basa sulla bibliografia di Duquesnoy compilata da Amalia Mezzetti all'interno del catalogo della mostra: Mezzetti 1962b (2<sup>a</sup> ed.), pp. 365-366.

<sup>3</sup> Sul ruolo di Poussin nella mostra si vedano i contributi di Beatrice Curti (pp. 106-114) e Martina Formoso (pp. 99-105) in questo volume.

<sup>4</sup> Le opere concesse dalla Galleria Sabauda, *L'acqua e Le bagnanti* di Francesco Albani – la seconda delle quali non in catalogo – la *Santa Margherita* di Poussin e il *Maurizio di Savoia* sono state trasportate contemporaneamente prima del 24 agosto 1962, per una spesa totale di 37.000 lire. Cfr. A.P.N.B., Biennali d'Arte Antica, scatola 4, cartella da 101 a 150, ff. 135, 146.

<sup>5</sup> *L'Ideale classico* 1962 (2<sup>a</sup> ed.), p. 45. Non è presente nel catalogo una scheda dell'opera.

<sup>6</sup> Si veda il saggio di Vittoria Brunetti, *Due scultori in una mostra di pittura*, nel presente volume, pp. 123-125.

1. François Duquesnoy, *Bacchino*. Roma, Galleria Doria Pamphilj, campagna fotografica condotta in occasione della mostra *L'Ideale classico*, 1962.



rappresentarono un periodo particolarmente felice per gli studi su François Duquesnoy, ricchi di approfondimenti e nuove attribuzioni<sup>7</sup>. Prima di questo fruttuoso momento, invece, il *corpus* del fiammingo era composto da un numero limitato di opere: le più famose, oltre a quelle in mostra, erano il busto di *Bernardo Guglielmi* in San Lorenzo fuori le Mura, il *Sant'Andrea* della Basilica di San Pietro, il *Baccanale Borghese*, l'epitaffio di *Ferdinand van den Eynde* in Santa Maria dell'Anima e il fregio dell'altare Filomarino ai Santi Apostoli a Napoli, tutte citate nel catalogo del 1962<sup>8</sup>. Si tratta di opere non trasportabili o considerate non rappresentative del Duquesnoy classicista che si intendeva ricostruire. In particolare, il busto di *Bernardo Guglielmi*, per quanto sembrasse «già orientato verso inflessioni classiciste»<sup>9</sup>, era stato realizzato in una fase giovanile di formazione vicina alle origini fiamminghe, mentre il *Sant'Andrea* vaticano, che sarebbe potuto rientrare tra le opere idealmente esposte come la *Santa Susanna*, veniva considerato «una statua barocca mancata»<sup>10</sup>, troppo berniniana (seppur felicemente) per il quadro che si voleva restituire. Altre opere al tempo attribuite a Duquesnoy non furono prese in considerazione per la mostra in quanto già affrontate in altri contesti che ne avevano sminuito l'aspetto classicista, come la *Testa di donna velata* della Galleria Estense (oggi non più riferitagli)<sup>11</sup>, il bassorilievo dell'*Assunta* del Museo Civico di

<sup>7</sup> Martinelli 1962; Noehles 1964; Nava Cellini 1966b; Montagu 1967; Röttgen 1968; Lavin 1970.

<sup>8</sup> Mezzetti 1962b (2ª ed.), pp. 361-365.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 361.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 364. Si tratta di una citazione da Denis Mahon riportata dalla stessa Amalia Mezzetti nel catalogo.

<sup>11</sup> Cfr. Nava Cellini 1966b, pp. 53, 59; Bentini 1998, pp. 454-455.



2. François Duquesnoy, *L'Amor sacro che atterra l'Amor profano*. Roma, Galleria Spada, campagna fotografica condotta in occasione della mostra *L'Ideale classico*, 1962.

Livorno (attribuzione in parte ancora controversa)<sup>12</sup> – opere già esposte alla mostra romana del 1956 *Il Seicento europeo: realismo, classicismo, barocco*<sup>13</sup> – o i due rilievi ovali con la *Vergine e l'Infante*, identificati da Antonio Santangelo nel 1955<sup>14</sup>.

Nell'introduzione su François Duquesnoy, Amalia Mezzetti riporta, senza intenzioni di completezza, i dati principali rintracciabili nelle *Vite* di Giovanni Battista Passeri e nel volume di Rudolf Wittkower<sup>15</sup>, tralasciando la questione del classicismo belloriano, già affrontata da Andrea Emiliani nel saggio di poche pagine precedente<sup>16</sup>. Una sua presa di posizione più esplicita sul tema avrebbe potuto generare dei contrasti (che probabilmente non si volevano far emergere in questa circostanza) con le idee presentate nel catalogo del *Seicento europeo* da Valentino Martinelli, secondo il quale Bellori non era il campione del classicismo *tout court*, né l'apologeta «dell'Algardi e del Duquesnoy in quanto scultori «classicisti»»<sup>17</sup>. Al contrario, rispetto al contesto degli studi dell'epoca, all'autrice va di certo il merito di aver portato alla luce nella mostra del 1962 il tema del neovenetismo del fiammingo nel suo legame con Nicolas Poussin, per quanto non senza forzature<sup>18</sup>. L'artista, nelle parole della studiosa, sarebbe rimasto rinchiuso in una «sorta di isolamento spirituale»<sup>19</sup> fino al salvifico arrivo del pittore francese a Roma nel 1624:

<sup>12</sup> Michelucci 1995, con bibliografia precedente.

<sup>13</sup> *Il Seicento europeo* 1956.

<sup>14</sup> Santangelo 1955.

<sup>15</sup> Passeri 1772; Wittkower 1958.

<sup>16</sup> Emiliani 1962 (2ª ed.).

<sup>17</sup> *Il Seicento europeo* 1956, p. 55.

<sup>18</sup> Si veda il contributo di Gelsomina Spione in questo volume, pp. 33-43.

<sup>19</sup> Mezzetti 1962b (2ª ed.), p. 362.

3. François Duquesnoy,  
*Busto del cardinale Maurizio di Savoia*. Torino, Galleria Sabauda, campagna fotografica condotta in occasione della mostra *L'Ideale classico*, 1962.



«È certamente al Poussin che spetta l'iniziativa delle esercitazioni pittoriche e plastiche intraprese da entrambi intorno al 1626 sui *Baccanali* di Tiziano [...], così da far pensare che soltanto dopo l'incontro con il rorido e pieno classicismo tizianesco e con l'interpretazione che ne diede in quegli anni il Poussin [...], lo scultore riuscisse ad esprimere a pieno quella bellezza tenera e grave, augusta e gentile che egli vagheggiava nell'accorato miraggio di una perfezione irraggiungibile»<sup>20</sup>.

A favorire una lettura in questi termini di un problema che non poteva di certo essere risolto nelle poche pagine di un catalogo di così ampi contenuti era stata anche la cronologia degli studi. Il fatto che la riscoperta della pittura seicentesca sia avvenuta prima di quella della scultura "barocca" ha influenzato il giudizio degli studiosi sulla consequenzialità degli eventi nello strutturare le prime ricostruzioni storiografiche e ha consolidato, almeno inizialmente e soprattutto in Italia, l'idea oggi non più totalmente condivisa della subalternità di Duquesnoy rispetto a Poussin<sup>21</sup>. Tempestivamente affrontato quattro anni

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Si vedano la monografia di Boudon-Mauchel (2005) e i più recenti saggi e articoli: Hansen 2008; Pierguidi 2012a; Dempsey 2013; Sparti 2013.



4. Allestimento della mostra *L'Ideale classico*, 1962. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, terza ala del loggiato.

dopo la mostra da Antonia Nava Cellini su «Paragone», in un articolo chiarificatore intitolato *Duquesnoy e Poussin: nuovi contributi*<sup>22</sup>, il tema sarebbe quindi stato intrecciato con il problema della cosiddetta “maniera greca”, anche in un contesto di studi più ampio ed extra-italiano, non trovando ancora oggi, nella sua complessità e opacità, delucidazioni neutre, sottratte a quei filtri culturali o quasi ideologici che fin dalla sua prima scoperta hanno favorito una lettura dei dati storici deformata e forzata<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Nava Cellini 1966a.

<sup>23</sup> L'assenza qui di riferimenti al *François Duquesnoy and the Greek Ideal* di Estelle Lingo (2007) è intenzionale ed è dovuta alla complessità della questione affrontata dalla studiosa partendo da premesse coerenti purtroppo non puntualmente rispettate.

## GUERCINO 1968\*

Francesca Romana Gaja

Il primo settembre 1968 si inaugurava nelle sale dell'Archiginnasio la settima e ultima Biennale d'Arte Antica, dedicata alla produzione pittorica e grafica del Guercino (figg. 1, 2) e accompagnata dal catalogo redatto da Denis Mahon. Si concludeva così un ciclo di iniziative consacrate dall'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche alla riscoperta dell'arte emiliana del Seicento, cominciato oramai quattordici anni addietro con la monografica su Guido Reni.

Alla chiusura della mostra, il 18 novembre, si contarono più di novantamila visitatori, cifra record mai raggiunta prima dalle Biennali<sup>1</sup>. Al favore del pubblico, che trova riscontro nella copiosa rassegna stampa dell'epoca, si affiancava naturalmente l'interesse degli studiosi. Le recensioni furono infatti unanimi nel rilevare il carattere internazionale dell'esposizione per via dei numerosi prestiti accordati, nonché il recupero critico – indicato spesso come una vera e propria riabilitazione – del pittore centese, del quale mancava uno studio completo e sistematico<sup>2</sup>. Grande apprezzamento avevano incontrato anche i 253 disegni esposti, in buona parte provenienti dall'Inghilterra: dalla Royal Collection di Windsor Castle e dalla collezione di Denis Mahon<sup>3</sup>.

La possibilità di vedere finalmente un alto numero di dipinti (111 in totale), ordinati perlopiù in sequenza cronologica<sup>4</sup>, metteva in chiara luce i drastici cambiamenti di stile occorsi durante la carriera del Guercino, polarizzando di fatto l'attenzione della critica attorno a due istanze opposte, che vedevano una fase giovanile più feconda (fig. 3) e ri-

\* Desidero ringraziare Michela di Macco e Silvia Ginzburg per questa opportunità e per i proficui scambi. Un ulteriore ringraziamento va ad Alessandro Morandotti e a Gelsomina Spione, con i quali ho potuto discutere alcuni aspetti del testo, e a tutti i colleghi del gruppo di ricerca sulle Biennali bolognesi, in particolare Giulia Conte e Vincenzo Stanzola.

<sup>1</sup> La Biennale di Guido Reni (1954) aveva avuto 68.200 visitatori; quella sui Carracci (1956) 58.900; i *Maestri del Seicento emiliano* (1959) 33.000, fino ai 76.000 della mostra sull'*Ideale classico del Seicento e la pittura di paesaggio* (1962): ASMCAABO, Fondo EBMA, *Mostra del Guercino*, faldone 5, Comunicati stampa, 7 ottobre 1968.

<sup>2</sup> Scorrendo rapidamente le numerose recensioni: «une vraie gloire internationale» (Valogne 1968, p. 53); «for the first time it is possible to follow the evolution of this engaging master from start to finish» (Sutton 1968, p. 322); «The artist – truly the *vero* Guercino now, because the *whole* Guercino – suddenly emerges as one of the most accessible and best documented of major Seicento painters» (Posner 1968, p. 596); «Il [...] risultato è stato quello di sprovvincializzare gli studi e di rivelare il valore europeo di una scuola artistica regionale» (Salerno 1968, p. 197). Il 24 novembre 1968, a mostra chiusa, «L'Unità» titolava: *Il Guercino ha fatto notizia su tutti i giornali d'Europa*. La rassegna stampa è conservata in ASMCAABO, Fondo EBMA, *Mostra del Guercino*, faldoni 9-9A-9B-9C-9D-9E-9F.

<sup>3</sup> Rispettivamente cinquanta e trentacinque: *Il Guercino. Catalogo critico dei disegni* 1969, pp. 229-230. Per l'esposizione dei disegni, in questa e nelle altre Biennali, cfr. Ferretti 2019, pp. 189-191.

<sup>4</sup> Tutti esposti in Archiginnasio ad eccezione dell'*Angelo Custode* in Pinacoteca (*Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968, n. 72). Per l'allestimento si rimanda al contributo di Vincenzo Stanzola in questo volume, pp. 181-186. A causa dello spazio limitato si può qui solo accennare ad alcune perplessità circa le datazioni e lo sviluppo stilistico del pittore avanzate in Brandi 1968, p. 13; Fagiolo dell'Arco 1969; Longhi 1968, pp. 63-65; Posner 1968, pp. 600-607.

1. Manifesto della mostra  
*Il Guercino*, frame tratto da  
*L'Approdo*, n. 6, servizio «Il  
Guercino», 2 aprile 1969.

2. Cesare Gnudi all'inaugurazione  
della mostra *Il Guercino*,  
1° settembre 1968.



assumibile nella felice espressione coniata da Cesare Brandi di «Rembrandt della Bassa»<sup>5</sup>, contrapporsi alle numerose opere tarde, estese a un ampio periodo di attività, dal 1632 al 1666. Nonostante la generale predilezione per quello che già nel 1920 Matteo Marangoni aveva definito come il «vero» Guercino<sup>6</sup>, al punto che ancora Brandi rimproverava gli organizzatori di «rivalutare il periodo tardo» fino a «farlo quasi anteporre al primo e glorioso»<sup>7</sup>, si levarono alcune voci fuori dal coro, che definirono le opere dell'ultima attività come la «rivelazione della mostra [...] sulla quale [...] non tutti, per pregiudizio, saranno d'accordo, ma sulla quale lo stesso Mahon ha dovuto ritrattare il primitivo giudizio»<sup>8</sup>. Alla riscoperta del Guercino tardo avevano contribuito il notevole numero di

<sup>5</sup> Brandi 1968, p. 12.

<sup>6</sup> Marangoni 1920a; *Idem* 1920b.

<sup>7</sup> Brandi 1968, p. 13. Della stessa opinione anche Vertova 1968; Martini 1968, p. 3; Pilon 1969, p. 30.

<sup>8</sup> Salerno 1968, p. 201. La riabilitazione del periodo tardo viene notata anche da Bigongiari 1968; Buzzati 1968; Paloscia 1968; Posner 1968, p. 599 (con toni meno entusiasti).



3. Guercino, *Cristo compianto da due angeli*. Londra, The National Gallery, inv. NG22.

dipinti esposti (41 su 111) – le cui datazioni erano per la maggior parte dei casi ancorate alle fonti (Malvasia e il libro dei conti del pittore) – resi leggibili da un'ingente campagna di restauri, che aveva restituito loro i corretti rapporti cromatici. Tale risarcimento aveva finalmente fatto «giustizia alle intenzioni del maestro» e portato Mahon a rivedere le proprie posizioni<sup>9</sup>.

A conferma dell'impegno profuso dal Comitato nel ricostruire l'attività tarda si può aggiungere una lettera di Gnudi al direttore della Gemäldegalerie di Dresda, in merito al prestito del *Silvio, Dorinda e Linco* (1646-1647, fig. 4). Prima di venire a conoscenza dei problemi conservativi a causa dei quali il dipinto fu giudicato inamovibile, il Soprintendente così scriveva a Henner Menz: «un rifiuto [...] sarebbe per noi particolarmente doloroso, poiché il dipinto fa parte del gruppo delle opere tarde del Maestro per le quali la mostra dedicherà per la prima volta una speciale attenzione nel quadro dello sviluppo stilistico del Guercino»<sup>10</sup>.

La sistematizzazione della produzione del pittore in sei periodi cronologici si rivelò così efficace da essere riproposta invariata anche nella mostra del 1991, nel cui catalogo, peraltro, si decise di ristampare, per ciascuna fase, i testi introduttivi del 1968, redatti da Mahon, opportunamente integrati con le novità emerse nel corso degli anni e corredati da uno studio sulla bottega guercinesca a cura di Prisco Bagni e Fausto Gozzi<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> «Quando io stesso cominciai a studiare il Guercino circa trentacinque anni fa, non un solo esempio delle opere di questo periodo era leggibile dal punto di vista cromatico [...]. Di conseguenza mi feci un'idea sbagliata e quindi sottovalutai quello che egli aveva da offrire durante quegli anni, e sono lieto di avere ora l'opportunità di fare la mia ritrattazione»: *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968, p. 164. Per alcuni esempi di restauro si rimanda a Plesters 1968.

<sup>10</sup> ASMCAABo, Fondo EBMA, *Mostra del Guercino*, faldone 2, lettera di Cesare Gnudi a Henner Menz, 21 agosto 1967. In realtà per motivi logistici non venne inviato da Dresda neanche il *San Francesco in estasi*. Si veda *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968, n. 55, p. 139.

<sup>11</sup> Per un'accurata lettura dei fatti espositivi del 1991, che presentavano «uno sbilanciamento [...] sulla fase matura e tarda dell'artista centese, a scapito di quella giovanile», si rimanda alla recensione di Benati 1992. Nell'edizione americana del catalogo lo sbilanciamento evocato da Benati è evidente sin dalla copertina, dove è illustrato un particolare dell'*Intervento delle donne sabine* del Louvre (1645), mentre per quella italiana si era optato per

4. Guercino, *Silvio, Dorinda e Linco*. Dresda, Gemäldegalerie, inv. Gal.-Nr. 367.



Nonostante il grande successo di critica e di pubblico riscontrato, dai documenti d'archivio la genesi della mostra del 1968 risulta essere stata piuttosto travagliata. In un primo momento, infatti, era stata prevista per il 1958, subito dopo la mostra dell'*Ideale classico del Seicento e la pittura di paesaggio*, poi effettivamente realizzata solo nel 1962.

Nel 1955, in seguito ad alcune difficoltà organizzative, Gnudi chiese urgentemente a Mahon di anticipare l'esposizione al 1956; davanti all'assoluto diniego dello studioso inglese, che dichiarò di aver bisogno di più tempo per lavorare al progetto, il neocostituito Comitato permanente per le Mostre Biennali d'Arte Antica optò per anticipare la mostra dei Carracci, in principio programmata per il 1960<sup>12</sup>. In seguito, probabilmente a causa dell'ingente numero di prestiti, si decise di rimandare la monografica di Guercino al 1966, data significativa poiché coincidente con il terzo centenario della morte dell'artista. Ma anche in questo caso l'organizzazione subì considerevoli ritardi, denunciati dallo stesso Gnudi in una lettera indirizzata al direttore della National Gallery di Londra, Philip Hendy, nella quale dà conto della decisione di «rinviare al 1968 la realizzazione della Mostra del Guercino» così da riuscire ad «assicurare una più solida base finanziaria alla manifestazione»<sup>13</sup>. Data l'importanza del tema e trattandosi del capitolo

un dettaglio dalla *Vestizione di san Guglielmo* della Pinacoteca di Bologna (1620): *Giovanni Francesco Barbieri* 1991; *Guercino* 1992. Lo stesso Mahon in apertura del catalogo del 1991 avvisava che «si troverà un gran numero di dipinti in questa mostra (specialmente del periodo tardo del Guercino, ora più largamente apprezzato) che non erano presenti in quella precedente; ed è degno di nota il fatto che una buona parte di essi sia venuto alla luce dopo il 1968»: Mahon 1991, p. 1. Nello stesso anno si inaugurava anche la mostra *Guercino in Britain* 1991.

<sup>12</sup> ASMCAABO, Fondo EBMA, *Mostra dei Carracci*, faldone 9, lettera (minuta) di Cesare Gnudi a Denis Mahon, 22 febbraio 1955. Mahon figurava nella Commissione consultiva già nella mostra di Guido Reni del 1954, insieme a Otto Kurz, Roberto Longhi e Hermann Voss. Nella successiva mostra del 1956, dedicata ai Carracci, entrò a far parte del Comitato organizzativo. Per questa Biennale e per quella del 1962, si rimanda ai contributi di Giulia Spoltore (pp. 47-60), Raffaella Morselli (pp. 61-66), Francesca Mari (pp. 67-77) e Adele Milozzi (pp. 78-87) in questo volume.

<sup>13</sup> ASMCAABO, Fondo EBMA, *Mostra del Guercino*, faldone 2, lettera di Cesare Gnudi a Philip Hendy, 15 novembre 1965. La richiesta di contributi è una preoccupazione costante nella corrispondenza degli organizzatori. In un comunicato del gennaio 1968, il Comitato dichiara che la realizzazione «richiederà [...] un impiego di fondi che già fin d'ora si rivela nel preventivo generale assai più grave che nelle precedenti Biennali, a causa dei notevoli aumenti dei costi nelle loro varie voci, soprattutto in quelle dei trasporti, delle assicurazioni e dell'allestimento»: *ivi*, faldone 1, Contributi.

conclusivo delle Biennali d'Arte Antica, il Comitato ne ipotizzò «una durata maggiore», dall'inizio di giugno fino a ottobre, «allo scopo di dare maggiore agio di visitarla agli studiosi di ogni nazione»<sup>14</sup>. Anche questo progetto fu ridimensionato: nell'ottobre del 1967 Gnudi scrisse nuovamente a Hendy, fissando le date definitive dal 1° settembre al 17 novembre 1968, per venire incontro ai prestatori; agli studiosi fu però concesso di visitare la rassegna alcuni giorni dopo la chiusura ufficiale, per permettere un «esame tranquillo e approfondito» delle opere<sup>15</sup>.

Collateralmente ai preparativi bolognesi si inaugurava nel 1967, presso la Pinacoteca di Cento, la mostra di dipinti restaurati e di disegni intitolata *Omaggio al Guercino*, che costituiva nelle parole di Gnudi il necessario «preludio alla grande mostra del 1968». Anche in questo caso i restauri delle ventidue opere esposte vennero condotti al fine di «fornire un'idea abbastanza precisa di come apparirà nella mostra di Bologna l'arte del Guercino attraverso quella rinnovata lettura critica che è resa possibile soltanto dalla restituzione dei dipinti ai loro originali valori»<sup>16</sup>.

Già per questa piccola rassegna, il ruolo di Mahon era stato determinante poiché, nella duplice veste di studioso e di collezionista, aveva prestato 46 disegni della sua raccolta, curando la relativa sezione in catalogo. Non avrebbe potuto essere diversamente dal momento che, a quelle date, egli vantava un interesse oramai trentennale nei confronti del pittore centese.

Sulle iniziali intuizioni di Roberto Longhi (1926) si erano infatti innestati gli studi di Mahon, avviati dai contributi apparsi nel 1937 sul «Burlington Magazine»<sup>17</sup>. La partita si era giocata, in origine, sulla produzione giovanile del pittore, tutta di macchia e di baluginare di lumi. Nel 1947, negli *Studies in Seicento Art and Theory*, Mahon estese l'indagine al soggiorno a Roma di Guercino e ai rapporti intrecciati con l'entourage di papa Ludovisi, su tutti con monsignor Agucchi, di cui lo studioso aveva ritrovato il «Trattato della pittura» sulla base del quale spiegò il «voltafaccia»<sup>18</sup> di stile del pittore, giungendo a sistematizzarne l'intera attività, così da far coincidere in maniera serrata teoria artistica, pratica pittorica ed evoluzione stilistica, aprendo gli studi alla produzione tarda.

Era quindi naturale che anche nella mostra del 1968 Mahon ricoprì un ruolo di assoluto primo piano nel Comitato scientifico, in cui figuravano Francesco Arcangeli, Gian Carlo Cavalli, Andrea Emiliani, Cesare Gnudi, Amalia Mezzetti, Eugenio Riccomini e Carlo Volpe. A sancire tale centralità, oltre a quanto si ricava dai documenti d'archivio,

<sup>14</sup> *Ivi*, faldone 2, lettera di Cesare Gnudi a Philip Hendy, 15 novembre 1965.

<sup>15</sup> *Ivi*, lettera di Cesare Gnudi a Philip Hendy, 20 ottobre 1967 e *ivi*, faldone 3, lettera di Mariano Mazzocco a Diego Angulo Iniguez, 9 dicembre 1968.

<sup>16</sup> Gnudi 1967, p. VIII. La mostra era curata dalla Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna. Le schede dei dipinti furono affidate ad Amalia Mezzetti, mentre Gnudi firmò l'introduzione.

<sup>17</sup> Longhi 1926a (tradotto con il titolo *Tangenze caravaggesche nel Guercino* nell'*Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*: Longhi [1926] 1967b, pp. 27-34); Mahon 1937a; *Idem* 1937b. Tra i primi contributi sull'artista sono da segnalare: Venturi 1891; Voss 1922. Anche la riscoperta del Cinquecento ferrarese aveva contribuito alla fortuna del «vero» Guercino, vale a dire quello «temporalesco, maculato, bruscato», in una linea di discendenza diretta che da Dosso Dossi arrivava al centese, passando da Scarsellino e Bononi, come chiarito, già nel 1934, da Longhi in *Officina ferrarese* (Longhi [1934] 1980, p. 91).

<sup>18</sup> Mahon 1947, p. 1.

5. Denis Mahon riceve l'Archiginnasio d'oro, Bologna, 1° settembre 1968.



il giorno dell'inaugurazione gli venne consegnato, da parte del sindaco di Bologna, il premio dell'Archiginnasio d'oro (fig. 5)<sup>19</sup>.

È infatti Mahon a curare i rapporti internazionali, in particolare con i Trustees della National Gallery di Londra e con le società di assicurazioni del Regno Unito. Allo stesso modo ogni dipinto proposto da privati doveva necessariamente passare al vaglio del suo giudizio. L'ingente numero di opere sottoposte a esame – «oltre 600»<sup>20</sup> – è spia indiretta della crescente fortuna collezionistica dell'artista, che andava consolidandosi anche oltre oceano. Sembra darne conferma un'altra vicenda ricostruibile dalle carte d'archivio, relativa a una mostra dall'eloquente titolo *Guercino in America*, mai realizzata, ma che si sarebbe dovuta tenere presso il John & Mable Ringling Museum of Art di Sarasota, con l'esposizione di «paintings and drawings in American collections»<sup>21</sup>. La rassegna era stata inizialmente pensata in coincidenza con quella bolognese; davanti a questa sovrapposizione, Mahon e Cavalli, ai quali venne affidata la curatela, suggerirono di rimandarla all'anno successivo, salvo poi abbandonare il progetto<sup>22</sup>. L'episodio è però sintomatico da un lato di un'immediata reazione a quanto si stava realizzando a Bologna e dall'altro dell'esistenza di un discreto numero di opere presenti sul mercato e nei musei statunitensi, a indicare l'affermazione e il conseguente sviluppo della fortuna dell'artista centese<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> ASMCAABo, Fondo EBMA, *Mostra del Guercino*, faldone 5, delibera n. 50028.

<sup>20</sup> *Ivi*, faldone 1bis, lettera dell'Ufficio della Segreteria a Pietro Benazzi, 31 marzo 1969.

<sup>21</sup> *Ivi*, faldone 5, lettera di Karl Nickel a Gian Carlo Cavalli e a Denis Mahon, 28 maggio 1968.

<sup>22</sup> *Ivi*, lettera di Karl Nickel a Denis Mahon e a Gian Carlo Cavalli, 15 maggio 1968. Nella lettera del 9 febbraio 1969 (ASMCAABo, Fondo EBMA, *Mostra del Guercino*, faldone 5), Cavalli mise al corrente Nickel della rinuncia da parte sua e di Mahon a proseguire nei lavori.

<sup>23</sup> Mi sembra significativo riportare una *boutade* di Mahon, che attesta però la sua notoria precocità nell'acquisto di opere di Guercino. Quando nel 2005 ripercorre, nel corso di un'intervista, le sue scelte e i suoi acquisti da collezionista, conclude dicendo: «in about the 1960s, the Americans started buying, and, as my house was rather full at that time, I stopped collecting»: Wakefield 2005. Fu *Giacobbe che benedice i figli di Giuseppe* (1620 circa) il primo dipinto di Guercino a entrare nella sua collezione, già nel 1934 (ora alla National Gallery of Ireland). Per Mahon collezionista si vedano Kitson 1998, pp. 13-18; Ekserdjian 2020, pp. 13-15. Ad eccezione della piccola

L'intera regia della mostra bolognese, dunque, non poteva che essere affidata a Mahon, come chiarito da Gnudi in una lettera a Giuseppe Fiocco, che svela i criteri espositivi. Alla richiesta di Fiocco di poter includere un dipinto in suo possesso, Gnudi declinava specificando che il progetto era «stato definito e limitato ad opere su cui non possa esservi discussione e dubbio alcuno». La stesura del catalogo dei dipinti e dei disegni era di conseguenza stata affidata unicamente allo studioso inglese, ad eccezione dell'introduzione a cura dello stesso Gnudi, poiché la sua «capillare, perfetta conoscenza di tutti i problemi riguardanti l'attività del Guercino, la sua insostituibile conoscenza dell'argomento [...] ha sconsigliato a dividere la redazione delle schede [...] fra vari studiosi», come invece accaduto per le precedenti Biennali. Il Soprintendente concludeva ammettendo come fosse «evidente che le schede non potranno non rispecchiare le sue [di Mahon] idee e non potranno uniformarsi ad opinioni, sia pure autorevolissime, da lui non condivise». I criteri di selezione dovevano quindi ricadere sulle opere «assolutamente certe e pacifiche del Guercino, soprattutto del primo (che sarà preponderante) e del secondo periodo (che Mahon apprezza molto, ma non preferisce)»<sup>24</sup>. Il Comitato era concorde nel «non proporre in sede di mostra il problema non ancora del tutto approfondito dalla critica dei primissimi inizi del Guercino: problema che invece potrà venire avviato dalla mostra stessa»<sup>25</sup>.

Il riferimento a opinioni «autorevolissime» ma discordi allude evidentemente alle posizioni di Roberto Longhi. Nella sua recensione alla mostra, lo studioso offriva degli esempi di attribuzioni non condivise. Nella ricostruzione di Mahon ravvisava, infatti, alcune criticità nei dipinti della prima fase del Guercino, da cui espungeva le due pale giovanili<sup>26</sup> per la parrocchiale di Renazzo di Cento, auspicando in generale un «riordinamento più meditato», e sottolineava la «difficile consecuzione» delle opere realizzate tra il 1615 e il 1620. Ribadiva poi come determinante, per lo sviluppo del pittore, l'incontro diretto e non più «per sentito dire» con le opere di Caravaggio, avvenuto a Roma dal 1621 e invece trascurato in mostra<sup>27</sup>. La questione verteva, insomma, sia sulla formazione del Guercino

---

mostra *Guercino Drawings* tenutasi nel 1969, per la prima monografica negli Stati Uniti bisognerà aspettare la già citata esposizione del 1992 (cfr. qui nota 11).

<sup>24</sup> Così anche nei comunicati stampa: «La Mostra, pur dando maggior risalto alle opere della prima maturità [...] intende dare anche del secondo periodo [...] una immagine più rispondente a quello che fu il nuovo ideale dell'arte [...] ma anche la nuova realtà poetica del Guercino»: ASMCAABo, Fondo EBMA, *Mostra del Guercino*, faldone 5, comunicato del 31 maggio 1968.

<sup>25</sup> *Ivi*, faldone 1bis, lettera di Cesare Gnudi a Giuseppe Fiocco, 10 aprile 1968. In una lettera di poco precedente, Mahon si riferisce al dipinto di Fiocco accostandolo alla produzione di Giuseppe Caletti: AFDRMER (già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna), Fondo «Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna» (già EBMA), faldone 57, lettera di Denis Mahon ad Andrea Emiliani, 11 marzo 1968. Significativa del dibattito scaturito in mostra è la ristampa di una seconda edizione «corretta» del catalogo nell'ottobre 1968, ad appena un mese dall'uscita della prima: su questa vicenda si rimanda al contributo di Giulia Conte in questo volume, pp. 144-151.

<sup>26</sup> *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968, nn. 3, 5. Bisogna sottolineare che, seppure con datazioni leggermente anticipate, le due opere costituiscono ancora oggi l'avvio della produzione di Guercino. Si rimanda, da ultimo, alle schede di Benati e Calogero, in *Emozione barocca* 2019, nn. 4, 6, pp. 78, 82.

<sup>27</sup> Longhi 1968, pp. 64-67. «Ricordi brucianti» di questo incontro, una volta tornato in patria, sono il *San Lorenzo* di Finale nell'Emilia e la *Crocifissione* per la Ghiara a Reggio Emilia (*Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968, nn. 57, 58): Longhi 1968, p. 67. Relativamente alla *Santa Petronilla* Mahon definì il risultato, solo in apparenza neocaravaggesco, come «poco più di una coincidenza»: *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968, p. 118, nota 32. Si veda a questo proposito la posizione opposta di Longhi ripubblicata appena l'anno prima: Longhi [1926] 1967b, pp. 30-32. Non bisogna dimenticare che sempre nel 1968 veniva riedita la monografia longhiana su Caravaggio: Longhi [1952] 1968. Anche in questo caso Longhi e Mahon si erano scontrati a proposito della

giovane sia soprattutto sul suo soggiorno romano, breve eppure denso di implicazioni cruciali per la produzione successiva. Sono invece quasi del tutto ignorate da Longhi le opere dell'ultimo periodo<sup>28</sup>.

Coinvolto nelle Biennali sin dalla Commissione consultiva della mostra di Guido Reni, Longhi aveva assistito alla progressiva affermazione di Mahon come figura critica di riferimento già a partire dalla mostra del 1962, fino all'epilogo del 1968. Tale circostanza era ricordata proprio in apertura alla sua recensione: «Non avendovi partecipato, non sta a me ripercorrerne ora ogni punto»<sup>29</sup>. Dal momento che l'avvio alla riscoperta della pittura bolognese era stato dato proprio da Longhi a partire dalla prolusione del 1935, intitolata significativamente *Momenti della pittura bolognese* (edita lo stesso anno e ripubblicata proprio nel 1962), e dalla *Mostra della pittura bolognese del Trecento* tenutasi presso la Pinacoteca nel 1950, questo allontanamento doveva aver ulteriormente pesato nei rapporti tra i due studiosi<sup>30</sup>.

cronologia della cappella Contarelli. La vicenda è riassunta in Barroero 2017b, pp. 71-72. Alcuni riferimenti polemici a Longhi possono essere rintracciati anche in due lettere inviate da Mahon a Giuliano Briganti (Bologna, 24 novembre 1968; Bologna, 1° aprile 1969) consultabili nell'archivio on line di Giuliano Briganti, all'indirizzo <http://www.giulianobriganti.it/index.php?id=234>.

<sup>28</sup> Sono brevemente citati solo i nn. 66, 85, 100, 103, in *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti 1968*. Secondo Longhi, l'esposizione di *Cristo trascinato ai tribunali* e della *Flagellazione* già in Casa Monaldi a Perugia, databili al 1637, avrebbe permesso di ragionare sulle riprese caravaggesche posteriori agli anni romani: Longhi 1968, pp. 68-69.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>30</sup> *Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento 1950*; Longhi [1935] 1962. Si vedano anche i contributi di Silvia Ginzburg, Alessandro Morandotti, Adele Milozzi in questo volume, pp. 3-32, 78-87. Ringrazio Alessandro Morandotti e Vincenzo Stanzola per aver discusso con me l'argomento.

## GUERCINO IN MOSTRA, IL CATALOGO DI MAHON

Giulia Conte

Il catalogo della Biennale del 1968 fu interamente curato da Denis Mahon, autore sia dei testi introduttivi a ogni sezione cronologica, sia delle schede dei dipinti e dei disegni (fig. 1); l'apertura del volume dei dipinti, invece, fu di competenza come sempre di Cesare Gnudi. Se si considera che la stesura dei cataloghi delle precedenti Biennali era stata caratterizzata da un lavoro corale che coinvolgeva tutti i membri del Comitato scientifico, risulta chiaro come per l'ultima manifestazione sulla pittura bolognese del Seicento si fosse venuta a creare una situazione del tutto differente.

D'altronde lo studioso inglese era considerato, a quelle date come anche oggi, il massimo esperto del Guercino, artista al quale aveva dedicato le sue ricerche sin dagli anni Trenta. Le tappe che portarono Mahon a occuparsi del tema prendono avvio dal rapporto con Nikolaus Pevsner, di cui aveva seguito le lezioni presso il Courtauld Institute e che, successivamente, divenne il suo insegnante privato<sup>1</sup>. Fu Pevsner a suggerirgli questo argomento di ricerca, che, agli albori degli studi sulla pittura italiana del Seicento, era ancora da affrontare nella sua complessità; i precedenti contributi di Matteo Marangoni, Hermann Voss e Roberto Longhi, infatti, non ne avevano fornito una lettura del tutto esauriente<sup>2</sup>. In un'intervista<sup>3</sup>, Mahon ricorda come Pevsner gli avesse presentato il problema: Guercino era un artista che andava scoperto e scovato nei suoi territori, ma che, fortunatamente, era tra i più documentati del Seicento. Infatti, oltre alla biografia scritta dal Malvasia, punto di partenza ineludibile, ci si poteva avvalere anche del libro dei conti di casa Gennari noto dal 1808, che, benché escludesse la produzione giovanile, costituiva una validissima fonte per ricostruire la cronologia dell'attività del pittore centese a partire dal 1629<sup>4</sup>. Fondamentale e tempestivo fu in tale momento per Mahon il rapporto con Otto Kurz, allievo di Julius von Schlosser, che, su suggerimento di Hans Tietze, stava studiando Guido Reni<sup>5</sup>. In entrambi, l'interesse per la riscoperta della pittura bolognese del Seicento si coniugava con una particolare dedizione allo studio delle fonti, elemento che, nei primi anni Trenta, era riconosciuto come il punto di partenza necessario alla ricostruzione delle vicende di artisti sino ad allora dimenticati dalla critica. Sono noti dai racconti dello stesso Mahon<sup>6</sup> e dal necrologio di Kurz scritto da Gombrich<sup>7</sup> i frequenti viaggi che i due studiosi intrapresero insieme nei territori dell'Emilia, alla scoperta

<sup>1</sup> Sutton 1978; Wakefield 2005 (consultabile on line: <https://www.spectator.co.uk/article/the-man-who-rescued-caravaggio>).

<sup>2</sup> Marangoni 1920a; *Idem* 1920b; Voss 1922; Longhi 1926a.

<sup>3</sup> Wakefield 2005.

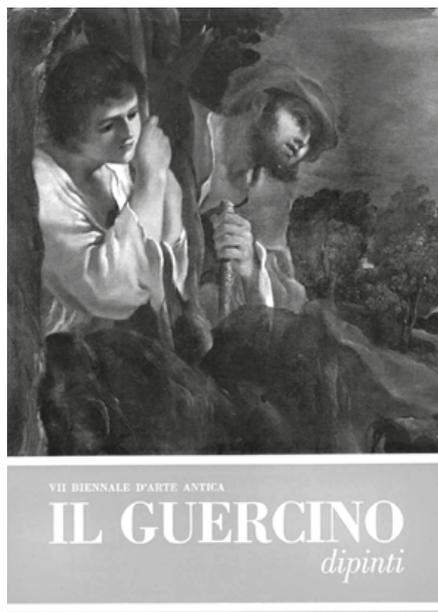
<sup>4</sup> Naturalmente ciò divenne valido dal 1808, anno della pubblicazione del libro dei conti da parte del Calvi (Calvi 1808).

<sup>5</sup> Gombrich [1976] 2008.

<sup>6</sup> Wakefield 2005 (consultabile on line, si veda nota 1).

<sup>7</sup> Gombrich [1976] 2008.

1. *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti*, copertina del catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre-18 novembre 1968), a cura di D. Mahon, Edizioni Alfa, Bologna 1968.



di Reni e di Guercino, con la *Felsina Pittrice* alla mano, in una dimensione di stretta vicinanza e di confronto che attesta quanto questo scambio dovette essere utile a entrambi.

Frutto di queste prime ricerche furono i due articoli di Mahon del 1937 sul «Burlington Magazine», in cui trattava dell'influenza della pittura bolognese e ferrarese sulle opere giovanili dell'artista<sup>8</sup>, e la pubblicazione nel 1947 del volume *Studies in Seicento Art and Theory*<sup>9</sup>, incentrato sul cambiamento stilistico dell'artista occorso durante e dopo il soggiorno romano. Il catalogo del 1968, che scheda dipinti e disegni dal 1613 al 1662, rappresenta dunque la prima pubblicazione dedicata all'intero percorso artistico del Guercino. Nonostante la mostra fosse in programma da un decennio, la genesi del catalogo fu travagliata: il volume dedicato ai disegni uscì a rassegna conclusa, nel 1969<sup>10</sup>, e di quello dei dipinti, dopo la prima edizione di settembre contemporanea all'apertura dell'esposizione, fu pubblicata una seconda edizione in ottobre, che vide l'inclusione di aggiunte e annotazioni niente affatto irrilevanti<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Mahon 1937a; *Idem* 1937b.

<sup>9</sup> *Idem* 1947.

<sup>10</sup> In una lettera del 13 novembre del 1968 al dott. Secondo Franzini di Cremona, Mariano Mazzocco scrive che Denis Mahon è «gravosamente impegnato ed occupato, ora nella redazione dell'importante 2° volume del catalogo, quello dedicato ai disegni»: ASMCAABo, Fondo EBMA, faldone 1, lettera di Mariano Mazzocco da Bologna a Secondo Franzini a Milano, 13 novembre 1968. Il 1° aprile 1969 Mahon scrive a Briganti che ha ultimato la correzione delle bozze del catalogo dei disegni, annunciandone la pubblicazione per la fine del mese: la lettera di Mahon a Briganti è consultabile nell'archivio on line di Giuliano Briganti: [http://www.giulianobriganti.it/fileadmin/Corrispondenza/MahonDenis/Mahon\\_69-04-01\\_Bologna.pdf](http://www.giulianobriganti.it/fileadmin/Corrispondenza/MahonDenis/Mahon_69-04-01_Bologna.pdf). Cfr. *Il Guercino. Catalogo critico dei disegni* 1969.

<sup>11</sup> In una lettera del 29 ottobre 1968, Mazzocco risponde alle lamentele espresse da Xavier de Salas, vicedirettore del Prado, per non aver ancora ricevuto il catalogo, affermando che «La ragione è che abbiamo voluto attendere, allo scopo di fare cosa migliore, la stampa della seconda edizione riveduta e corretta [...]», si veda ASMCAABo, Fondo EBMA, faldone 3, lettera di Mariano Mazzocco a Xavier de Salas, 29 ottobre 1968. Nella seconda edizione viene aggiunta una lunga nota al termine della sezione del catalogo dedicata al periodo giovanile in riferimento



2. Guercino, *Sibilla con cartiglio*.  
Bologna, Pinacoteca Nazionale,  
inv. 32534.

All'origine di questi ritardi vi fu certamente l'enorme mole di lavoro che Mahon svolse da solo: si deve riconoscere che il catalogo è a tutti gli effetti una straordinaria operazione di ricostruzione del profilo dell'artista, basata sulla lettura critica delle fonti e dei documenti. La fonte su cui viene imbastita tutta la definizione del percorso di Guercino è la biografia dell'artista contenuta nella *Felsina Pittrice*, nella quale Malvasia aveva riportato, a margine, le date di alcune opere. Tuttavia, la rispondenza tra date e testo non è sempre chiara e Mahon, ad apertura del catalogo dei dipinti, spiega chiaramente il metodo con cui discernere il vero da un "errore" o da un'imprecisione dell'autore<sup>12</sup>. Aderendo a un'idea di Malvasia quale falsificatore di documenti che aveva avuto corso fin dal Settecento e che solo negli ultimi decenni è stata radicalmente messa in discussione, Mahon è persuaso della inaffidabilità della *Felsina Pittrice*<sup>13</sup>, ma vede un'eccezione nel caso di Guercino, che il canonico bolognese conobbe personalmente e del quale scrisse avendo avuto accesso, dopo la morte del pittore, alla documentazione presente in casa Gennari<sup>14</sup>. A tal proposito, Mahon ipotizza l'esistenza di una

alla lettura della *Santa Petronilla* e viene inoltre smentita la paternità del Guercino della *Madonna e san Bruno*. L'opera venne rimossa dal percorso della mostra e spostata nella Segreteria dell'Archiginnasio, accessibile ai visitatori (*Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968. Ristampa con alcune correzioni: ottobre 1968, pp. 118, 137-138). D'ora in avanti con la seguente indicazione si farà riferimento alla seconda ristampa del catalogo: *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>13</sup> Diversi i contributi di Mahon sull'inaffidabilità di Malvasia (Mahon 1947, pp. 36-37, 211-212; *Idem* 1953b; *Idem* 1986); sulla riabilitazione della sua figura, dei dati da lui forniti e del suo metodo, cfr. da ultimo Perini Folesani 2018.

<sup>14</sup> *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968, pp. 2-4.

3. Guercino, *La Sibilla Cumana con un putto*. Londra, The National Gallery, inv. NG6615.



lista manoscritta, nella quale venivano annotate le commissioni nel loro ordine cronologico di accettazione, con destinatario, soggetto e formato delle opere accuratamente specificati<sup>15</sup>. Mahon confronta il testo della *Felsina Pittrice* sia con il libro dei conti di Guercino, tenuto dal 1629 al 1666, che suppone essere stato utilizzato come fonte da Malvasia, sia con gli appunti dell'autore esclusi dalla versione edita.

La produzione del Guercino viene sistematizzata su queste basi in sei periodi cronologici<sup>16</sup>, ciascuno identificato con una fase stilistica. Ognuno di questi è costruito attorno ad alcune opere caposaldo, che corrispondono a quelle di cui Malvasia forniva una datazione precisa e che quindi, sottintende Mahon, il biografo doveva aver desunto da una fonte certa. Ad esempio, per la ricostruzione del primo periodo giovanile, il meno documentato, è determinante la pala del Musée d'Art Ancien di Bruxelles destinata alla chiesa di Sant'Agostino a Cento, datata al 1616 e individuata da Mahon quale spartiacque del percorso artistico «nel senso che certi quadri devono evidentemente precederla e che essa apre la fase che può dirsi della prima maturità»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>16</sup> Gli inizi del periodo giovanile (sino al 1616); Il periodo giovanile: La prima maturità (1616-1618); Il periodo giovanile: La piena maturità (1618-1621); Il periodo giovanile: Il soggiorno romano (1621-1623); Il periodo di transizione (1623-1632); Il periodo tardo (dopo il 1632). Cfr. *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 44.



4. Guercino, *Madonna del passero*.  
Bologna, Pinacoteca Nazionale,  
inv. 32533.

Fondazione  
1563

EDIZIONE  
SAGEP

Ne emerge – ed è chiaro che, vista la natura del presente contributo, si sta sintetizzando – un Guercino che, autodidatta, si forma sulle pale di Ludovico Carracci<sup>18</sup>, da cui trae l'uso correggesco della luce, la fluidità della pennellata e la gestualità dei personaggi. Mancando la documentazione su un viaggio a Parma dell'artista nella giovinezza, che porterebbe a una conoscenza diretta delle opere del Correggio, Mahon, pur non escludendolo, preferisce individuare un tramite in Schedoni, la cui produzione, afferma, era nota in Emilia nei primi anni del secondo decennio<sup>19</sup>. Determinante in questa fase è poi l'apporto dello Scarsellino, nelle cui opere si coniugano la pittura ferrarese di Dosso e quella veneziana di tardo Cinquecento, leggibili negli sfondi paesaggistici, nell'atmosfera pulviscolare e nel colorito vivo delle prime opere del centese. Il confronto di Guercino con la pittura dello Scarsellino ha luogo per Mahon a Ferrara, in un viaggio non documentato, ma che lo studioso presuppone antecedente a quelli del 1619 e del 1620 noti dalle fonti. Nella piena maturità (1618-1621) il pittore giunge a una elaborazione dei suoi modelli in uno stile del tutto personale,

<sup>18</sup> Mahon si riferisce alla *Sacra Famiglia con san Francesco e donatori* dipinta per la chiesa dei Cappuccini a Cento, l'opera da cui il Guercino stesso, a detta del Malvasia, narra di aver ricevuto il suo primo nutrimento, e alla *Conversione di san Paolo*. Si veda *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968, pp. 9-10.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 18.



5. Guercino, *Susanna e i vecchioni*. Madrid, Museo del Prado, inv. P000201.

che, già forte della visione diretta delle opere veneziane, si caratterizza per un'umentata solidità delle figure, per una composizione più serrata, per un uso vario degli effetti chiaroscurali e per una pienezza del colorito in grado di tradurre il valore tattile e materico degli oggetti dipinti<sup>20</sup>. Guercino nel 1618 era andato a Venezia, dove aveva conosciuto Palma il Giovane e ammirato le opere di Tiziano, Tintoretto, Bassano e Veronese. Nel 1622, durante il soggiorno romano (1621-1623), con la realizzazione del *Seppellimento di santa Petronilla* (fig. 4 del saggio di Ginzburg, p. 10), ha inizio il suo «ri-orientamento»<sup>21</sup>. Le forme diventano più definite: la luce e il colore le costruiscono solidamente, invece di dissolverle e frantumarle nell'atmosfera; la composizione è ora pensata secondo una sequenza di piani ben delimitati. Il cambiamento stilistico, già spiegato da Mahon negli *Studies in Seicento Art and Theory* con la conoscenza della «Teoria dell'Arte» dell'Agucchi e delle opere del Domenichino, si definisce gradualmente, a partire dal ritorno a Cento e ancor di più dal trasferimento a Bologna, in senso classicista. Dalla metà degli anni Trenta, le cromie ricche, profonde e intense del periodo di transizione (1623-1632) lasciano il posto a toni chiari e

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 113.

delicati che, affiancati da una luce diffusa, conferiscono eleganza e semplicità alle forme. Si viene così a delineare una lettura del percorso stilistico del Guercino che Mahon aveva già elaborato nel libro del 1947 e che ora, nella successione dei dipinti esposti e delle fotografie stampate nel catalogo, poteva presentarsi agli studi nella sua concretezza.

La ricostruzione del profilo del Guercino emersa dal 1968 nella lettura stilistica, nella sequenza cronologica e nella scelta dei modelli, diviene per gli studi quella di riferimento sull'artista e, data l'autorevolezza di Mahon sul tema, il catalogo acquisisce il valore di una monografia completa. Lo testimoniano il volume di Luigi Salerno del 1988<sup>22</sup>, che ne ripropone la medesima scansione cronologica, e la scelta dello stesso Mahon di ristampare quasi integralmente le schede della Biennale del 1968 per l'ultima grande esposizione internazionale del 1991<sup>23</sup>.

Le recensioni alla mostra del 1968 evidenziano il grande risalto dato alla produzione tarda e riconoscono il merito di aver contribuito in modo determinante alla conoscenza di questa fase del pittore, ancora scarsa fino ad allora<sup>24</sup>. Nel catalogo sono schedati 112 dipinti<sup>25</sup>, di cui 41 appartenenti all'ultimo periodo e 22 alla prima maturità, la seconda sezione più cospicua delle sei<sup>26</sup>: un'evidenza numerica che riflette il doppio intento della mostra, rilevato anche dalle recensioni<sup>27</sup> ed esplicitato da Gnudi nella sua corrispondenza. Da una parte, obiettivo principale era presentare agli studi la vasta produzione del Guercino "classicista"<sup>28</sup>, le cui opere, come specificano le schede del catalogo, si distinguono per omogeneità stilistica (fig. 3); dall'altra, la mostra voleva essere l'occasione per avviare una stagione di studi sul primo periodo, il meno documentato e il più problematico, a partire dalla ricostruzione proposta (fig. 2)<sup>29</sup>.

Già nel 1968, però, non mancò chi si pronunciò sfavorevolmente su quella lettura del Guercino, che, sebbene sembrasse inattaccabile visto il costante riferimento alle fonti, presentava diversi problemi relativi soprattutto al periodo giovanile. La criticità principale riguardava allora la cronologia di alcuni dipinti che, presentati nella successione della mostra, non potevano non sorprendere per i loro inaspettati balzi in avanti, attestanti un'acquisizione improvvisa di maturità artistica. Si tratta di dipinti come la *Madonna del passero* (fig. 4) proposta al 1615, ma che Longhi<sup>30</sup> ascriveva al periodo romano, o la *Susanna e i vecchioni* (fig. 5) del 1617, di cui Cesare Brandi segnalava affinità con Caravaggio<sup>31</sup> nella strutturazione delle ombre e delle luci, evidenziando come i modelli di ricezione individuati da Mahon a quella data non bastassero a spiegare il dipinto<sup>32</sup>. Ancora Brandi scriveva come Mahon, «crocifisso alle

<sup>22</sup> Salerno 1988.

<sup>23</sup> *Giovanni Francesco Barbieri* 1991.

<sup>24</sup> ASMCAABO, Fondo EBMA, cartelle 9-9A-9B-9C-9D-9E-9F. Per un'analisi delle recensioni si rimanda al contributo di Francesca Romana Gaja in questo volume, pp. 136-143.

<sup>25</sup> Per il numero dei dipinti effettivamente esposti in mostra, si rimanda al contributo di Vincenzo Stanzola in questo volume, pp. 181-186.

<sup>26</sup> Vengono catalogati 13 dipinti per il periodo compreso tra il 1616 e il 1618; 16 per quello tra il 1618 e il 1621; 5 per quello tra il 1621 e il 1623 e 15 per quello tra il 1623 e il 1632.

<sup>27</sup> Si rimanda al contributo di Francesca Romana Gaja in questo volume, pp. 136-143.

<sup>28</sup> ASMCAABO, Fondo EBMA, faldone 2, lettera di Cesare Gnudi a Henner Menz, 21 agosto 1967.

<sup>29</sup> *Ivi*, faldone Ibis, lettera di Cesare Gnudi a Giuseppe Fiocco, 10 aprile 1968.

<sup>30</sup> Longhi 1968, p. 65.

<sup>31</sup> Brandi 1968, p. 12.

<sup>32</sup> *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968, pp. 44-51.

datazioni»<sup>33</sup> documentate, si precludesse la possibilità di ipotizzare dei viaggi a Parma, Venezia e Mantova del giovane Guercino, precedenti ai soggiorni in veste ufficiale di cui narra Malvasia nelle stesse Venezia e Mantova. In realtà Mahon, nel suo primo articolo del 1937, supponeva che il centese avesse fatto avanti e indietro tra Cento e Bologna, ancor prima del noto soggiorno del 1617<sup>34</sup>. L'affermazione è tratta dagli appunti a margine della versione manoscritta della *Felsina* ed è comprovata dalla derivazione di un monocromo di Annibale Carracci in palazzo Fava, *L'arpia e la giovinezza*, nel fregio di casa Provenzali del 1614<sup>35</sup>. Mahon capisce che il Guercino ha, già a quelle date, una chiara consapevolezza della direzione che vuole dare alla sua arte, poiché il modello di Annibale viene tradotto con un fare pittorico che, grazie alla luce, conferisce uno straordinario senso di movimento alle figure. Conscio del fatto che quell'uso della luce fosse proprio della pittura veneta o correggesca, ed escludendo un contatto con Venezia, rimanda, seppur in nota, al Parmigianino di Santa Maria della Steccata a Parma. Dando per scontato che il Guercino a quelle date precoci non avrebbe potuto visitare Parma, ipotizza un viaggio nella più vicina Modena, dove era presente la *Madonna di san Giorgio* del Correggio. La scelta di percorrere un'altra via nel catalogo del 1968, lasciando al margine le ipotesi di viaggi non documentati formulate nel 1937, si deve al metodo che Mahon affina nel momento in cui cura l'esposizione del "suo" artista, ma che già in *Studies in Seicento Art and Theory* era chiaro: farsi guidare *in primis* dalle fonti, lasciando fuori tutto ciò che non è scritto e, in ultimo, trovare una spiegazione dei mutamenti stilistici nelle notizie riportate dalle fonti discusse in maniera critica, piuttosto che nelle opere sole. Torna qui utile citare nuovamente Brandi: «È una fissazione degli storici dell'arte di fare grandi questioni per ammettere o non ammettere un viaggio, quando poi si sa che, pur senza aerei, treni, automobili, gli artisti anche nel Duecento viaggiavano come uccelli migratori»<sup>36</sup>.

Altra questione spinosa sollevata dalla mostra era la presentazione di un Guercino di cui non si datavano opere a prima del 1613, quando l'artista aveva già ventidue anni. A fornire questo punto di partenza è ancora una volta il Malvasia, il quale ascrive al 1613 le prime committenze ufficiali del centese per la sua città<sup>37</sup>. Il problema è rimarcato da Longhi, il quale critica alla mostra la mancanza di opere per la produzione del 1610-1615, riferendosi esplicitamente all'assenza di Ludovico. La saletta audiovisiva prevista nell'allestimento avrebbe dovuto adempiere a questa funzione, ma non fu realizzata<sup>38</sup>.

Nonostante l'intento di Gnudi, il tema del Guercino giovane, paradossalmente, è rimasto a lungo invariato rispetto al profilo lasciatone da Mahon. Solo di recente, in concomitanza con l'apertura di una nuova stagione di studi dedicata al centese, si è posta nuovamente l'attenzione sulla fase giovanile del Guercino<sup>39</sup>.

<sup>33</sup> Brandi 1968, p. 12.

<sup>34</sup> Mahon 1937a, p. 117, nota 18.

<sup>35</sup> Ivi, p. 119.

<sup>36</sup> Brandi 1968, p. 12.

<sup>37</sup> Il Malvasia data al 1613 gli affreschi del Guercino per il palazzo comunale di Cento e una pala con il *Trionfo di tutti i santi* per la chiesa di Santo Spirito. Cfr. Malvasia 1678, II, p. 362.

<sup>38</sup> Si rimanda al contributo di Vincenzo Stanziola in questo volume, pp. 181-186.

<sup>39</sup> La cronologia di alcune delle prime opere proposta da Mahon è stata anticipata e alcune sono state datate a prima del 1613. Cfr. Benati 2017; Calogero, in *Guercino tra sacro e profano* 2017, nn. 1-3, pp. 60-67; Turner 2017, pp. 258-259; Benati 2019.



LE BIENNALI D'ARTE ANTICA DI BOLOGNA:  
GLI ALLESTIMENTI

Fondazione  
*1563*



**SAGEP**  
EDITORE

# L'ALLESTIMENTO DELLA MOSTRA DI GUIDO RENI DEL 1954

Giulia Spoltore

Gli allestimenti della mostra di Guido Reni furono progettati da Leone Pancaldi in accordo con il Comitato organizzativo guidato da Cesare Gnudi. La critica ha già osservato come uno dei caratteri principali dei suoi allestimenti per le esposizioni, permanenti o temporanee, fosse una certa discrezione della presenza dell'architettura, una posizione di non invadenza in favore della funzione fruitiva, al fine di valorizzare l'opera d'arte esposta<sup>1</sup>.

Questo carattere, che non andrà inteso come una remissione dell'architetto, piuttosto come una consapevolezza del ruolo dell'architettura nei diversi contesti, maturò certamente grazie alla personale vicenda autobiografica di questo artista e al suo incontro con la personalità di Gnudi. All'altezza del 1953 Pancaldi era riconosciuto come un giovane pittore emergente<sup>2</sup>: ancora non poteva fregiarsi del titolo di architetto, in quanto i suoi studi erano in corso, e proprio questo dovette sviluppare in lui una particolare sensibilità nei confronti delle opere pittoriche, evidentemente destinata a rafforzarsi nella relazione con Gnudi<sup>3</sup>.

Alla mostra si accedeva tramite lo scalone dei Legisti e si sfruttava per l'esposizione il piano nobile dell'Archiginnasio. Il palazzo, durante la guerra, aveva subito ingenti danni a causa dell'incursione aerea del 29 gennaio 1944, ma la fase ricostruttiva in atto consentì una maggiore libertà di azione: il Teatro Anatomico, dove troverà posto la grande *Assunzione* genovese<sup>4</sup>, non era ancora stato ricostruito; l'assenza della *boiserie* consentì un allestimento libero con un percorso concentrico, ottenuto tramite pannelli, che sfruttava sia le aree centrali, sia quelle perimetrali (fig. 1). Nella sala dello Stabat Mater vennero riuniti trentasei disegni dell'artista, e nella stessa sala convivevano alcune riproduzioni fotografiche delle opere ad affresco, così come alcuni dipinti, non sempre relati ai fogli esposti (figg. 2, 3). Questo rende evidente come nella volontà dei curatori non vi fosse tanto l'intento di svolgere sotto gli occhi dei visitatori il processo creativo dell'artista accostando l'opera al suo progetto grafico, quanto invece di costruire una narrazione parallela che potesse raccontare il Guido Reni disegnatore. Come attestano i ricordi di Andrea Emiliani, l'estate del 1954 non corrispose soltanto alla messa a punto del prototipo degli allestimenti per le Biennali, ma fu anche un laboratorio dove si poterono sperimentare quelle soluzioni formali e funzionali che furono decisive per i successivi lavori alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, guidati, ancora una volta, da Gnudi e da Pancaldi<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Cova 2008.

<sup>2</sup> B.T. 1950, p. 135 e fig. a p. 136 s.n.

<sup>3</sup> Per la formazione di Pancaldi e il suo rapporto con Gnudi si veda Cova 2008, pp. 175-176 e i saggi di Vittoria Brunetti (pp. 176-180) e Camilla Parisi (pp. 187-189) in questa sezione del volume.

<sup>4</sup> Per questo quadro, al centro di grandi polemiche, si rimanda al saggio di chi scrive sulla mostra di Guido Reni in questo volume, pp. 47-60.

<sup>5</sup> Emiliani 2006b.



1. Allestimento della *Mostra di Guido Reni*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, Teatro Anatomico.



2. Allestimento della *Mostra di Guido Reni*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, sala dello Stabat Mater.

Sul retro di una fattura della Cartoleria al Palombo datata 31 dicembre 1953, conservata nei fondi dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna, e nella quale sono annotate le spese del Comitato organizzativo della mostra<sup>6</sup>, si trova uno schizzo inedito, probabilmente da attribuire allo stesso Pancaldi, per le cerniere dei pannelli che furono montati alle pareti dell'Archiginnasio (figg. 4, 5). Su questi pannelli vennero applicati i dipinti – quasi tutti privi di cornice<sup>7</sup> – a voler offrire al riguardante un effetto simile a quello del *passepertout*, utilizzato tradizionalmente per i disegni. Ma la migliore interpretazione del senso profondo dell'allestimento disegnato da Pancaldi la dobbiamo a Francesco Arcangeli, che ne esplicò il significato sulle colonne de «L'Approdo»:

«Entro le logge severe dell'Archiginnasio, allestite con intelligenza da Leone Pancaldi, le opere reniane si offrivano sui grandi pannelli chiari, come sulle pagine d'un gran libro spiegato, alternate secondo una regia sapiente di ben dosati contrasti: il Reni robusto e quasi caravaggesco accanto al Reni classicamente pietista, il Reni raffinementamente languido accanto al Reni franco e mobile d'ombre e di umori»<sup>8</sup>.

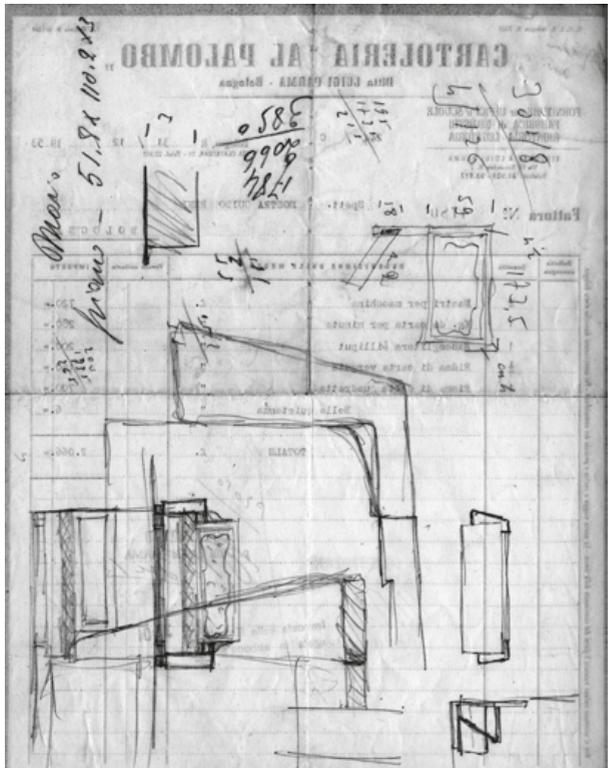
<sup>6</sup> AFDRMER (già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna), Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna" (già EBMA), d'ora in poi AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", scatola 7 s.n., 31 dicembre 1953.

<sup>7</sup> Per la questione delle cornici si veda il contributo sull'allestimento della mostra dei Carracci di Francesca Mari e Adele Milozzi in questa sezione del volume, pp. 160-166.

<sup>8</sup> Arcangeli 1954a, in particolare p. 106.

3. Allestimento della *Mostra di Guido Reni*, Andata di Cristo al Calvario e le foto degli affreschi. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, sala dello Stabat Mater.

4. Leone Pancaldi, *Schizzo per le cerniere dei pannelli*. Bologna, Archivio Fotografico Direzione regionale Musei dell'Emilia-Romagna.



Dovette dunque avere un ruolo di rilievo la funzione dell'Archiginnasio in qualità di biblioteca, alle cui pareti i quadri della mostra venivano “rilegati” attraverso i pannelli, come le pagine ai libri, in un traslato metaforico di grande suggestione<sup>9</sup>. In questa direzione

<sup>9</sup> Per il lavoro di Leone Pancaldi per le Biennali d'Arte Antica si veda Cova 2008 e i contributi in questa sezione del presente volume, pp. 160-189.



5. Allestimento della mostra *Maestri della pittura del Seicento emiliano*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, loggiato ovest.

potrebbe essere interpretata la scelta di non occultare totalmente con i pannelli le pareti dell'Archiginnasio, lasciando emergere gli affreschi seicenteschi e le memorie scolpite, così come i palchi lignei. Questa convivenza di nuovo e antico lentamente, con il procedere negli anni successivi del progetto delle Biennali, attraverso le tappe delle altre mostre, andrà scemando, quando via via l'allestimento, rispetto alla prima mostra della sequenza, prenderà il sopravvento, e poi forse perché quel concetto poetico aveva perso la sua forza iniziale. L'ipotesi che questa metafora potesse essere avanzata indipendentemente da Pancaldi mi sembra da scartare: la stessa presenza di uno schizzo sul retro di una fattura suggerisce che l'idea sia frutto di una riflessione comune affinata durante le riunioni, delle quali purtroppo non ci restano i verbali, ed è possibile che lo stesso Arcangeli, l'unico a farne menzione, ne fosse il primario autore e sostenitore.

Sul piano formale e stilistico si riconosce invece la mano di Pancaldi, che in quegli anni rivolgeva la sua attenzione alle opere giovanili di Carlo Scarpa, e che, secondo le parole di Emiliani, andava rielaborando uno stile «nel quadro generale di uno strutturalismo simbolistico, da Loos a McMurdo e, soprattutto, a Mackintosh»<sup>10</sup>.

Una ricevuta autografa di Pancaldi, conservata in archivio, segna il termine dei lavori sal-

<sup>10</sup> Emiliani 2002b, in particolare p. 58.

dati il 14 gennaio del 1955 per «la progettazione e l'allestimento della Mostra» per 270.000 lire, cifra nella quale probabilmente si computava anche lo smontaggio<sup>11</sup>. Si chiudeva in quel gennaio l'episodio della mostra di Guido Reni, ma si apriva una serie fortunata di esposizioni a Bologna, serie che ancora oggi interroga la museologia, così come l'architettura contemporanea relativa agli allestimenti.

---

<sup>11</sup> AFDRMER, Fondo “Biennali d’Arte Antica della Città di Bologna”, scatola 7 s.n., 14 gennaio 1955.

# LA MOSTRA DEI CARRACCI DEL 1956: QUESTIONI DI ALLESTIMENTO

*Francesca Mari, Adele Milozzi*

L'incarico ufficiale per l'allestimento della Biennale del 1956 venne affidato a Leone Pancaldi il 27 giugno 1955<sup>1</sup>. Il Comitato permanente per le Mostre Biennali d'Arte Antica di Bologna rinnovava pertanto la fiducia all'architetto che aveva già curato l'allestimento della mostra di Guido Reni del 1954<sup>2</sup>. La collaborazione con Pancaldi non fu mai messa in discussione: alle difficoltà che avrebbe dovuto affrontare quest'ultimo accennava Denis Mahon in una lettera a Cesare Gnudi del marzo precedente, in cui si esplorava la possibilità di proporre una mostra del Guercino per la seconda Biennale d'Arte Antica<sup>3</sup>.

Anche per l'esposizione del 1956, così come accadde per le altre Biennali bolognesi, al fine di organizzare gli ambienti dell'Archiginnasio era stato ottenuto un permesso straordinario dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, tramite la Soprintendenza ai Monumenti di Bologna, che assicurava la possibilità di montare appositi finestroni atti a rendere utilizzabili gli spazi del loggiato<sup>4</sup>. Il Soprintendente aveva sollevato invece perplessità sull'utilizzo del Teatro Anatomico e della sala attigua, spazi già coinvolti in lavori di restauro che dovevano essere portati a compimento<sup>5</sup>.

Fin dalle prime riunioni il Comitato organizzativo si rese conto che per allestire la mostra dei Carracci sarebbero occorsi spazi maggiori rispetto a quelli richiesti da quella su Guido Reni; tuttavia la necessità di utilizzare un maggior numero di ambienti rispetto al 1954 divenne oltremodo imperante a seguito di alcuni insperati successi nell'ottenimento dei prestiti. Nel gennaio del 1956 il Comitato scrisse a Mahon, pregandolo di rendere partecipe anche Otto Kurz, in merito alle decisioni da prendere sul numero delle opere che sarebbe stato possibile esporre dopo aver valutato il progetto di Pancaldi:

«[...] la scelta finale delle opere è legata a un problema generale di spazio che ci imporrà, nel rapporto appunto tra spazio e dimensioni dei quadri, delle rinunce anche dolorose in qualche caso, e purtroppo una insormontabile quota numerica, che è difficile poter precisare ora, ma che sarà possibile non appena l'architetto Pancaldi avrà ultimato il suo preliminare progetto di massima, in relazione allo spazio che l'Archiginnasio potrà concederci (si spera ancora di poter avere uno spazio un po' superiore a quello concessoci per la mostra di Guido Reni)»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> AFDRMER (già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna), Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna" (già EBMA), d'ora in poi AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, minuta del Comitato firmata da Cesare Gnudi a Leone Pancaldi, Bologna, 27 giugno 1955.

<sup>2</sup> Cfr. il contributo di Giulia Spoltore in questa sezione del volume, pp. 155-159.

<sup>3</sup> *Ivi*, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi a Bologna, 8 marzo 1955.

<sup>4</sup> *Ivi*, minuta del Comitato al sindaco di Bologna, 7 febbraio 1955.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ivi*, lettera (minuta) del Comitato a Denis Mahon, 4 gennaio 1956.

1. Allestimento della *Mostra dei Carracci*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, cappella di Santa Maria dei Bulgari.



La dinamica operosità di Denis Mahon, e più in genere i buoni rapporti intessuti dai componenti del Comitato con diversi studiosi e curatori delle collezioni, permise di ottenere un cospicuo numero di opere dei Carracci, soprattutto di disegni<sup>7</sup>. Nella primavera del 1956, con l'avvicinarsi dell'inaugurazione della mostra, prevista per il 1° settembre, il numero delle opere già ottenute diventò una preoccupazione dominante: «Purtroppo a questo punto, sorge – o meglio – si ripresenta come l'ombra di Banco, il problema dello spazio»<sup>8</sup>. A un riesame effettuato da Pancaldi e Raffaello Niccoli a metà aprile, con le misure reali delle opere finalmente acquisite e conteggiate, si comprese la necessità di dislocare parte dei 250 disegni ottenuti anche in altro luogo, oltre che nella prevista sala dello Stabat Mater<sup>9</sup>.

Uno dei punti di maggiore attrattiva della mostra, il numero delle opere esposte che arrivò ad annoverare 366 tra dipinti e disegni, risultava essere anche il maggior problema da affrontare nel progetto di allestimento. La mostra dei Carracci si qualificava «fra quelle organizzate da Enti Italiani» come quella con «la più alta e importante partecipazione dall'estero»<sup>10</sup> e anche per le soluzioni espositive si guardò a prestigiose istituzioni estere. In

<sup>7</sup> Cfr. il contributo di Adele Milozzi in questo volume, pp. 78-87.

<sup>8</sup> AFDRMER, Fondo «Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna», *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera (minuta) del Comitato a Denis Mahon, 26 aprile 1956.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Gnudi, in *Mostra dei Carracci 1956*, p. 20.



2. Allestimento della *Mostra dei Carracci*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, Teatro Anatomico.

una lettera del novembre 1955 Mahon scrisse a Gnudi circa il coinvolgimento di Jacqueline Bouchot-Saupique, allora direttrice del Cabinet des dessins del Musée du Louvre: «I strongly advise you to ask her to have her opinions about lighting, etc., and perhaps to mention that we intend to copy some of her equipment in the Louvre»<sup>11</sup>.

I curatori dovettero compiere tagli alla lista originaria soprattutto relativamente ai dipinti di grandi dimensioni: tra le pale di Ludovico, il *San Martino e il povero* del duomo di Piacenza, *La caduta di Simon Mago* del Museo di Capodimonte e il *Martirio di santa Margherita* di Mantova, solo l'ultima trovò posto in mostra poiché «la scelta e la disponibilità» di tali opere dipendeva «dalle possibilità dello spazio e dai sacrifici» che gli organizzatori sarebbero stati «costretti a fare»<sup>12</sup>. Fu possibile poi ottenere alcuni ambienti al piano inferiore, la cappella di Santa Maria dei Bulgari (fig. 1) e le salette contigue<sup>13</sup>, in una delle quali, come riportato entusiasticamente dalla stampa, vennero proiettate le immagini a colori della Galleria Farnese, che costituirono un' apprezzata novità rispetto alle riproduzioni in bianco e nero usate in quegli anni nelle esposizioni<sup>14</sup>. Le fotografie conservate consentono di rilevare un mutamento nelle scelte relative

<sup>11</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi, 6 novembre 1955.

<sup>12</sup> *Ivi*, lettera (minuta) di Gian Carlo Cavalli a Denis Mahon, 4 gennaio 1956.

<sup>13</sup> *Ivi*, lettera (minuta) di Gian Carlo Cavalli a Denis Mahon, 26 aprile 1956.

<sup>14</sup> Cocchi 1956; Jaffé 1956, p. 393 descrive così le proiezioni: «an ingenious projection on to the ceiling of a darkened room of coloured transparencies taken in the Galleria Farnese».

3. Allestimento della *Mostra dei Carracci*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, ambulacro dei Legisti, parete est.



Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

all'allestimento rispetto alla mostra di Guido Reni<sup>15</sup>. In entrambi i casi Pancaldi usò pannellature chiare e lisce, alternate a strutture ondulate e scure; ciò nonostante, all'effetto di movimento e di discontinuità che aveva caratterizzato la precedente esposizione, si contrappone nel 1956 una ricerca di razionalità e stabilità: questa volta i pannelli rivestivano le pareti in modo continuativo, ed erano interrotti solo dall'alternanza dei colori e delle superfici. Si decise ben presto di modificare, rispetto a quanto già fatto, le vetrine per l'esposizione dei disegni<sup>16</sup>, i quali vennero collocati infine nel Teatro Anatomico<sup>17</sup> e distribuiti in entrambi i lati del corridoio adiacente alla sala dello Stabat Mater, posti su due livelli e sormontati da riproduzioni a confronto (figg. 2, 3). L'impressione suscitata dal gran numero di disegni è ben testimoniata da Michael Jaffé: «The display of such a quantity of graphic work, unprecedented in Italy, as an integral part of the show is a really

<sup>15</sup> Cfr. il contributo di Giulia Spoltore in questo volume, pp. 47-60, 155-159.

<sup>16</sup> AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", *Mostra dei Carracci*, busta 9, lettera di Denis Mahon da Londra a Cesare Gnudi a Bologna, 6 novembre 1955: «I assured her [Mme. Bouchot-Saupique] that the presentation of the drawings would be studied afresh with the architect and would be quite different from last year».

<sup>17</sup> *Ivi*, minuta di Gian Carlo Cavalli a Denis Mahon, 26 aprile 1956.



4. Allestimento della *Mostra dei Carracci*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, sala dello Stabat Mater.

5. Allestimento della *Mostra dei Carracci*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio.

spectacular success», con un'esplicita lode nei confronti dell'allestimento: «The choice of a quiet greyish blue material as a sympathetic background in the showcases was particularly happy»<sup>18</sup>.

I dipinti furono esposti su pannelli di tre colori, grigio, giallo e bianco, scelti opportuna-

<sup>18</sup> Jaffé 1956, p. 392.

6. Allestimento della *Mostra dei Carracci*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio.



mente per dare risalto alle opere da accogliere. Le finestre del palazzo dell'Archiginnasio vennero schermate con tende bianche in modo che la luce naturale non interferisse con quella artificiale; l'illuminazione era stata progettata per irradiare la luce in modo uniforme e non creare gerarchie tra le opere, mentre per i grandi dipinti ci si era ispirati a fonti luminose «sul tipo di quelle usate per le riprese cinematografiche»<sup>19</sup>.

La disposizione dei dipinti in mostra non si rispecchia nella struttura dei due volumi del catalogo, in cui ognuno dei pittori viene trattato in modo monografico, e sembra piuttosto conciliare le diverse esigenze scientifiche, tematiche e pratiche. Nella sala dello Stabat Mater furono riunite le grandi pale, ma anche altre opere di soggetto religioso, come i dipinti per palazzo Sampieri (fig. 4); le fotografie mostrano invece le tele di tema profano (fig. 5) o i ritratti (fig. 6) collocati in ambienti separati. I pannelli scuri e ondulati facevano da sfondo a dipinti particolarmente significativi, creando a volte dei suggestivi rimandi rivelati da interruzioni della sequenza cronologica, come nel caso della grande tela con l'*Elemosina di san Rocco*, posta al centro del lato corto della sala Rossini tra i dipinti romani, affrontata sul lato opposto dalla *Madonna in trono e i santi Matteo, Francesco e Giovanni Battista* sistemata tra le pale del 1585, entrambe dipinte per Reggio

<sup>19</sup> Reverberi Riva 1956.



7. Allestimento della *Mostra dei Carracci*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, sala dello Stabat Mater.



8. Allestimento della *Mostra dei Carracci*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio.

Emilia e conservate a Dresda (figg. 4-7). Nel caso del *Cristo e la Samaritana* di Vienna (fig. 8), la piccola tela fu isolata sullo sfondo di un grande pannello scuro al fine di focalizzare l'attenzione sul dipinto, considerato emblematico degli esiti romani di Annibale, della sua sensibilità per il paesaggio e degli sviluppi successivi della pittura del Seicento "classicista": un tema centrale negli interessi dei curatori della mostra.

# «IL NEON E LA PARETE BIANCA»: IL DIBATTITO INTORNO ALL'ALLESTIMENTO DELLA BIENNALE D'ARTE ANTICA DEL 1959

Alessandra Cosmi

In occasione della terza Biennale d'Arte Antica dedicata ai *Maestri della pittura del Seicento emiliano* le oltre centocinquanta opere furono allestite nelle sale del palazzo dell'Archiginnasio secondo il progetto di Leone Pancaldi, che, come nelle edizioni precedenti<sup>1</sup>, ampliò lo spazio della sede espositiva mediante l'uso di pannelli bianchi e scelse di rimuovere le cornici della maggior parte dei dipinti, secondo un criterio museografico che aveva al centro la valorizzazione e la fruibilità dell'opera (fig. 1)<sup>2</sup>.

La scelta espositiva non convinse il critico d'arte e giornalista Leonardo Borgese, penna del «Corriere della Sera», che, interrogandosi sulla capacità moderna di comprendere l'arte secentesca, ritenne che l'assenza di cornici e l'uso di pannelli bianchi fossero un danno «grave, invincibile», e che il Seicento era «stato tradito, anche criticamente»<sup>3</sup>. Per il giornalista, infatti, osservare le opere senza le loro cornici, «senza la decorazione» entro cui erano state concepite, comportava la perdita degli effetti pittorici originari. A queste osservazioni egli aggiunse un attacco ancor più diretto agli organizzatori della Biennale e all'allestimento di Pancaldi, scrivendo che «la luce bianca, il neon, la parete bianca» erano nemici del Seicento e che quello che aveva visto allestito era un «Seicento in bianco, "all'inglese"»<sup>4</sup>. Secondo Borgese la scelta delle luci, l'assenza delle cornici e i dipinti collocati in modo troppo ravvicinato pregiudicavano la lettura delle opere e ne esaltavano i difetti, tanto che «parecchi minori maestri emiliani, che se la sarebbero cavata, verranno invece giudicati o vacui, o ridicoli, o fiacchi [...]»<sup>5</sup>. Per il giornalista questa condizione di «verità cruda» doveva essere relegata a un momento di studio o alle fasi di restauro, ma in mostra sarebbe stato più opportuno offrire «al pubblico le opere con un po' più d'oro e di decoro, con tinte neutre e morbide, con luci tenui, soffuse, con "ambiente" un po' più secentesco»<sup>6</sup>.

La reazione degli organizzatori delle Biennali d'Arte Antica di Bologna alle parole di Borgese fu immediata. Le recensioni dell'esposizione redatte da Andrea Emiliani e Hermann Voss – l'uno parte attiva nell'organizzazione, l'altro membro del Comitato d'onore – sembrano fare eco alle parole del giornalista per contrastarle, insistendo sui punti di forza della mostra ed elogiando l'innovativo criterio di allestimento scelto da Pancaldi<sup>7</sup>. Questa mobilitazione in difesa della Biennale coinvolse anche Giulio Carlo Argan, che proprio al

<sup>1</sup> Si rimanda ai contributi di Giulia Spoltore (pp. 155-159), Francesca Mari e Adele Milozzi (pp. 160-166) in questa sezione del volume.

<sup>2</sup> Cova 2008. Cfr. il contributo di Camilla Parisi in questa sezione del volume, pp. 187-189.

<sup>3</sup> Borgese 1959.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Emiliani 1958-1959; *Idem* 1959; Voss 1959.



1. Allestimento della mostra *Maestri della pittura del Seicento emiliano*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, sala dello Stabat Mater.

fine di intervenire a sostegno delle scelte allestitivie dell'esposizione fu chiamato a Bologna da Cesare Gnudi, come si apprende da una lettera del 5 giugno 1959:

«Carissimo, ti invio l'articolo di Borgese, che ha arrecato un forte danno – ne sono ormai convinto – alla Mostra, creando tutta una atmosfera di diffidenza presso il largo pubblico per il quale il Corriere della Sera, purtroppo, “fa testo”. Ti ringrazio per aver così prontamente accettato di dire due parole per noi alla televisione. Sarà certo di grande efficacia un tuo intervento sui moderni concetti di allestimento (e sono certo che quello di Pancaldi sarà di tuo gusto), ed anche sulla utilità di queste mostre, che, senza toccare le “vette”, ricompongono il volto, la vita stessa di un'epoca storica attraverso i suoi aspetti più veri e più genuini. Domani sera alle 22, all'arrivo del rapido, ti verrò a prendere in stazione. Andremo subito in mostra dove saranno i tecnici della TV per registrare le tue dichiarazioni. Subito dopo ti accompagnerò a Ravenna in macchina<sup>8</sup>. Tanto meglio se sarà con te anche Palma Bucarelli, e se anche lei vorrà dire due parole. Grazie ancora e tante cose affettuose dal Tuo<sup>9</sup>».

<sup>8</sup> Il 7 giugno 1959 ci fu l'inaugurazione della *Mostra dei Mosaici Moderni* al Museo Nazionale di Ravenna, a cui Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli avevano collaborato. Cfr. *Catalogo della mostra dei mosaici moderni 1959*.

<sup>9</sup> AFDRMER (già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna), Fondo “Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna” (già EBMA), faldone 19, busta 101. La lettera (minuta) è conservata insieme ad altre missive

Il 10 giugno 1959 il programma Rai *Arti e scienze - Cronache di Attualità* mandò in effetti in onda un servizio dedicato alla mostra, durante il quale furono presentate le opere di alcuni tra i principali artisti esposti e l'intervista citata nella lettera<sup>10</sup>. Argan, seguendo le indicazioni di Gnudi, aveva posto immediatamente l'attenzione sull'importanza delle mostre di carattere regionale, che

«sono le più utili perché permettono di valutare con precisione un singolo problema, tanto più interessante quando, come in questo caso, questo problema è un problema centrale per la cultura pittorica italiana e per quella europea. Perché da Bologna, centro della grande scuola carraccesca del Seicento, si irradiano delle correnti pittoriche della più grande importanza e la stessa cultura bolognese del Seicento si dirama in rivoli, in correnti molto differenziate tra loro, ciascuna con un proprio carattere o un proprio accento che costituiscono indubbiamente un tessuto estremamente vivo e importante»<sup>11</sup>.

Allo studioso era stato poi chiesto quali fossero i contributi pittorici più notevoli testimoniati dall'esposizione, ed egli aveva risposto:

«Alcuni artisti assolutamente di primo piano, come il Crespi, sono molto ben rappresentati in questa mostra. Ma direi il mio interesse, forse interesse di specialista, si è concentrato soprattutto su altri artisti che in questa mostra appaiono in una luce forse nuova e comunque estremamente interessante. Primo fra tutti il Tiarini, un artista la cui sensibilità, sensibilità religiosa in questo caso, è nuova e direi è isolata nella cultura pittorica italiana del Seicento. Il Cagnacci, con una sua vena più sottilmente sensuale, ha un carattere, un accento, essenzialmente lirico e qualche volta addirittura di grande decoratore. Mentre altri pittori ancora, come Simone Cantarini, rivelano una posizione assolutamente individuale»<sup>12</sup>.

Infine, fu chiesto ad Argan un parere sull'allestimento ed egli dichiarò:

«Perfetto. Uno spazio difficile da comporre è stato articolato in modo esemplare. Le luci permettono di vedere i quadri in tutti i loro valori e la mancanza delle cornici elimina quell'ambientamento che, quando non autentico, falsifica irrimediabilmente il valore delle opere»<sup>13</sup>.

Questo documento esplicita la posizione di Argan sulle scelte espositive di Pancaldi, condividendo l'intento degli organizzatori delle Biennali che operarono nel vivo di un dibattito critico che vedeva al centro il rapporto tra antico e moderno, tra tradizione e innovazione. La polemica sollevata da Borgese individuava i connotati peculiari della rivoluzione museografica attuata a partire dalla fine degli anni Trenta del Novecento

---

inviata da Gian Carlo Cavalli ma, a giudicare dal tono molto confidenziale e dal tenore della stessa, c'è ragione di credere che questa sia di pugno dello stesso Cesare Gnudi.

<sup>10</sup> Archivio Teche Rai, *Arti e scienze - Cronache di Attualità*, 10 giugno 1959. Cfr. inoltre Casini 2012, pp. 157-158.

<sup>11</sup> *Ibidem*. Trascrizione a cura di chi scrive.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

e sviluppata soprattutto dal dopoguerra, laddove la necessità di ricostruire o riallestire gli spazi espositivi aveva posto nuove sfide e condotto a esiti in contrasto con l'idea ottocentesca dei musei<sup>14</sup>.

Pancaldi era evidentemente consapevole delle innovazioni che in quegli anni caratterizzavano il dibattito museografico e che ponevano al centro una maggiore fruizione delle opere d'arte, come avvenne ad esempio per il nuovo allestimento delle Gallerie dell'Accademia di Venezia studiato da Vittorio Moschini e Carlo Scarpa (1945-1959)<sup>15</sup>. Si tratta degli esiti di riflessioni avviate con l'importante convegno di museografia che si tenne a Madrid nel 1934, rafforzate dalla necessità di far rinascere i musei dopo i danni della guerra e concretizzate in un momento di critica verso l'antico e di apertura alla modernità<sup>16</sup>. Gli allestimenti di Pancaldi per le Biennali d'Arte Antica, così come l'esempio di Scarpa, intesero valorizzare le opere mediante l'uso di una maggiore illuminazione e di pannelli espositivi, posizionando i dipinti all'altezza dello spettatore e liberandoli da cornici dalle fogge troppo pesanti o non originali. Tali innovazioni suscitarono le critiche di molti – come il ripensamento di Cesare Brandi sull'eliminazione delle cornici<sup>17</sup> – ma le parole di Argan costituirono una puntuale risposta agli scettici interrogativi sollevati da Borgese nel suo articolo, offrendo al pubblico della Biennale la chiave di lettura per comprendere quella compagine di artisti esposti e per apprezzare appieno le scelte museografiche di Pancaldi.

<sup>14</sup> Su questo aspetto si rimanda principalmente a Dalai Emiliani 2008, pp. 77-117.

<sup>15</sup> *Carlo Scarpa* 2000, pp. 92-95; Dalai Emiliani [1982] 2008, p. 106.

<sup>16</sup> Dalai Emiliani [1982] 2008, pp. 77-117; Failla 2018, pp. 9-13 e 132-145; Catalano 2018.

<sup>17</sup> Brandi 1958. Per un approfondimento su Cesare Brandi e sul dibattito intorno alla rimozione delle cornici si veda Catalano 2018, con bibliografia precedente.

# LA QUINTA BIENNALE D'ARTE ANTICA: RIFLESSIONI SULL'ALLESTIMENTO DEI DIPINTI

Elisabetta Gumiero

La quinta Biennale d'Arte Antica apriva al pubblico l'8 settembre 1962. L'allestimento della mostra era continuato senza sosta fino al giorno prima dell'inaugurazione<sup>1</sup>. L'esposizione prevedeva un importante numero di dipinti pregiatissimi, molti dei quali provenienti dall'estero<sup>2</sup>, che si dispiegavano lungo tutto il loggiato superiore del palazzo dell'Archiginnasio. Come già accennato<sup>3</sup>, la disposizione prevedeva un'alternanza di spazi dedicati ai grandi protagonisti della mostra – Annibale Carracci, Domenichino, Francesco Albani, Nicolas Poussin, Claude Lorrain e Gaspard Dughet – e salette di confronto tra questi e «alcuni altri»<sup>4</sup> raggruppati nel catalogo all'interno di una sezione dal titolo *Momenti del classicismo*<sup>5</sup>. L'articolazione delle sale era studiata secondo i tre obiettivi che la rassegna si prefiggeva: rivendicare le origini bolognesi della pittura di paesaggio; evidenziare come questa fosse stata acquisita e sviluppata da Poussin, grazie anche al contesto artistico romano della sua formazione; delineare l'importante eredità paesaggistica che Poussin lasciò ai suoi diretti discendenti artistici, Lorrain e Dughet<sup>6</sup>. Non si cercherà qui di ricostruire la disposizione dei singoli dipinti in mostra poiché tale operazione non sarebbe possibile per tutte le sale e rischierebbe in ogni caso di incorrere in inesattezze o imprecisioni. Si rifletterà invece sulle scelte espositive e, in parallelo, su quanto dichiarato nel catalogo per comprendere se gli obiettivi degli organizzatori furono poi rispecchiati nell'allestimento e perciò trasmessi al visitatore.

Con la volontà di ricreare il fervente clima artistico di matrice bolognese che si diffuse a Roma al sorgere del XVII secolo, nella sala d'ingresso aprivano la Biennale le riproduzioni degli affreschi romani del Domenichino<sup>7</sup> e, nel primo braccio del

<sup>1</sup> *Il Presidente del Consiglio inaugura oggi la Biennale 1962.*

<sup>2</sup> Sono molti gli articoli promozionali e le recensioni che sottolineano la valenza internazionale della mostra e, in particolare, l'eccezionalità dei prestiti esteri. La propaganda pubblicitaria della rassegna è conservata presso: AFDRMER (già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna), Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna" (già EBMA), d'ora in poi AFDRMER, Fondo "Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna", buste 50-51, buste 50-51.

<sup>3</sup> Si veda il saggio di Vittoria Brunetti in questa sezione, pp. 176-180; per la ricostruzione in pianta del percorso espositivo si veda fig. 1 dello stesso saggio. Ringrazio Vittoria Brunetti, Beatrice Curti, Martina Formoso e Camilla Parisi per aver condiviso con me i risultati delle loro ricerche, fondamentali per la stesura di questo testo.

<sup>4</sup> Come più volte vengono sommariamente definiti nella propaganda pubblicitaria gli artisti presenti in mostra, fatta eccezione per i sei grandi protagonisti trattati monograficamente: AFDRMER, Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna, buste 50-51.

<sup>5</sup> Emiliani 1962b.

<sup>6</sup> *Bologna 1962.*

<sup>7</sup> Si vedano per esempio le riproduzioni degli affreschi di San Gregorio al Celio o quelli di San Luigi dei Francesi, pubblicate anche nel catalogo (*L'Ideale classico 1962*). A queste in mostra si aggiungevano anche quelle degli affreschi realizzati per Sant'Andrea della Valle (si veda la foto dell'allestimento EBMA 357, in AFDRMER, Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna, busta n. 4). I dipinti murari erano inamovibili ma l'esposizione delle riproduzioni era ritenuta indispensabile al fine di documentare questa stagione artistica e per comprendere la svolta classicista di Poussin, fortemente influenzato dall'artista bolognese. Cavalli 1962a.

loggiate, le opere dell'iniziatore della nuova stagione pittorica che la mostra desiderava documentare: Annibale Carracci. Tra i dipinti del maestro particolare rilevanza aveva l'eccezionale presenza delle sei lunette Aldobrandini, eseguite da Annibale con l'aiuto dei suoi più stretti collaboratori, nel catalogo individuati in Francesco Albani, Sisto Badalocchio e Giovanni Lanfranco<sup>8</sup>. A completare il primo corridoio erano alcune opere del Domenichino e *La separazione di Pietro e Paolo*, l'unico dipinto esposto di Lanfranco<sup>9</sup>.

Il percorso della rassegna proseguiva con un'importante parte monografica dedicata al Domenichino, a cui erano riservate la prima saletta e parte del secondo braccio del loggiato<sup>10</sup>. Finalmente, dopo due secoli in cui la critica aveva pressoché dimenticato il ruolo fondamentale avuto dallo Zampieri per la diffusione del linguaggio classicista, all'artista veniva ora data la giusta attenzione<sup>11</sup>.

A metà del secondo corridoio si apriva l'accesso al Teatro Anatomico, dove sveltava l'imponente arazzo con *La morte di Anania*, realizzato dal cartone di Raffaello per la serie destinata alla cappella Sistina e proveniente dal Palazzo Ducale di Mantova. Esposti a confronto con il lavoro dell'Urbinate erano la *Strage degli innocenti* di Reni, *l'Imposizione del nome a san Giovanni Battista* di Sacchi e la *Santa Margherita* di Poussin<sup>12</sup>. La scelta di collocare nella sala le suddette opere era in parte dovuta a questioni logistiche – si trattava infatti di dipinti di grandi dimensioni che difficilmente avrebbero trovato posto nei corridoi<sup>13</sup> – ma aveva anche l'intento di dimostrare l'importanza di Reni e Sacchi per l'acquisizione del linguaggio raffaellesco da parte di Poussin, come più volte sottolineato anche nel catalogo<sup>14</sup>.

A seguire si trovavano i piccoli dipinti di paesaggio di Agostino Tassi, Giovan Battista Viola e Giovan Francesco Grimaldi, che, in continuità con il percorso stilistico iniziato da Domenichino, nelle loro opere mitigavano i caratteri della pittura di paesaggio bolognese con importanti influssi fiamminghi diffusisi a Roma grazie all'esperienza di artisti come Paul Bril o Adam Elsheimer, fondamentali più tardi anche per la formazione di Claude Lorrain. Allo sviluppo e alla diffusione della pittura di paesaggio nell'Urbe erano dedicate anche la seconda e la terza saletta, che rispettivamente mettevano a confronto opere di Albani, Cortona e Bril e di Lorrain ed Elsheimer. Le due sale erano intervallate da un secondo corridoio monografico dedicato ad Albani, eccezion fatta per un piccolo dipinto di Mola in precedenza attribuito proprio al paesaggista bolognese<sup>15</sup>. Nella lettura proposta in catalogo, sebbene l'Albani avesse dimostrato di seguire fin da subito un proprio percorso artistico autonomo rispetto ai suoi coetanei Reni e Domenichino, alcune sue caratteristi-

<sup>8</sup> Cavalli 1962b; Mezio 1962, p. 15.

<sup>9</sup> Rodriquez 1962a.

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> Cavalli 1962a.

<sup>12</sup> Rodriquez 1962a.

<sup>13</sup> I dipinti esposti nel Teatro Anatomico superano tutti i due metri di altezza. In particolare, tra le opere di Poussin la scelta di collocarvi la *Santa Margherita* sembra essere dettata proprio da ragioni legate alle sue dimensioni, superiori a quelle di tutte le altre opere dell'artista francese esposte in mostra.

<sup>14</sup> Emiliani 1962b, n. 138, p. 337.

<sup>15</sup> Rodriquez 1962a; Emiliani 1962b, n. 140, p. 340.

che sembravano anticipare la pittura di Claude<sup>16</sup>: a questo giudizio si deve probabilmente la scelta degli organizzatori di dedicargli il corridoio che anticipava il Lorenese, il cui percorso nella mostra iniziava dal confronto con Elsheimer<sup>17</sup>. Le due opere dell'artista tedesco esposte nella saletta, tra le quali spiccava per qualità il piccolo rame con un *Paesaggio all'aurora*, permettevano di comprendere chiaramente come fosse stato proprio Lorrain «il pittore che seppe raccogliere meglio di ogni altro nel proprio spirito contemplante l'alta poeticità dello Elsheimer»<sup>18</sup>. Seguiva, nel primo tratto del quarto e più lungo braccio del loggiato, la sezione monografica dedicata a Claude. I suoi dipinti, con quelle figure umane minuscole di fronte all'immensità della natura, rendevano il paesaggio protagonista non solo delle tele ma anche della rassegna<sup>19</sup>.

Riattraversando l'ingresso si proseguiva nella parte del corridoio dedicata alla grafica con disegni dei sei principali protagonisti dell'esposizione<sup>20</sup>.

L'ultimo tratto del loggiato preparava i visitatori alla sala più grande della mostra, quella dello Stabat Mater. L'intento di questa sezione era quello di ricreare l'ambiente romano, entro il quale il giovane Poussin abbandonò i suoi primi esperimenti legati al colore per addentrarsi nella pittura classicista e diventarne il massimo prosecutore. I dipinti dell'artista francese erano dunque messi a confronto con opere di Francesco Romanelli, di un giovane Pietro da Cortona ancora in fase di sperimentazione e, soprattutto, di Andrea Sacchi, il quale nella ricostruzione proposta nel catalogo insieme a Domenichino era risultato fondamentale, a partire dagli anni Trenta del Seicento, per lo sviluppo delle tendenze classiciste a Roma e quindi per l'evoluzione stilistica di Poussin in contrapposizione al Barocco cortonesco<sup>21</sup>. La sala dello Stabat Mater, interamente dedicata al pittore francese, costituiva senza dubbio il fulcro della rassegna e permetteva, attraverso una ragionata scelta dei dipinti esposti, di ripercorrere tutti i momenti significativi della carriera artistica del protagonista indiscusso della mostra.

A conclusione del percorso espositivo era una piccola saletta che ospitava quindici dipinti di Gaspard Dughet. Lo spazio dedicato a Dughet, che diffonderà la pittura di paesaggio in Europa costituendone un modello fino all'Ottocento, chiudeva la Biennale del 1962 ma lasciava un'importante finestra aperta sulla pittura di paesaggio dei secoli successivi.

Questa breve ricostruzione permette di formulare alcune considerazioni. La mostra era costruita secondo gli obiettivi, le riflessioni e i confronti poi esplicitati nel catalogo, nel quale si riconoscono due diversi filoni tematici, consecutivi nel tempo e in dialogo fra loro ma, appunto, distinti.

Il primo seguiva l'evoluzione di un percorso classicista nato con Raffaello, proseguito da Annibale, Domenichino e Reni e, anche grazie a Sacchi, giunto fino a Poussin. Il secondo seguiva l'evoluzione di uno specifico genere della pittura di paesaggio, identificato dalla mostra come “paesaggio ideale”, che da Annibale giungeva a Poussin passando per Dome-

<sup>16</sup> Gnudi 1962, p. 19.

<sup>17</sup> Rodriguez 1962a.

<sup>18</sup> Brugnoli 1962, p. 356.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Rodriguez 1962a.

<sup>21</sup> Rodriguez 1962a; Emiliani 1962b.

nichino e che successivamente, arricchendosi delle mediazioni della cultura nordica, da Poussin approdava a Dughet tramite Lorrain.

Se nel catalogo si segue un ordine cronologico che porta a trattare Poussin e poi successivamente Lorrain e Dughet, nell'allestimento questo non avvenne del tutto. La scelta di lasciare la principale e più grande sala della mostra alla pittura di Poussin, dettata anche dalla cospicua quantità di dipinti dell'artista francese, costrinse gli organizzatori a interrompere, nel percorso espositivo, il filone classicista a lui legato e sviluppatosi sia nella pittura di storia sia in quella di paesaggio e a intervallarlo inserendo invece il percorso che seguiva l'evoluzione della pittura di paesaggio fino a Lorrain, per poi lasciare «le aperture già "romantiche"» di Dughet a conclusione della mostra<sup>22</sup>. Forse anche questa interruzione del percorso stilistico di Poussin contribuì a far sì che i visitatori, perdendo di vista la sua centralità, riflettessero più approfonditamente anche su altri aspetti della mostra. Infatti, nonostante la grande sala a lui dedicata facesse dell'artista il protagonista anche dell'allestimento, è interessante evidenziare quanto la critica invece, attraverso il contatto diretto con le opere e lontano dalla costruzione ad arte a cui il catalogo conduce, abbia saputo apprezzare anche quel contesto artistico in cui Poussin era stato sapientemente reinserito<sup>23</sup>. Le vere rivelazioni della mostra pertanto, significativamente, risultarono altre. Domenichino «si colloca finalmente al livello di un autentico maestro»<sup>24</sup> presentato in una veste inedita di prosecutore di Annibale e iniziatore del paesaggio ideale. Agostino Tassi, artista fino a quel momento poco noto, venne riconosciuto come maestro di Lorrain<sup>25</sup>. L'esempio di Tassi risultò fondamentale per le attenzioni che il Lorenese rivolse alla pittura nordica, in particolare di Bril ed Elsheimer<sup>26</sup>, e il piccolo *Paesaggio all'aurora* di quest'ultimo, a sua volta, fu considerato all'unanimità uno dei maggiori capolavori esposti<sup>27</sup>. Infine, l'eredità più importante che la mostra del 1962 lasciò agli studi successivi fu l'aver dato il giusto spazio, forse per la prima volta, alla modernità della pittura di Dughet. Si comprese come i suoi paesaggi dalle intonazioni naturaliste, insieme alle opere di Lorrain, avrebbero influenzato la pittura paesaggista europea per almeno due secoli<sup>28</sup>.

Nei contributi dedicati in questo volume alle sezioni sulla pittura nella Quinta Biennale si è potuto ricostruire come la centralità di Poussin, riscontrata in diversi aspetti della rassegna e nell'allestimento, fosse da attribuire, anche e soprattutto, al desiderio di Denis Mahon di utilizzare la prestigiosa occasione bolognese per esprimere il proprio parere sulla cronologia interna dell'artista, che lo vedeva discordare con la ricostruzione proposta invece da Anthony Blunt nella mostra poussiniana del 1960 al Louvre<sup>29</sup>. L'allestimento della Biennale del 1962 diede a Mahon l'occasione di esprimersi sulla questione non solo a

<sup>22</sup> Gnudi 1962, p. 4.

<sup>23</sup> In più di una recensione viene attribuito alla rassegna il merito di aver reinserito Poussin all'interno del proprio contesto storico-artistico. Si vedano per esempio: Mezio 1962, p. 15; Chastel 1962; Brugnoli 1962, p. 354; Previtali 1962, p. 26.

<sup>24</sup> Carluccio 1962.

<sup>25</sup> Previtali 1962, p. 27.

<sup>26</sup> Brugnoli 1962, p. 357.

<sup>27</sup> Si vedano per esempio: Brugnoli 1962, p. 356; Fantuzzi 1962, p. 65; Lepore 1962.

<sup>28</sup> *The Classical Ideal* 1962.

<sup>29</sup> *Exposition Nicolas Poussin* 1960

parole, come aveva già fatto in alcuni scritti precedenti alla mostra<sup>30</sup>, ma anche accostando fisicamente i dipinti che egli riteneva prossimi per cronologia. Un caso esemplare in questo senso è quello del *Diogene*. Contrariamente a quanto affermato da Blunt, che lo aveva incluso tra i paesaggi eseguiti dall'artista francese alla fine degli anni Quaranta del Seicento, per Mahon il dipinto del Louvre aveva caratteristiche che non potevano non condurre a una datazione più tarda. Lo studioso decise così di esporre il *Diogene* tra le *Stagioni* eseguite da Poussin nella sua tarda maturità, e più precisamente tra l'*Estate* e l'*Autunno*, per avvalorare attraverso un confronto visivo la sua ipotesi<sup>31</sup>.

Se fu facile per i visitatori comprendere le ragioni di simili raffronti<sup>32</sup>, l'allestimento non aiutò più del catalogo a percepire, di fronte alle opere, quell'*Ideale classico del Seicento* che svettava nel titolo della mostra<sup>33</sup>. All'interno delle sale, la categoria critica che nelle pagine del catalogo si applicava alla produzione classicista del Seicento perdeva di fatto il suo peso, a favore di un'altra chiave interpretativa. Quello che la visione diretta della sequenza delle opere spinse a percepire fu, infatti, il proficuo clima di scambio che, forte delle sue radici bolognesi, si era sviluppato a Roma nella prima metà del Seicento, coinvolgendo artisti di diverse nazionalità e tendenze e ponendo importanti basi per l'arte europea dei secoli successivi.

In parte forse lontana dagli obiettivi che gli organizzatori si erano prefissati, la sensazione che deve aver prevalso percorrendo i corridoi dell'Archiginnasio – e il vero lascito agli studi della mostra del 1962 – sembra espressa al meglio dal titolo di un articolo pubblicato sul «Settimo Giorno» nell'ottobre di quell'anno: *A Bologna batte il cuore dell'Europa artistica*<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Mahon 1960b; *Idem* 1960c; *Idem* 1961; *Idem* 1962b.

<sup>31</sup> Mahon 1962a, n. 85, pp. 215-218; Cfr. il contributo di Beatrice Curti in questo volume, pp. 106-114.

<sup>32</sup> Si veda Chastel 1962.

<sup>33</sup> Cfr. il contributo di Martina Formoso in questo volume, pp. 99-105.

<sup>34</sup> Fantuzzi 1962.

# LA SCULTURA NELL'ALLESTIMENTO DELLA QUINTA BIENNALE D'ARTE ANTICA\*

Vittoria Brunetti

I meccanismi di costruzione dell'«Ideale classico» secentesco e i rapporti gerarchici tra le opere selezionate sotto questa etichetta nel corso della quinta Biennale d'Arte Antica trovarono un parziale corrispettivo nell'allestimento curato dall'architetto Leone Pancaldi, presenza costante alle biennali bolognesi<sup>1</sup>.

Il confronto tra recensioni, fotografie dell'allestimento e una planimetria con l'itinerario della Biennale<sup>2</sup> ha permesso di ricostruire il percorso espositivo, articolato lungo tredici sale poste al primo piano del palazzo dell'Archiginnasio (fig. 1).

La mostra si snodava a partire dalla cosiddetta scala dei Legisti, dove erano esposte, rispettivamente sul primo e secondo pianerottolo, la *Testa di san Filippo* e la *Testa «femminile»* (fig. 2) di Alessandro Algardi; essa procedeva con la sala di ingresso (fig. 3), che ospitava, insieme alle riproduzioni degli affreschi romani di Domenichino, il rilievo bronzeo con la *Decollazione di san Paolo* di Algardi e il *Bacchino* e *L'Amor sacro che atterra l'Amor profano* di François Duquesnoy. Con la prima ala del loggiato, dedicata ad Annibale Carracci e ai suoi allievi, prendeva avvio ufficialmente lo svolgersi pittorico dell'«Ideale classico» nel Seicento, che alternava sezioni monografiche o pseudo-monografiche (un artista e i suoi diretti collaboratori) a sale di confronto<sup>3</sup>. Nella terza ala del loggiato (fig. 4), dedicata a Francesco Albani, era esposto anche il busto di *Maurizio di Savoia*, opera di Duquesnoy, posizionato di fronte all'*Allegoria dell'Acqua* che il cardinale aveva commissionato al pittore bolognese in concorrenza con i tondi Borghese. Concluso il percorso del loggiato e rientrato nella saletta di ingresso, lo spettatore era introdotto in un primo corridoio dedicato alla grafica e in un secondo che esponeva una sezione pittorica mista, fino a raggiungere la sala dello *Stabat Mater*, interamente dedicata a Nicolas Poussin. Il percorso si concludeva con una sala riservata a Gaspard Dughet.

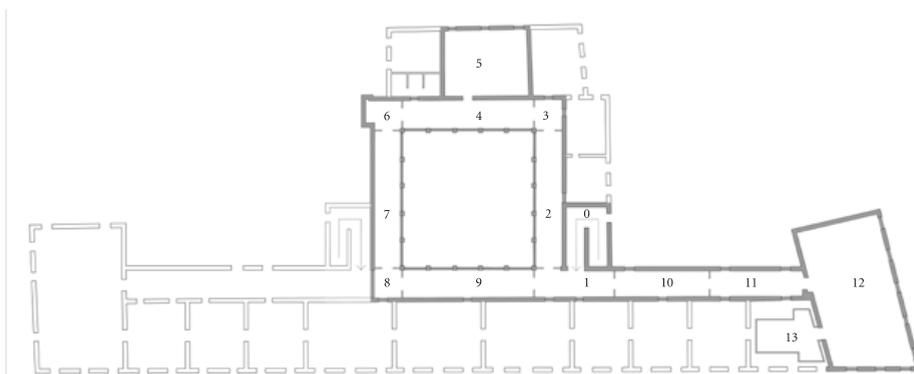
La quinta Biennale, come le altre iniziative curate da Leone Pancaldi, partecipava del clima di rinnovamento museografico che investì gli anni Cinquanta, incentrato sulla «messa a fuo-

\* La ricostruzione dell'allestimento della quinta Biennale (*L'Ideale classico* 1962) è stata elaborata insieme a Camilla Parisi. Ringrazio inoltre Elisabetta Gumiero per il proficuo scambio di idee e Maurizio Avanzolini per la generosa consulenza sul palazzo.

<sup>1</sup> Sulla collaborazione tra Leone Pancaldi e Cesare Gnudi, allora Soprintendente della città di Bologna, nell'allestimento delle Biennali si veda Cova 2008.

<sup>2</sup> Tra le recensioni è di particolare rilevanza Rodriquez 1962a. Recensioni e immagini si trovano rispettivamente in AFDRMER (già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna), Fondo «Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna» (già EBMA), scatole nn. 51 e 4. La planimetria con l'itinerario è pubblicata in un opuscolo illustrativo della mostra consultabile presso la Biblioteca dell'Archiginnasio; si veda *Il Classicismo del Seicento. Guida* 1962. Alcuni ambienti, indicati in maniera sintetica nell'opuscolo, non sono del tutto coerenti per contenuto con le immagini e le recensioni, alle quali è stato dato in questo tentativo di ricostruzione maggior credito.

<sup>3</sup> Per un approfondimento sull'allestimento delle opere di pittura si veda il saggio di Elisabetta Gumiero in questa sezione, pp. 171-175.



0. Scala dei Legisti	<i>San Filippo Neri e «Testa femminile» di Algardi</i>	3. Prima saletta	Domenichino	9. Quarta ala	Lorrain
1. Sala d'ingresso	Riproduzione degli affreschi romani di Domenichino, <i>Decollazione del Battista di Algardi, Bacchino e L'Amor Divino atterra l'Amor Profano di Duquesnoy</i>	4. Seconda ala	Domenichino, Tassi, Viola, Grimaldi	10. Primo corridoio	Disegni di Poussin, Lorrain, Dughet, Domenichino, Carracci, Albani
2. Prima ala	Carracci, Domenichino, Lanfranco, Badalocchio	5. Teatro anatomico	Arazzo di Raffaello, Sacchi, Poussin, Reni	11. Secondo corridoio	Romanelli, Cortona, Sacchi, Poussin
		6. Seconda saletta	Albani, Cortona, Bril	12. Stabat Mater	Poussin
		7. Terza ala	Albani, Mola, <i>Cardinale Maurizio di Savoia di Duquesnoy</i>	13. Ultima sala	Dughet
		8. Terza saletta	Lorrain, Elsheimer		

1. Ricostruzione dell'allestimento della mostra *L'Ideale classico*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, primo piano.

co dell'opera d'arte in una presentazione spoglia che ne sottolinei gli intrinseci valori di linguaggio»<sup>4</sup>, e si atteneva più in generale alle istanze espresse nel 1953 dal Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, Guglielmo de Angelis d'Ossat, in rapporto alle necessità di ripristino dei musei italiani nel dopoguerra<sup>5</sup>.

Trattandosi di una mostra temporanea fu certamente più semplice, rispetto a un allestimento permanente, ottenere l'obiettivo voluto di isolare tramite pannelli le opere del percorso espositivo da un contenitore fortemente storicizzato come l'Archiginnasio.

Sembra ragionevole credere che la scultura fosse esposta nella sala dedicata alle riproduzioni fotografiche degli affreschi romani di Domenichino principalmente per motivi di illuminazione<sup>6</sup>. Nelle fotografie dell'allestimento, la sala di ingresso (fig. 3) risulta in penombra rispetto agli altri ambienti, caratterizzati da una luce bianca e uniforme che avrebbe inibito invece la piena fruizione delle sculture, causando un appiattimento della tridimensionalità e la conseguente perdita dei contrasti, soprattutto nelle opere di colore bianco. Infatti, il *Maurizio di Savoia* dello scultore fiammingo – posto nella terza ala del loggiato per illustrare il suo mecenatismo – beneficiava di una porzione di soffitto più scura (fig. 4).

<sup>4</sup> Paola Marini (2000, p. 110) in relazione alla mostra di Giovanni Bellini curata da Rodolfo Pallucchini e allestita da Carlo Scarpa al Palazzo Ducale di Venezia nel 1949, citata in Cova 2008, p. 176. Per questa fase della museografia italiana e i nuovi criteri allestitivi che la caratterizzano, si veda Dalai Emiliani [1982] 2008, in particolare pp. 80-83.

<sup>5</sup> Cfr. Fiorio 2011, pp. 135-151, in particolare pp. 135-136.

<sup>6</sup> Per un approfondimento su questi temi si veda il saggio *Leone Pancaldi e la luce* di Camilla Parisi in questa sezione del volume, pp. 187-189. Nel caso di Algardi l'esposizione nella saletta con gli affreschi di Domenichino probabilmente fu anche funzionale a ricordarne il tirocinio presso il pittore, menzionato da Bellori (cfr. di chi scrive il contributo su Alessandro Algardi nella mostra del 1962 in questo volume, pp. 126-130); va segnalato però che per il rilievo bronzeo ivi esposto era stato istituito un rapporto privilegiato con Guido Reni piuttosto che con Domenichino. Cfr. Mezzetti 1962a, p. 350; *Eadem*, in *L'Ideale classico* 1962 (2a ed.), n. 147bis, pp. 358-359.



2. Allestimento della mostra *L'Ideale classico*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, particolare della *Testa «femminile»* allora attribuita ad Alessandro Algardi.

Come emerge dall'analisi di questa sezione<sup>7</sup>, la scultura aveva un ruolo defilato all'interno della costruzione scientifica della mostra e la sua comprensione era subordinata al riferimento ai dipinti esposti. La serrata tecnica di confronto della produzione di Algardi e Duquesnoy con la pittura "classicista", impiegata nei contributi al catalogo di Amalia Mezzetti<sup>8</sup>, non ebbe dunque un'effettiva rispondenza nell'allestimento, che invece sul fronte della pittura tentò, al netto delle esigenze logistiche, di rispecchiare alcuni raffronti visivi istituiti nel catalogo<sup>9</sup>.

A determinare questa scelta probabilmente agì una serie di concause: le già citate esigenze percettive (comunque brillantemente risolte da Pancaldi nel caso del *Maurizio di Savoia*), questioni di spazio e di formato, ma anche difficoltà pratiche – mi riferisco all'eventualità di predisporre ogni scultura sotto un pannello di colore scuro, tenendo insieme i confronti stilistici tra le opere e la coerenza dei soffitti delle sale, dove sezioni di soffitto chiare e

<sup>7</sup> Si veda il contributo di chi scrive *Due scultori in una mostra di pittura* in questo volume, pp. 123-125.

<sup>8</sup> Specie per quanto riguarda le opere di Algardi; cfr. Mezzetti 1962a; *Eadem* 1962b; *Eadem*, in *L'Ideale classico* 1962 (2<sup>a</sup> ed.), nn. 146-148bis, pp. 355-360 e nn. 149-151, pp. 366-371.

<sup>9</sup> Cfr. il saggio di Elisabetta Gumiero in questa sezione del volume, pp. 171-175.

3. Allestimento della mostra  
*L'Ideale classico*. Bologna, palazzo  
dell'Archiginnasio, sala di  
ingresso.



Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

scure si alternavano geometricamente – non ultimo, specie per il rilievo algardiano, una certa irriducibilità al riferimento classicista.

È difficile, infine, non ascrivere la scelta di isolare in mostra le due *Teste* dello scultore bolognese a una motivazione diversa dalla minore considerazione della scultura in seno alla mostra. Come anticipato, la *Testa di san Filippo* e la *Testa «femminile»* si trovavano sui pianerottoli della scala di accesso e uscita dell'esposizione, quindi fuori dalle sale dell'allestimento e in condizioni di luce che non siamo in grado di ricostruire<sup>10</sup>. Ricordiamo però che la *Testa «femminile»* giunse in mostra in un secondo tempo<sup>11</sup> per sostituire la terracotta dei *Tre santi martiri*, di dimensioni maggiori e più espressamente “classica”, della quale purtroppo ignoriamo la collocazione prevista.

<sup>10</sup> Purtroppo, non esistono fotografie della *Testa di san Filippo* esposta; avrebbero permesso di capire se fosse stato predisposto un pannello in grado di isolarla dal contesto dell'Archiginnasio, pannello assente nella presentazione della *Testa «femminile»*, non sappiamo se a ragione del suo frettoloso arrivo in mostra. Se non fosse per il silenzio del catalogo su questo punto, saremmo tentati di pensare che si intendesse istituire un dialogo con il contesto dell'Archiginnasio, ricco di scultura bolognese del Seicento.

<sup>11</sup> Cfr. Rodriguez 1962b. Nella *Testa* si è più tardi riconosciuta una variante dell'angelo marmoreo della Vallicella, opera di un anonimo copista. Cfr. Montagu 1985, p. 382.



4. Allestimento della mostra *L'Ideale classico*, 1962. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, terza ala del loggiato.

Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

Sull'allestimento della scultura nella mostra del 1962 sembrano aver giocato un ruolo di un certo peso da un lato una moderna esigenza percettiva, che privilegiava la corretta fruizione delle opere, dall'altro quello che sembra essere stato un minore interesse verso questa sezione da parte della regia dell'esposizione, la quale di fatto aveva nella plastica il suo punto debole. Due anni più tardi la scultura sarebbe tornata protagonista della sesta Biennale d'Arte Antica<sup>12</sup>, con la mostra *Arte e civiltà romana dell'Italia settentrionale*<sup>13</sup>, riaffermando l'eccellente connubio tra lavoro critico e allestimento, tipico delle mostre bolognesi dell'epoca.

<sup>12</sup> L'aveva preceduta la *Mostra dell'Etruria Padana e della città di Spina* (1960).

<sup>13</sup> *Arte e civiltà romana* 1964.

# LA MOSTRA DI GUERCINO: IL PERCORSO ESPOSITIVO

Vincenzo Stanzola

Il cospicuo materiale conservato presso l'Archivio Storico dei Musei Civici di Bologna e quello fotografico della Direzione regionale dei Musei ha permesso di ricostruire quasi interamente il percorso espositivo della settima Biennale d'Arte Antica, dedicata al Guercino e curata da Denis Mahon (fig. 1)<sup>1</sup>.

Grazie alla pubblicazione del doppio catalogo (dipinti e disegni) sono da sempre note le opere esposte: 111 dipinti<sup>2</sup>, 253 disegni e 2 incisioni, a cui si aggiungono una scultura, due pagine del celebre *libro de' conti* e due lettere autografe del Barbieri.

Il percorso della mostra si sviluppava sostanzialmente in senso cronologico, in linea con la presentazione delle opere nel catalogo; la documentazione rintracciata consente tuttavia di constatare come la forma definitiva dell'allestimento fosse il risultato di un lavoro che continuò anche dopo l'inaugurazione<sup>3</sup>.

Sebbene le intenzioni originarie fossero quelle di dare maggior risalto al periodo giovanile del pittore, pur con una dovuta e nuova attenzione alla fase classicista<sup>4</sup>, preponderante invece sarà la presenza delle opere del cosiddetto periodo maturo<sup>5</sup>. Estremamente interessante risulta un documento<sup>6</sup> inerente ad una «mostra sussidiaria» da allestirsi presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna in parallelo alla mostra dell'Archiginnasio. Si tratta di un elenco di tredici opere tutte con una cronologia successiva al 1630: di fatto una vera e propria mostra dedicata al Guercino «dell'Ideale classico» (fig. 2). Tra le motivazioni che spinsero a ideare quest'esposizione parallela vi era la difficoltà di collocare tutti i dipinti nella sede principale, problema successivamente risolto dall'architetto Leone Pancaldi, come riporta Mahon in una lettera:

<sup>1</sup> Non potendo in questa sede pubblicare tutte le fotografie utili alla ricostruzione dell'allestimento, si è scelto di indicare nel testo le opere identificate segnalandone la catalogazione ricevuta in mostra (cfr. *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968); il materiale fotografico è contenuto in AFDRMER [già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna], Fondo «Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna» [già EBMA], d'ora in poi AFDRMER, Fondo «Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna», faldone 27; e in ASMCABO, Fondo EBMA, faldoni 8 e 57.

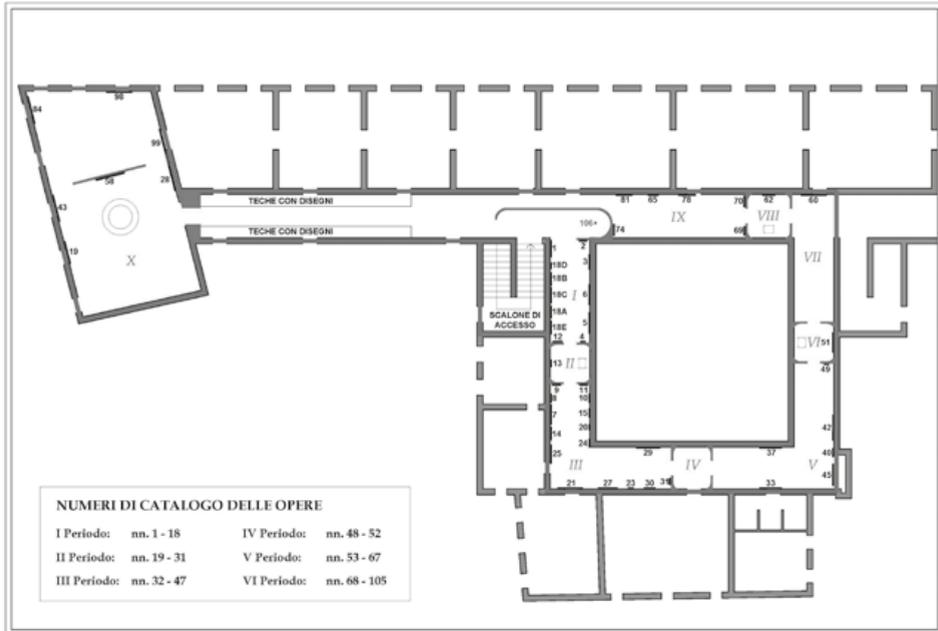
<sup>2</sup> Cinque dipinti erano catalogati sotto il n. 18 e quattro sotto il n. 77; il *San Francesco in estasi* di Dresda non fu esposto; cfr. *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* [settembre 1968] ottobre 1968, n. 55, p. 139.

<sup>3</sup> Ad esempio, molte recensioni segnalano l'assenza degli *Evangelisti* di Dresda il giorno dell'inaugurazione, evidentemente giunti in un secondo momento.

<sup>4</sup> Cfr. il contributo di Francesca Romana Gaja nel presente volume (pp. 136-143), in particolare la lettera di Cesare Gnudi a Giuseppe Fiocco.

<sup>5</sup> Sull'interesse e la ricezione del Guercino classicista cfr. il contributo di Giulia Conte nel presente volume, pp. 144-151.

<sup>6</sup> AFDRMER, Fondo «Biennali d'Arte Antica della Città di Bologna», faldone 5, cartella «Guercino? mostra sussidiaria in pinacoteca».



Fondazione  
1563



MOSTRA SUSSIDIARIA

1)	1630	"La Madonna, S. Giovanni Evangelista e San Gregorio Taumaturgo" Modena, Chiesa di San Vincenzo
2)	1637	"La Madonna del Rosario con San Domenico e Santa Teresa" Torino, Chiesa di San Domenico
3)	1641	"San Gerolamo" Rimini, Chiesa di San Gerolamo
4)	1641	"L'Angelo Custode" Fano, Museo Civico Malatestiano
5)	1641	"La Madonna, S. Francesco e Santa Chiara" Parma, Galleria Nazionale
6)	1646	"Il Padre Eterno" Bologna, Pinacoteca Nazionale
7)	1646-7	"San Pietro Martire" Bologna, Pinacoteca Nazionale
8)	1647	"San Brunone Certosino" Bologna, Pinacoteca Nazionale
9)	1649-50	"Sant'Antonio da Padova" San Giovanni in Persiceto, Chiesa Parrocchiale
10)	1651	"I Santi protettori di Modena" Parigi, Museo del Louvre
11)	1654	"San Giovanni Battista" Forlì, Pinacoteca Comunale
12)	1659	"Sant'Antonio da Padova" Rimini, Pinacoteca Comunale

1. Ricostruzione dell'allestimento della *Mostra del Guercino*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, primo piano.

2. Documento "Mostra Sussidiaria".



3. Allestimento della *Mostra del Guercino*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, sala I, opere del primo periodo (ante 1616).

«ho incluso nell'Archiginnasio tutti i quadri che dovevano andare nella Mostra Sussidiaria alla Pinacoteca, poiché credo che l'aggiunta della Cappella dei Bulgari (6 quadri) e lo spazio supplementare che il prof. Pancaldi ha procurato nella Sala Rossini [o dello Stabat Mater] lo rendano possibile»<sup>7</sup>.

Nonostante il curatore dichiarò di aver ricollocato tutte le opere, il *Sant'Antonio da Padova* della Pinacoteca Comunale di Rimini non arriverà in mostra.

L'esposizione, riunificata nella sola sede dell'Archiginnasio, venne inaugurata il 1° settembre. Il percorso espositivo si sviluppava a partire dal primo piano dell'edificio, a cui si accedeva dal cosiddetto scalone dei Legisti. Appositi pannelli rimodulavano completamente gli spazi e il visitatore, dopo una presentazione del pittore attraverso il busto scolpito da Filippo Arrigucci (n. 106 del catalogo), veniva condotto nell'adiacente loggiato parallelo alla scalinata, ritrovandosi nella sala I (fig. 3), che ospitava unicamente opere ante 1616 (primo periodo, nn. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 12 e 18A, B, C, D, E).

Alla *Madonna del passero* (n. 13; fig. 4 del saggio di Conte, p. 148) era riservato un ambiente immediatamente contiguo (sala II) ricavato con quattro pannelli stondati negli angoli interni (fig. 4). Il dipinto godeva di una modalità di fruizione isolata, un vero e proprio momento di pausa caratterizzato anche dalla presenza di un divanetto posto di fronte. Si tratta di una sala

<sup>7</sup> ASMCAABO, Fondo EBMA, faldone 3, lettera di Denis Mahon a Cesare Gnudi, 4 giugno 1968.



4. Allestimento della *Mostra del Guercino*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, sala II, *Madonna del passero*.



5. Allestimento della *Mostra del Guercino*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, sala X, opere di grandi dimensioni.

che simbolicamente assurge a manifesto del lavoro di Mahon: la collocazione di quel dipinto in quel punto del percorso (immediatamente prima di opere come gli *Evangelisti* di Dresda e la *Madonna del Carmine* di Cento, datati intorno al 1615) esprime chiaramente le posizioni del curatore, anche rispetto a quelle “autorevolissime opinioni” da lui non condivise a cui faceva riferimento il Soprintendente Cesare Gnudi<sup>8</sup>. Tra le voci discordanti, la più autorevole era certamente quella di Roberto Longhi che, nella sua recensione, si sofferma proprio sulla *Madonna del passero* per introdurre la questione del caravaggismo in Guercino, posticipandone la datazione al periodo romano (oltre a ritenere i quattro *Evangelisti* «scalati nel tempo»)<sup>9</sup>.

La sala III, collocata ad angolo tra il primo e il secondo loggiato, ospitava i dipinti sia del primo periodo (rintracciati i nn. 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15) sia del secondo (nn. 20, 21, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31).

Per la saletta IV non si è riusciti a risalire all'opera ospitata, mentre si rileva la presenza dei nn. 33, 37, 40, 42, 45 (terzo periodo) e 49 (quarto periodo) nella sala V; dell'*Immacolata Concezione* (n. 51, quarto periodo) nella saletta VI; del *San Gregorio Magno* (n. 60, quinto periodo) nella sala VII.

La saletta VIII conteneva la *Madonna col Bambino benedicente* della Pinacoteca di Cento (n. 62, quinto periodo), mentre nella sala IX si ritrovano opere sia del quinto periodo (n. 65) sia del VI (nn. 69, 70, 74, 78, 81).

<sup>8</sup> Cfr. il contributo di Francesca Romana Gaja nel presente volume, pp. 136-143.

<sup>9</sup> Cfr. Longhi 1968, pp. 64-65; per un'analisi della questione si rimanda al contributo di Alessandro Morandotti nel presente volume, pp. 17-32.



6. Allestimento della *Mostra del Guercino*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, cortile al piano terra.

Prima di dirigersi verso il grande salone dello Stabat Mater (sala X, fig. 5) il visitatore percorreva il corridoio di accesso in cui erano state collocate due lunghe teche per l'esposizione di disegni e incisioni. Nella sala X la narrazione cronologica saltava completamente per consentire l'esposizione delle opere di grande formato, che, come si è visto, difficilmente avrebbero trovato posto altrove. Così, nelle fotografie di questa sala sono visibili i nn. 19, 28, 43, 58, 84, 98 e 99. Terminata la visita al piano nobile la mostra proseguiva nel cortile al piano terra opportunamente tamponato. Le fotografie mettono in luce come qui l'allestimento fosse costituito da pannelli che lasciavano a vista parte dell'architettura dell'edificio, a differenza del primo piano, dove questa era totalmente coperta (fig. 6)<sup>10</sup>.

L'esposizione ora si concentrava prevalentemente su disegni e incisioni, posti in teche identiche a quelle del primo piano; tuttavia si riscontra anche la presenza di dipinti (riconoscibili i nn. 85, 93, 100 e 103) e di piccoli pannelli con dettagli degli affreschi del Casino Ludovisi. Completava il percorso la ricostruzione della cappella personale del Guercino della chiesa del Santo Rosario di Cento (nn. 77A, B, C, D) riallestita all'interno della cappella di Santa Maria dei Bulgari (fig. 7), insieme ad altre opere come la *Madonna del Rosario* di Torino (n. 68) e il *San Girolamo* di Rimini (n. 73).

<sup>10</sup> Notizie sul colore giallo-verde dei pannelli si ricavano dalla recensione di Valerio Pilon, in ASMCAABo, Fondo EBMA, faldone 9.



7. Allestimento della *Mostra del Guercino*. Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, cappella di Santa Maria dei Bulgari.

Una richiesta per diciassette «slides su telaietti»<sup>11</sup> denota l'intenzione di allestire una saletta multimediale dove proiettare, oltre alle immagini di affreschi di Guercino (palazzo Sampieri a Bologna e Oratorio di San Rocco a Cento), una serie di dipinti di altri autori: Tiziano, Dosso Dossi, Nicolò dell'Abate, lo Scarsellino, Ludovico e Annibale Carracci, Carlo Bonone, Caravaggio e Domenico Fetti. Carlo Volpe era stato incaricato di redigere il testo, che non abbiamo rinvenuto, a corollario di tali proiezioni<sup>12</sup>: la finalità doveva essere quella di fornire una panoramica sul contesto e sui possibili modelli di riferimento di Guercino. Da sottolineare la presenza di Caravaggio con la richiesta di *slides* de *La morte della Vergine*.

Il giorno dell'inaugurazione tale saletta certamente non era pronta: è datato al 9 settembre 1968 un sollecito al Louvre per l'invio dei fotocolor loro richiesti<sup>13</sup>. Un pagamento di 90.000£ per «apparecchiature per la sala di proiezioni»<sup>14</sup> sembrerebbe confermarne l'effettiva realizzazione, tuttavia le numerose recensioni conservate nei fondi archivistici qui indagati non riportano alcuna menzione al riguardo.

<sup>11</sup> *Ivi*, faldone 5, *Slides su telaietti 5x5 delle seguenti opere*, 24 luglio 1968.

<sup>12</sup> *Ivi*, faldone 2, cartella *Parigi - Musée du Louvre*, lettera di Gian Carlo Cavalli a Pierre Rosenberg, 25 luglio 1968.

<sup>13</sup> *Ivi*, faldone 5, lettera di Gian Carlo Cavalli al Louvre, 9 settembre 1968.

<sup>14</sup> *Ivi*, faldone 3, *Spese compiute per cause assolutamente impreviste*.

# LEONE PANCALDI E LA LUCE

Camilla Parisi

L'8 settembre 1943, Leone Pancaldi, partito nel 1941 come ufficiale dell'esercito italiano verso la Jugoslavia, fu arrestato dai tedeschi ad Abbazia, nell'attuale Croazia, e deportato nei campi di concentramento di Oberlangen, Sandbostel e, infine, Wietzendorf<sup>1</sup>. Nei due anni di prigionia, strinse amicizia con il filosofo esistenzialista Enzo Paci e il critico d'arte Luigi Carluccio e si dedicò a una fervida attività grafica<sup>2</sup> dalla quale già emergeva il doppio filone su cui si sarebbe impostata la sua carriera di architetto e pittore. Al rientro a Bologna i suoi nuovi interessi lo spinsero a frequentare le lezioni universitarie di storia dell'arte tenute da Francesco Arcangeli e, anche se per un solo anno (1949-1950), da Cesare Gnudi. Quest'ultimo, convinto, anche a causa degli sconvolgimenti della guerra, che fosse un dovere morale e civile per gli studiosi provvedere alla tutela della cultura e della tradizione artistica del proprio paese, si allontanò presto dalla carriera accademica in favore di quella amministrativa, fino a diventare nel 1952 Soprintendente di Bologna. Non appena ottenuta la nomina, lo storico dell'arte coinvolse l'allievo e amico nel progetto di valorizzazione delle opere e delle collezioni del capoluogo emiliano, a partire dall'ammodernamento della Pinacoteca cittadina nel 1953 e dall'avvio del progetto delle Biennali d'Arte Antica l'anno seguente. Al tempo, Pancaldi non era ancora architetto, ma la sua esperienza come disegnatore nell'ambito industriale ed edile, condotta subito dopo il giovanile avviamento professionale, e il diploma di maturità artistica, ottenuto nel 1936, dovevano avere già generato in lui quelle caratteristiche inventive e tecniche che con grande lungimiranza Gnudi seppe cogliere e stimolare.

Avvicinatosi al settore della museografia negli anni Cinquanta, è evidente che Leone Pancaldi elaborò la propria poetica alla luce del clima di rinnovamento che aleggiava in Italia in quegli anni attorno a figure come Carlo Scarpa, ma la sua duplice anima di tecnico e di artista<sup>3</sup> gli conferì un tratto di diversità, inquadrabile forse nella particolare attenzione che poneva nel dar valore e voce a ogni singolo oggetto, lasciando marcatamente in secondo piano gli elementi allestitivi. A questo scopo, assegnò un ruolo fondamentale all'illuminazione, in un percorso di ricerca avviato già con la mostra di Guido Reni ma portato alle più innovative conseguenze con la Biennale del 1962<sup>4</sup>, anche grazie alla compresenza di opere

<sup>1</sup> Le informazioni riportate sulla vita e sulla carriera di Leone Pancaldi sono state raccolte durante una lunga conversazione avuta, in compagnia di Vittoria Brunetti, con il figlio dell'architetto, Giuliano, il 28 ottobre 2015, e sono state successivamente confrontate con la bibliografia: in particolare Cova 2008 e Mantovani 1996, ma anche le note biografiche nei cataloghi delle mostre, come *Leone Pancaldi 1975* e *Leone Pancaldi 2015*.

<sup>2</sup> Prima di entrare alla scuola ufficiali, Pancaldi aveva studiato presso l'Istituto Aldini-Valeriani per Arti e Mestieri e si era diplomato presso un'accademia privata di belle arti nel 1936.

<sup>3</sup> Per annotazioni su Pancaldi pittore si vedano i cataloghi di mostra menzionati alla nota 1.

<sup>4</sup> La quinta Biennale (*L'Ideale classico* 1962) è stata la prima allestita da Leone Pancaldi dopo l'ottenimento della laurea in architettura presso l'università di Firenze, avendo discusso la tesi con Adalberto Libera nel 1961.

pittoriche e scultoree. In questo ambito Pancaldi fu profondamente influenzato dall'architettura giapponese. Appassionato del tema, possedeva ad esempio la raccolta completa del periodico «Japan Architect», al quale si era abbonato già nel giugno 1956, quando venne stampato il primo numero per l'Occidente. La rivista, tuttora in produzione, è la traduzione in inglese della nipponica «Shikenchiku»: essa rese per la prima volta fruibili a lettori anglofoni articoli su questo argomento scritti da autori giapponesi. I fascicoli pubblicati tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta (come anche quelli più recenti, seppure con alcune variazioni di impostazione) offrivano ciascuno una decina di presentazioni di opere o progetti architettonici contemporanei – quali grandi edifici di destinazione pubblica e appartamenti, ma anche singoli elementi strutturali – e alcuni approfondimenti tematici e storici più brevi, ad esempio su specifiche tecniche o la *Short History of Modern Japanese Architecture*, pubblicata in cinque capitoli da gennaio a maggio del 1960.

Nello specifico, dalla tradizione orientale Pancaldi recuperò l'idea dei pannelli in *washi*<sup>5</sup>, che utilizzò come schermante per le lampade presenti nelle sale dell'Archiginnasio. Negli edifici giapponesi – almeno in quelli realizzati fino al secolo scorso<sup>6</sup> – l'entrata della luce naturale<sup>7</sup> negli spazi chiusi viene filtrata dai fogli di questa carta tratta dalla lavorazione del durame<sup>8</sup> di una varietà di gelso<sup>9</sup>. La *washi*, infatti, raccoglie la luce dall'esterno e la diffonde verso l'interno in maniera omogenea, senza generare forti contrasti di ombre e neutralizzando la colorazione della fonte luminosa. Alla base di ciò vi è da una parte la ricerca di un'atmosfera diafana e dall'altra l'idea della completa accettazione della natura nella sua varietà, aspetti con i quali l'architetto bolognese entrò in contrasto nel momento in cui decise di utilizzare le lampadine al neon. Questi dispositivi, che a partire dal primo dopoguerra erano divenuti sempre di più facile reperibilità e di uso comune, avevano affascinato molto Leone Pancaldi, il quale ne usufruì, oltre che negli allestimenti, addirittura nella propria casa privata, dove sostituì la schermatura in carta *washi* con quella in plexiglass opaco, materiale decisamente più economico e duraturo, avente però il difetto di rendere la luce estremamente fredda: pare che le persone che andavano a trovarlo fossero solite commentare che sembrava di entrare in un negozio più che in un'abitazione<sup>10</sup>. Nell'esposizione della quinta Biennale, l'utilizzo di pannelli di colore neutro e chiaro accentuò l'effetto dell'illuminazione diffusa, secondo un'idea rintracciabile sempre in ambito giapponese che ha raggiunto il proprio apice nella straordinaria sala delle *Ninfee* di Claude Monet presso il Chichu Art Museum di Naoshima, progettato da Tadao Ando e aperto al pubblico nel 2004<sup>11</sup>. Nell'ambiente del museo nipponico la luce entra tenue tramite la fessura presente tra i due soffitti sfalsati e si riverbera all'infinito sulla superficie bianca dei muri e del pavimento composto da un minuzioso mosaico monocromo. L'in-

<sup>5</sup> Il significato della parola *washi* è proprio “carta giapponese”.

<sup>6</sup> Dal XXI secolo ha iniziato a diffondersi sempre di più l'uso delle finestre in vetro.

<sup>7</sup> Sulla luce nell'architettura giapponese si veda tra tutti Plummer 1995.

<sup>8</sup> Porzione centrale del tronco di un albero.

<sup>9</sup> Attualmente viene realizzata utilizzando anche altre piante.

<sup>10</sup> Questo aneddoto è stato raccontato da Giuliano Pancaldi nel corso della visita presso l'archivio di famiglia, si veda nota 1.

<sup>11</sup> Sul Chichu Art Museum e Tadao Ando si vedano *Chichu Art Museum* 2005; Piva 2007; *Insular Insight* 2011; *Shadow and Light* 2014.

tensità luminosa ottenuta tramite questo sistema permise a Pancaldi di valorizzare tutti i dipinti, riducendo il rischio di riflessi e zone d'ombra, ma fu considerata inadatta per la fruibilità delle opere tridimensionali, così appiattite e private dei contrasti chiaroscurali. Sembra quindi opportuno immaginare che tra le ragioni della scelta di isolare la scultura in una sala indipendente vi fosse anche il bisogno di utilizzare un'illuminazione diversa<sup>12</sup>. Nelle fotografie dell'allestimento, l'ingresso, che ospitava il rilievo bronzeo con la *Decollazione di san Paolo* di Algardi, il *Bacchino* e *L'Amor sacro che atterra l'Amor profano* di Duquesnoy, appare quasi in penombra in confronto al chiarore uniforme degli altri ambienti (fig. 2 del saggio di chi scrive, p. 133). Anche il busto di *Maurizio di Savoia*, esposto insieme ai dipinti di Albani, è in parte protetto dalla luce tramite l'utilizzo di pannelli più scuri (figg. 3, 4 del saggio di chi scrive, pp. 134-135). Questo compromesso raggiunto per la quinta Biennale non è da leggere come un attestato della poca attenzione da parte di Pancaldi verso le opere plastiche, ma anzi quale il frutto di una particolare sensibilità. Lo dimostra l'allestimento che curò nel 1960 per l'esposizione dedicata all'*Etruria Padana e alla città di Spina*, dove per garantire la corretta fruizione delle sculture le dispose in un sistema di teche alternate che permetteva di dedicare una luce diversa a ogni oggetto senza problemi di ombre e riflessi.

<sup>12</sup> Al riguardo si veda il saggio di Vittoria Brunetti in questa sezione del volume.



PERSISTENZE E RESISTENZE DEL CLASSICISMO  
NELL'OTTOCENTO TRA ROMA E L'EUROPA

Fondazione  
*1563*



EDITORI  
**SAGEP**

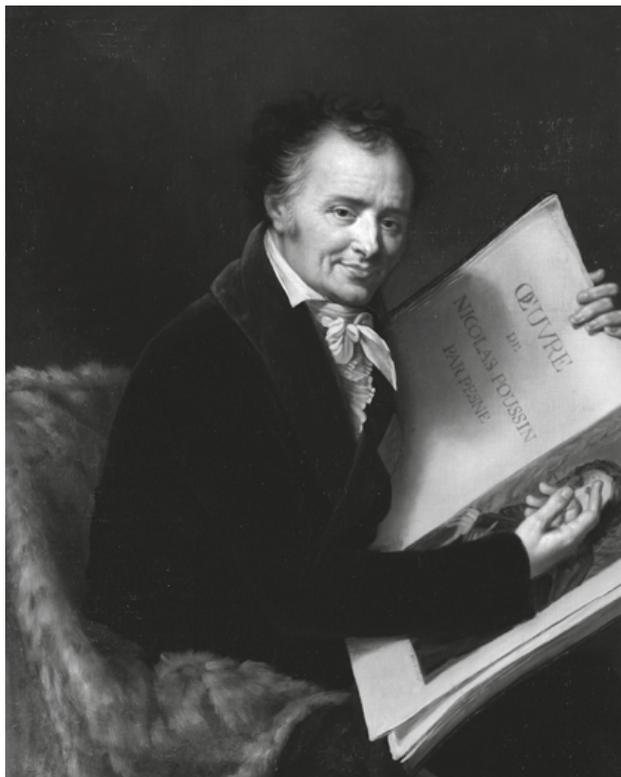
# FORTUNA E RUOLO DEL CLASSICISMO SEICENTESCO NELLE ACCADEMIE DEL XIX SECOLO

Stefania Ventra

Le accademie d'arte approdano all'Ottocento con la fiera coscienza del proprio ruolo di orientamento della produzione artistica e del gusto. Una consapevolezza al contempo causa e conseguenza dell'ostilità verso l'«ostentazione superiore» che aveva caratterizzato il periodo rivoluzionario francese, contagiato in breve tempo artisti e letterati a diverse latitudini, innescato sperimentazioni virtuose e infine portato alla riforma delle antiche istituzioni<sup>1</sup>. Mentre si infiamma il dibattito che vede contrapposta l'esaltazione del «genio» individuale alla fiducia nella didattica artistica, tra i difensori di quest'ultima si accende la diatriba proprio per l'individuazione di modelli virtuosi da proporre per la formazione. Nelle giovani accademie del Nord Europa il culto dell'antico non ha pari. Anche i fuoriusciti da quella di Vienna, i Nazareni, scendono in terra italiana per riallacciarsi alle radici iconografiche e formali della modernità cattolica, che affondano nella prima età moderna e si fermano a Raffaello, escludendo pertanto il Seicento dall'oggetto di riflessione. In Francia il Settecento, anche come esito della *querelle des anciens et des modernes*, consegna al secolo successivo la figura di Poussin ormai saldamente affermata come nuovo Raffaello, con l'attivo contributo delle accademie. Lo dimostrano i temi scelti per le *Conférences*, divulgate a stampa nel loro insieme, ma talvolta assurde al rango di pubblicazioni autonome, come l'*Éloge de Nicolas Poussin* di Nicolas Guibal, recitato nel 1783 nella Académie Royale di Rouen, poi in quella parigina e infine dato alle stampe dalla Imprimerie Royale<sup>2</sup>. La situazione non cambia nel periodo napoleonico, come attesta eloquentemente la fierezza con cui Dominique-Vivant Denon sfoggia il volume dedicato all'opera di Poussin nel celebre ritratto realizzato da Robert Lefèvre nel 1808 (fig. 1) in occasione della nomina del primo a direttore generale dei Musei Imperiali. Nell'evoluzione degli indirizzi accademici ottocenteschi è proprio la Francia a svolgere un ruolo predominante, tanto per emulazione che per opposizione. Si rinvigorisce, per esempio, la consuetudine da parte dei professori

<sup>1</sup> L'unico studio complessivo sul tema dell'insegnamento artistico è ancora oggi Pevsner [1940] 1982, sull'Ottocento pp. 210-266. La citazione è da Asmus Jacob Carstens (*ivi*, p. 215). Per l'Ottocento si veda inoltre Nicosia 2000. Per Roma *Le «Scuole Mute» e le «Scuole Parlanti»* 2002; Sisi 2003a. Per la ricostruzione del contesto artistico della città eterna pregnanti sono Susinno 1991 e Capitelli 2011. Gli ultimi studi citati hanno liberato il tema della cultura accademica ottocentesca dalle strette maglie della contrapposizione tra «classici» e «romantici» (esemplificative le rocambolesche distinzioni di Pevsner per giustificare la condivisione dell'antiaccademismo tra illuministi e teorici dello *Sturm und Drang* tra Francia e Germania: Pevsner [1940] 1982), a proposito si veda il pionieristico Pinto 1972. Sull'attacco alle istituzioni accademiche si veda per il periodo rivoluzionario tra le fonti David 1880, pp. 126-129; per l'Ottocento un buon esempio di ostilità è costituito da Pucci 1847, di cui un estratto è pubblicato con note critiche in Barocchi 1998. Molto efficace la ricostruzione della crisi dell'accademia bolognese di Grandi 1980. Per le sperimentazioni virtuose il riferimento primario è naturalmente all'Accademia de' pensieri di Felice Giani. Si vedano almeno Ottani Cavina 1999 e *L'officina neoclassica* 2009.

<sup>2</sup> Guibal 1783.



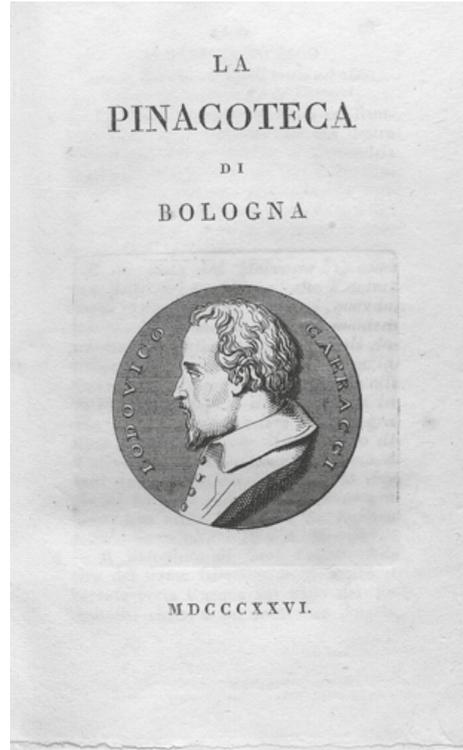
1. Robert Lefèvre, *Ritratto di Dominique-Vivant Denon*. Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV1692.

di tenere conferenze alla presenza di colleghi che animino un contraddittorio. È questa un'usanza ideata da Federico Zuccari a Roma a fine Cinquecento, ma che trovò ampia fortuna solo nella Francia del Re Sole, dove l'Académie Royale non solo aveva tenuto regolarmente gli incontri, ma soprattutto fin dal 1669 ne aveva pubblicato gli atti<sup>3</sup>. Grazie alla fortuna della letteratura artistica francese, si diffondono e si affermano non solo i modelli di istruzione teorica basati sull'utilizzo delle conferenze, ma anche i soggetti di studio proposti nel corso delle stesse. Dovunque, riportare in uso la pratica delle conferenze diventa parte di un programma di restaurazione del ruolo della didattica artistica dopo lo scossone rivoluzionario. Ne sono esempi, in diverse latitudini, il progetto di Leopoldo Cicognara a Venezia, ideato nel 1812 sebbene messo in pratica solo molto tempo dopo, che prevedeva un ciclo di conferenze annuali di «teorie» e di «erudizione»<sup>4</sup>, così come l'operato di Tommaso Minardi nel corso del suo mandato come direttore dell'Accademia di Belle Arti di Perugia tra il 1819 e il 1821, dove egli stesso inaugurò la serie con una lezione

<sup>3</sup> Félibien 1669. Si veda ora la riedizione integrale dei testi delle conferenze dal 1648 (data di fondazione dell'Accademia) al 1792 (data effettiva del blocco delle attività, cui sarebbe seguito lo scioglimento): *Conférences de l'Académie Royale* 2006-2015. A proposito del ruolo e della lettura delle *conférences* nella storia della critica d'arte si vedano Michel, Lichtenstein 2006; Gaehgens 2006.

<sup>4</sup> Auf der Heyde 2019.

2. Gaetano Guadagnini, *Effigie di Ludovico Carracci*, in Gaetano Giordani, *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca dell'Accademia delle Belle Arti di Bologna*, Bologna 1826, p. 11.



sul *Cristo e l'adultera* di Poussin<sup>5</sup>. È ancora in risposta al predominio politico e culturale francese che le accademie d'arte degli stati preunitari italiani si trasformano nei luoghi in cui si manifestano, si custodiscono e si pubblicizzano i culti localistici scaturiti dalle rivendicazioni identitarie provocate proprio dalla dominazione napoleonica.

A Venezia i discorsi che inaugurano gli anni accademici, tenuti prima da Cicognara e in seguito da Antonio Diedo e Agostino Sagredo, intendono tracciare la storia del primato artistico locale in una genealogia che va da Tiziano ad Antonio Canova (che è anche, per certi versi, una genealogia che va da Venezia all'Italia). Le tappe intermedie sono però intese in modo contrastato: Palladio, anche per la sua rinomanza esportata in suolo inglese, è il genio dell'equilibrio. Giorgione è il primigenio artefice della modernità del colore fuso, benché con un ridottissimo catalogo, mentre le cose si complicano con Tintoretto o Bassano, elogiati ma al contempo giudicati come esempi «perniciosi» per i giovani, per via della loro estrema libertà difficilmente emulabile e dell'equilibrio spesso precario tra invenzione e tradizione, tra disegno e colore, tra forma e contenuto<sup>6</sup>. Quello dei modelli ritenuti pericolosi è un tema centrale nel dibattito artistico ottocentesco, che naturalmente infiamma gli animi degli artisti deputati a dirigere le scuole d'arte.

<sup>5</sup> Rossi Scotti 1871, pp. 22-23.

<sup>6</sup> Si veda *L'Accademia di Belle Arti di Venezia* 2016 e qui, in particolare, Bernabei 2016. Sulla didattica nell'accademia veneziana nei primi decenni del secolo Manfredi 2017.



3. Nicolas Poussin (inv.), Jean Pesne (dis. e inc.), *L'Eucarestia*, acquaforte. Lione, Bibliothèque municipale, inv. F17PES009862.

A Bologna l'Accademia Pontificia (già Clementina) rivisita con fini celebrativi la genealogia della cultura artistica locale. Gaetano Giordani, in particolare, contribuisce con i suoi scritti e con il suo operato alla rinnovata canonizzazione artistica di Guido Reni, ma soprattutto ad innalzare i Carracci, quali esponenti della scuola di Bologna, a modello di riferimento primario per gli artisti del suo tempo e lo fa, sulla scia di Malvasia, segnando una forte distanza dal paradigma belloriano. La virtuosa via abbandonata dall'arte nel secondo Cinquecento è infatti per Giordani quella di Leonardo, Raffaello, Correggio e Tiziano e colui cui si deve il risorgimento delle arti è Ludovico Carracci, «capo principalissimo della scuola bolognese»<sup>7</sup>. Segnale di questo recupero è poi la volontà di restituire alla pubblica godibilità il busto-ritratto in bronzo di Ludovico, fino ad allora abbandonato nei depositi, che Giordani fa incidere da Gaetano Guadagnini (fig. 2) e pubblica nel suo *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca dell'Accademia delle Belle Arti di Bologna* nel 1826<sup>8</sup>.

A Roma, massima custode del culto dell'antico e di Raffaello, la situazione muta radicalmente tra la Restaurazione e l'Unità. Se negli inventari settecenteschi dell'Accademia di San Luca troviamo ancora tra i materiali destinati alla didattica vari modelli di scultura seicentesca, in particolare di Algardi e di Bernini, gli inventari ottocenteschi, le testimonianze dei protagonisti di quella stagione, nonché gli studi di cui disponiamo ricostruisco-

<sup>7</sup> Giordani 1826, p. 9. Fondamentale per l'epoca Belvisi 1825, con catalogo delle pitture a olio dell'artista.

<sup>8</sup> Giordani 1826, p. 11. Si veda Perini 1993a, p. 363.

4. Guercino, *Pietà*. Rennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 871.1.5.



no, viceversa, fin dalla parentesi napoleonica, un programma didattico che predilige, oltre alla copia dal nudo e dal panno<sup>9</sup>, lo studio dell'antico, favorito da una nutrita gipsoteca, e dei due massimi autori del Cinquecento: Raffaello e Michelangelo. Le pochissime eccezioni sono limitate ad opere di Canova e di Bertel Thorvaldsen, da legarsi, oltre che allo straordinario prestigio acquisito da entrambi, da un lato alla diretta collocazione dei due – seppur con le dovute distinzioni – nella filiera classicista, dall'altro alla felicissima stagione istituzionale conclusasi di fatto con la morte dello scultore di Possagno nel 1822<sup>10</sup>.

Proprio a partire dall'inizio degli anni Venti l'Accademia romana è teatro di un asperissimo dibattito imperniato sulla selezione dei modelli. Le avverse fazioni vedono da un lato i più giovani professori Minardi, Gaspare Landi e Thorvaldsen proporre un rinnovamento del metodo didattico che restituisca predominanza allo studio dal vero, alle competenze tecnico-scientifiche<sup>11</sup>, nonché agli esempi dei maestri del Tre e Quattrocento; dall'altra i sostenitori dello *status quo*. In un conflitto tutto incentrato, da parte dei rinnovatori, a scalzare l'antico dalla sua preminenza come modello formativo, lotta che si ricompone esclusivamente nel condiviso primato di Raffaello (perché Michelangelo può risultare pericoloso, come lo è Tintoretto a Venezia), il Seicento è in generale piuttosto trascurato, salvo alcune eccezioni, tutte riconducibili alla filiera della scuola emiliana.

Nella richiesta di stampe alla calcografia camerale da utilizzare come materiale didattico del 1823, ad esempio, accanto ai *Profeti* e alle *Sibille* di Michelangelo, a «tutto quello che si potrà

<sup>9</sup> Sulla Scuola del Nudo si veda il sempre fondamentale Barroero 1998 e, per l'Ottocento, Meyer 2002.

<sup>10</sup> Impossibile riassumere il portato della personalità e dell'opera di Canova per le accademie italiane. Per un'idea sulla vastità dell'utilizzo didattico dei suoi gessi si veda almeno Valli 2006. Sulla centralità dei due scultori nella cultura del loro tempo si veda da ultimo *Canova, Thorvaldsen* 2019.

<sup>11</sup> Sul rinnovato interesse per gli insegnamenti scientifici e sulle proposte di riforma della didattica in Accademia di San Luca si vedano Frapiccini 2002; Picardi 2002, in particolare pp. 206-212. Si vedano inoltre Coli 1994; Sisi 2003a; Racioppi 2016.



5. Guido Reni (inv.), Vincenzo Dolcibeni (dis.), Francesco Pievillano (inc.), *Allegoria della Fortuna*, acquaforte e bulino. Monza, Musei Civici di Monza.

avere» di Raffaello – e in particolare le Stanze vaticane incise da Volpato –, ad Andrea del Sarto e Giulio Romano, troviamo la richiesta delle copie dal *Martirio di sant'Andrea* di San Gregorio al Celio (fig. 2 del saggio di Mazzarelli, p. 204), dalla cappella di Santa Cecilia in San Luigi dei Francesi e dall'«indemoniato» (*San Nilo guarisce il figlio di Polieuto*) di Grottaferata, capisaldi della produzione romana di Domenichino, nonché dei *Sacramenti* di Poussin incisi da Jean Pesne (fig. 3)<sup>12</sup>. Se la fortuna accademica di Domenichino, di Reni e, come si vedrà, di Guercino è solida e l'etichetta di “buoni modelli” pare accomunarli, non si può dire lo stesso per Lanfranco, che non è avvertito come un «contraltare al barocco»<sup>13</sup>, ma ne è giudicato parte integrante. Così spiegano a chiare lettere i professori Landi, Jean-Baptiste Wicar e Minardi nelle loro «osservazioni» stese nel 1824 in risposta alla proposta di Camuccini di istituire un insegnamento di tecnica a fresco:

«[...] i Lanfranchi, i Cortona, e tanti altri di quella scuola, quantunque facessero grandissime opere a fresco, e quasi tutta la loro vita impiegassero in questo genere di pittura; nulladi-

<sup>12</sup> ASL, *Miscellanea Scuole I*, ff. 33, 93r-v.

<sup>13</sup> Dalla definizione di Cesare Gnudi di «ideale classico» nell'introduzione all'omonima mostra del 1962.

meno essi sono lontani tanto dall'essere stati costituiti veri pittori compiuti, quanto è lungi un fuoco fatuo, anzi una lucciola dalla lucentezza del Sole. Noi rispettiamo i talenti naturali di questi Uomini; ma in una Accademia, in cui regnano i veri principi dell'Arte, i loro nomi, e le loro opere saranno sempre ricordate con abbozzamento»<sup>14</sup>.

Una condanna senza appello nei confronti di Lanfranco, di Pietro da Cortona e della viziata stagione del «barocco», con la quale però i conti vanno fatti, poiché è proprio a quell'altezza cronologica che, al di là dei proclami, l'istituzione nella sua rappresentazione ufficiale colloca l'asticella della modernità. Gli inventari topografici rivelano infatti che, nella suddivisione scelta per l'allestimento della prestigiosa serie dei ritratti d'artisti nella galleria superiore dell'Accademia di San Luca, per discernere tra gli «artisti antichi», collocati nel registro superiore, e gli «artisti moderni», situati in quello inferiore, lo spartiacque è proprio il «tempo di Pietro da Cortona»<sup>15</sup>.

Nei concorsi per i giovani, tra le opere indicate per l'esercizio della copia, ai ricorrenti soggetti dall'antico e da Raffaello, Michelangelo e Garofalo, si affianca nel 1827 la *Sibilla* di Guercino<sup>16</sup>. Lo statuto apicale di questo dipinto è del resto già testimoniato dall'avvertimento al visitatore che si addentra nei saloni voluti da Benedetto XIV nel palazzo dei Conservatori di un'autorevole voce dell'accademia, il segretario perpetuo Giuseppe Antonio Guattani: «li troverai pieni zeppi di quadri tutti bellissimi: la Sibilla Persica però del Guercino è più rinomato, e copiato»<sup>17</sup>.

Le orazioni recitate in Campidoglio in occasione delle premiazioni dei concorsi da parte di poeti affiliati all'Accademia di Arcadia si orientano coerentemente: esaltazione dell'antico, netta e incontrastata predilezione per Raffaello tra i moderni, soprattutto con il progressivo affievolirsi della memoria canoviana, e ricorrenti citazioni di Domenichino e di Reni<sup>18</sup>. Nel 1824 è ancora molto forte il sentimento di rivalsa nei confronti delle spoliazioni napoleoniche. Gaspare Rondanini dedica un sonetto alla *Morte di Cleopatra* di Reni, rientrata a Palazzo Pitti dopo il prelievo parigino, mentre Tommaso Panzieri sceglie di ricordare la *Pietà* di Guercino (fig. 4), già a Modena ma sottratto dai francesi nel 1796 e tuttora conservata a Rennes<sup>19</sup>.

Nel 1834 Agostino Chigi dedica un sonetto alla *Fortuna* di Guido Reni, allora custodita nella Pinacoteca Capitolina – e lì copiata da Vincenzo Dolcibeni per la traduzione incisoria di Francesco Pievillano (fig. 5) –, opera che a breve sarebbe passata nelle collezioni accademiche<sup>20</sup>. I giovani aspiranti vengono incitati ad osservare la *Crocifissione* in San Lorenzo in Lucina, il *San Michele arcangelo* nella chiesa dei Cappuccini e l'*Aurora* Rospigliosi (fig. 4 del saggio di Spoltore, p. 52), opere che, secondo l'estensore, dimostrano che se pure

<sup>14</sup> ASL, *Miscellanea Scuole I*, f. 43v. La calligrafia è di Minardi, che sarà invece tra i massimi promotori del ritorno alla tecnica dell'affresco nella Roma di Pio IX, cfr. Capitelli 2011, pp. 105 ss. e, proprio sulla discussione interna all'Accademia di San Luca su questo tema, Jervis 1997.

<sup>15</sup> ASL, *Miscellanea Inventari, Inv. 1836* (ma post 1841), ff. 1, 2.

<sup>16</sup> «Diario di Roma», 82, 1827, p. 18.

<sup>17</sup> Guattani 1805, I, p. 107. Per la sua attività accademica si veda Racioppi 2003.

<sup>18</sup> Dato che si rintraccia facilmente anche scorrendo le cronache delle premiazioni dei concorsi accademici pubblicate annualmente sul «Diario di Roma».

<sup>19</sup> *La distribuzione dei premi 1824*. Si veda Caniglia 2002, pp. 369-370.

<sup>20</sup> Guarino 1992.

Reni è nato a Bologna, è Roma che lo ha reso grande<sup>21</sup>. Due anni dopo, l'orazione di monsignor Camillo di Pietro, accademico d'onore, individua il primato di Roma nell'unione de «la facilità di un Paolo Veronese, il mirabile colorire di un Tiziano, l'esattezza di Andrea del Sarto, l'artificio del Domenichino, l'affetto di Guido, l'eccellenza e la perfezione di colui, che tutto in se solo riunisce, il divino, l'immortal Raffaello»<sup>22</sup>.

In un clima già nazionalista, dagli anni Trenta assume concretezza nella teoria e nella pratica accademica il programma di ridimensionamento del culto dell'antico<sup>23</sup>, linguaggio pagano che non assolve ai compiti dell'arte ispirata da religiosità cristiana, un punto di vista più che mai palesato da Minardi nel suo celebre discorso sul tema del Presepe rivolto agli accademici dell'Arcadia nel 1836<sup>24</sup>. Ancora una volta la San Luca si esprime in difesa del primato romano, questa volta contro l'avvento del realismo. Nel 1842 il discorso con cui il segretario Salvatore Betti apre la cerimonia di premiazione del Concorso Balestra invita i giovani, insidiati dalla straniera «irriverenza impudentissima verso il senno de' padri», a ricordare che «il vero progresso in molte cose è spesso il sapere e il potere tornare indietro»<sup>25</sup>. Per questa via si compirà, nell'Accademia della Roma di Pio IX, la cesura tra gli artisti inseriti dalla trattatistica seicentesca nella filiera classicista e il modello classico stesso, con un sostanziale diniego nei confronti della lettura antiquaria belloriana. Nelle *Brevi considerazioni sui pregi e sui doveri della scuola romana delle arti*, recitate in occasione della cerimonia di premiazione del concorso Balestra del 1853, il ribaltamento di prospettiva è infatti compiuto:

«Ciò che s'è scritto e insegnato così dell'essenza e dell'indole, come de' confini entro a' quali si rimanga cotesta scuola, fallisce, s'io non m'inganno, al principio e mal s'adatta all'intento. Si ha nel Bellori: "La scuola romana, della quale sono stati i primi Raffaele e Michelangelo, ha seguitato la bellezza delle statue e s'è avvicinata all'artificio degli antichi". Si ha, poco diversamente, nel Lanzi: "Il carattere, che assegnano alla scuola romana, è la imitazione dei marmi antichi, non pure nell'energico, ma eziandio nel più elegante e più scelto". [...] L'imitazione, della quale si parla, poté esser parte e caratteristica, non però essenza e principio di quel magistero sublime, che sempre fu proprio della nostra scuola»<sup>26</sup>.

La scuola romana, secondo la rinnovata visione, deve la sua grandezza all'aver insufflato nelle proprie opere la religiosità cristiana. Questa, e non l'emulazione dell'antico, è la specifica essenza dei suoi massimi raggiungimenti, come la *Trasfigurazione* di Raffaello, il *Giudizio finale* di Michelangelo o la *Comunione di san Girolamo* di Domenichino. La revisione è totale, nella trasposizione del modello antico da formale in attitudinale, al punto che a sigillare il discorso compare, travisata, una citazione di Canova: «non tanto dagli antichi esser da ricopiare, quanto essa natura cogli occhi degli antichi guardandola»<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> Chigi 1834. Si veda Mazzarelli 2016.

<sup>22</sup> Di Pietro 1836.

<sup>23</sup> Su questo passaggio Susinno [1997] 2009.

<sup>24</sup> ASR, FO, b. 12, fasc. 89, *Dissertazione detta da Tommaso Minardi all'Accademia d'Arcadia sulla pittura italiana rappresentante il Presepe* (1836).

<sup>25</sup> Betti 1842.

<sup>26</sup> *Brevi considerazioni* 1853, pp. 22-23.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 23. Sul ruolo di Roma come custode di modelli dell'antico e della modernità si veda di Macco 2003.

# DA GUIDO, DOMENICHINO E GUERCINO: PRODUZIONE ED ESPORTAZIONE DI COPIE NELL'OTTOCENTO

Carla Mazzarelli

Johann Heinrich Meyer, pittore copista, critico e storico dell'arte, sodale di Winckelmann e di Goethe, con il quale in particolare aveva stretto amicizia sin dal suo soggiorno a Roma negli anni Ottanta del XVIII secolo, nel suo *Abbozzo per una storia dell'arte del XVIII secolo* edita a Weimar nel 1805 ricordava come nelle pratiche di formazione degli artisti del tempo fosse dominante l'idea, promossa, tra gli altri, dal consigliere Reiffenstein, di un metodo di «innalzamento graduale» per l'esercitazione del giovane pittore in formazione a Roma il quale prevedeva di iniziare «con le opere dei Carracci della Galleria Farnese e poi proseguire con le opere di Raffaello in Vaticano»<sup>1</sup>. Tale processo, che puntava a un avvicinamento lento alle opere del Sanzio, ritenute da buona parte della critica settecentesca troppo difficili per il copista alle prime armi, in specie nella riproduzione del colorito, seppure criticato da Meyer – «questo come facilmente si può notare, non era nient'altro che la dottrina modernizzata della maniera dei plagari basata su un realismo ordinario» – era destinato a persistere nella cultura accademica ottocentesca, nonostante le crescenti voci contrarie che percorrevano il dibattito europeo sia in ambito purista sia nel contesto della critica all'eclettismo e antiaccademica, come ricordava con preoccupazione, tra gli altri, Francesco Giangiaco in una lettera a Paolo Mercuri nel 1838:

«Saprete che in Italia ci è la mania del purismo: la maggior parte studia le opere quattrocentiste: e Raffaello, ci è chi dice che è manierato. [...] E questo chiamano: stile di semplicità. In somma, presto vedremo rinascere i Sanzio e i Bramanti. Michelangelo, lo chiamano il manieratissimo; il povero Domenichino, dicono sarà meglio non fosse nato; e degli altri maestri non se ne parla. Tutto è romantico! In somma il partito purista va sempre crescendo. Questi maledetti Tedeschi ci hanno infettato di queste massime puriste»<sup>2</sup>.

Se, infatti, la Galleria Farnese sembra progressivamente uscire dalle geografie di apprendimento degli artisti a Roma nel corso dell'Ottocento, a comprovare comunque la persistenza dell'«Ideale classico» della scuola dei Carracci sono le numerose richieste «per accedere a copiare» le opere di Guido Reni, Domenichino, Francesco Albani, Guercino conservate nelle chiese e musei di Roma e nei territori dello Stato Pontificio, rilasciate dalle autorità preposte ad artisti allievi delle principali accademie così come anche a quella eterogenea popolazione di copisti specializzata nella riproduzione di modelli *more romano* per il mercato estero<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Meyer [1805] 2006, p. 128.

<sup>2</sup> Ciampi 1879, p. 148. Si veda in merito anche D'Inoia 2012.

<sup>3</sup> Il regesto completo della documentazione è in corso di preparazione per una pubblicazione più ampia da parte dell'autrice.



1. Hubert Robert, *Un disegnatore intento a copiare il Martirio di sant'Andrea del Domenichino in San Gregorio al Celio*, matita rossa, 329 x 448 mm. New York, The Morgan Library & Museum, inv. 1981.74.

Prendendo spunto da tale variegata documentazione compresa tra gli anni Venti e gli anni Sessanta dell'Ottocento, in cui i nomi dei pittori del Seicento dominano il campo accanto a quello di Raffaello, si cercherà, dunque, nelle brevi note che seguono, di segnalare temi e modelli indicativi della lunga durata della fortuna dell'Ideale classico da inquadrare nel più vasto e complesso fenomeno della produzione ed esportazione di copie da Roma verso l'Europa e le Americhe in età di Restaurazione<sup>4</sup>.

Fra questi risulta particolarmente indicativo il confronto tra Reni e Domenichino sulla pittura di storia e dunque sull'invenzione, come nel caso celebre degli affreschi di San Gregorio al Celio (figg. 2, 3), a proposito dei quali lo stesso Lanzi non aveva mancato di menzionare l'aneddoto, di belloriana memoria, della «vecchierella» rimasta in introspettivo silenzio al cospetto degli affreschi di Guido e, al contrario, mossa da un'improvvisa parlantina di fronte al *Martirio di sant'Andrea* di Domenichino, a esemplificare il valore narrativo, parlante e didattico del «dipingere teatrale» dello Zampieri: «il coloritore più vero e di miglior impasto, il maestro più universale nelle teorie dell'arte, il pittore di tutti i numeri». Mediato dalla letteratura artistica e dalla precoce pubblicazione a stampa dell'opera, il successo del Domenichino su Reni nel ciclo di San Gregorio appare confermato dall'interesse specifico per questo affresco, già di frequente rintracciabile

<sup>4</sup> Si veda in merito Mazzarelli 2018a.

nei percorsi di formazione degli artisti nel corso del Settecento, come testimoniato efficacemente, fra l'altro, da un disegno di Hubert Robert datato 1763 che ritrae un artista impegnato a copiare l'affresco dello Zampieri (fig. 1)<sup>5</sup>.

Nonostante le progressive condizioni di degrado dell'affresco, che Vincenzo Camuccini avrebbe enumerato come irreparabili in una lettera al Camerlengo Galeffi del 1829, le licenze rilasciate dalle autorità ai copisti ancora tra gli anni Venti e gli anni Quaranta dell'Ottocento dimostrano, infatti, l'interesse costante per l'opera<sup>6</sup>. È il caso, ad esempio, del pittore di Tolosa Giovanni Forre, la cui richiesta del 1826 di poter copiare il dipinto precede anche l'intervento eseguito dal Camuccini, il quale, pur di non mettervi mano «con nuovi colori», aveva infine preferito farne eseguire una copia a grandezza naturale da Giovanni Silvagni, che sarebbe stata avviata nel 1833, portata a termine nell'aprile del 1835 e infine collocata nel Museo Lateranense<sup>7</sup>. Nel procedimento che l'artista avrebbe dovuto seguire per riprodurre con esattezza il quadro del Domenichino, Camuccini indicava come essenziale la realizzazione, prima di quella definitiva, di una copia più piccola «in cui fissare l'effetto del colorito e dello stesso chiaroscuro», forse da identificare con la tela oggi collocata nella chiesa di Santa Francesca Romana (fig. 4)<sup>8</sup>. A riprova del valore di esemplarità affidato all'affresco dello Zampieri, basti ricordare che Camuccini, nel sottoporre la sua proposta di restauro alle autorità pontificie, aveva indicato quell'affresco e la *Scuola di Atene* di Raffaello quali opere che «meritano tutta la cura del Governo per la loro eterna conservazione» e «capi d'opera del mondo che deperiscono giornalmente»<sup>9</sup>. Di certo la copia di Silvagni, accolta con entusiasmo dalla critica del tempo – Andreozzi scriveva sulle pagine del «Giornale Arcadico»: «L'opera del Domenichino rivive ora nella copia del Silvagni»<sup>10</sup> – incentivò ulteriormente il desiderio di riproduzioni per il mercato estero dal modello dello Zampieri: come si apprende da «Il Tiberino» dell'11 maggio 1839, «Sua Eccellenza il Duca di Sutterland» aveva commissionato al Silvagni una seconda copia tratta dall'affresco<sup>11</sup>.

Si assiste, inoltre, a un aumento delle richieste a scopo di studio del ciclo da parte de-

<sup>5</sup> Lanzi 1823, p. 415. Sulla fortuna a stampa dell'opera di Domenichino si vedano Ridolfi 2007; Borea 2009. Per il disegno di Hubert Robert nelle collezioni della Morgan Library & Museum si vedano Denison 1994, p. 260; Wrigley 2013, in particolare p. 12.

<sup>6</sup> La relazione sullo stato di conservazione dell'affresco di Camuccini è in Archivio di Stato di Roma, d'ora in poi ASR, Camerlengato, parte II, titolo IV, b. 215, fasc. 1626, prot. n. 72286 Div. 3. Nella sua relazione Camuccini loda anche gli interventi eseguiti a suo tempo sull'affresco da Carlo Maratti e quelli, di carattere conservativo, eseguiti da lui stesso nel 1814, pur mettendone in luce l'inefficacia «contro il progresso del Salnitro» e i danni provocati dall'umidità. Sul ruolo di Camuccini in questi anni nella conservazione e salvaguardia dei dipinti dello Stato Pontificio come Ispettore alle Pubbliche Pitture si veda Giacomini 2007.

<sup>7</sup> La cospicua documentazione concernente la realizzazione della copia da parte di Silvagni è conservata in ASR, Camerlengato, parte II, titolo IV, b. 215, fasc. 1626. La copia doveva essere tradotta in mosaico, che però non risulta essere stato compiuto. La vicenda è stata in parte discussa in Giacomini 2007, in particolare pp. 150-151.

<sup>8</sup> ASR, Camerlengato, parte II, titolo IV, b. 215, fasc. 1626, prot. n. 91430 del 23 aprile 1835. La copia nella chiesa di Santa Francesca Romana era già collocata in quella sede nel 1834 («Diario di Roma», 1834, p. 19). L'autore menziona anche una seconda copia, tutt'ora esistente, tratta dall'affresco di Guido Reni (fig. 5) riferendola allo stesso Giovanni Silvagni ma nella documentazione sul restauro del *Martirio di sant'Andrea* non si fa mai riferimento a questa seconda copia.

<sup>9</sup> *Ivi*, prot. n. 72286 Div. 3.

<sup>10</sup> Andreozzi 1838. Per ulteriori recensioni sulla copia di Silvagni cfr. «L'Album», anno II, vol. II, 6 giugno 1835, pp. 98-99; Pomponi 1834, p. 19.

<sup>11</sup> «Il Tiberino», V, 28, 11 maggio 1839, p. 112.



2. Domenichino, *Martirio di sant'Andrea*. Roma, San Gregorio al Celio.



3. Guido Reni, *Sant'Andrea vede la croce del suo martirio*. Roma, San Gregorio al Celio.

gli artisti in soggiorno a Roma, come pensionati delle principali accademie europee. Nel maggio del 1839 Olimpio Bandinelli, pittore fiorentino, richiede il conferimento della licenza per «prendere qualche ricordo» da entrambi gli affreschi di Reni e Domenichino, dichiarando di non aver bisogno di ponteggi o scale e di essere intenzionato ad effettuare

4. Giovanni Silvagni da Domenichino, *Martirio di sant'Andrea*. Roma, Santa Francesca Romana.

5. Giovanni Silvagni da Guido Reni, *Sant'Andrea vede la croce del suo martirio*. Roma, Santa Francesca Romana.



il disegno «dal pavimento»<sup>12</sup>; l'artista, poco noto, stava lavorando in quello stesso anno a un'opera d'invenzione raffigurante *La morte di Marin Faliero*, ad oggi non rintracciabile, ma recensita con molte lodi su «La Pallade». Visto il soggetto del quadro, incentrato sulla condanna e sull'esecuzione del doge veneziano, il confronto con i due modelli di Reni e Domenichino doveva essere funzionale a registrare un repertorio di forme ed espressioni di storia tragica<sup>13</sup>.

Negli anni immediatamente successivi si evidenzia un certo affollamento nella chiesa: nell'aprile del 1841 sull'affresco del solo Domenichino vogliono lavorare contemporaneamente sia l'incisore Victor Florence Pollet, pensionato dell'Accademia di Francia, sia il pittore Pierre-Nicolas Brisset; per entrambi è garantita la buona condotta dall'intercessione dell'allora direttore di Villa Medici, Victor Schnetz, ma Brisset è costretto ad attendere che il posto sia nuovamente reso disponibile<sup>14</sup>. La scelta di Brisset è, d'altra parte, perfettamen-

<sup>12</sup> ASR, Camerlengato, parte II, titolo IV, b. 246, fasc. 2600, prot. n. 2211 del 29 maggio 1839.

<sup>13</sup> F.G.M., *La morte di Marin Faliero, quadro ad olio di Olimpio Bandinelli*, in «La Pallade», 1839, pp. 308-309.

<sup>14</sup> ASR, Camerlengato, parte II, titolo IV, b. 247, fasc. 2600, prot. n. 1359 del 15 aprile 1841.



6. Petr M. Shamshin da Guido Reni, *Pietà dei Mendicanti*. San Pietroburgo, Accademia di Belle Arti.

te in linea con la ricerca compiuta dal pittore già negli anni immediatamente precedenti il suo soggiorno a Roma, improntata su una produzione storica, di stampo neoclassico, e incentrata su soggetti ove domina il tema eroico ambientato in ampi fondali scenici che appaiono esemplati proprio sulla pittura storica di Domenichino e Poussin, come nel caso dell'*Abdicazione di Silla* e della *Partenza di Caio Grasso*, dipinti tra il 1838 e il 1840<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Su Pierre-Nicolas Brisset cfr. Bénézit 1999. Le due opere, entrambe all'École Nationale des Beaux-Arts de Paris, furono presentate dal pittore rispettivamente al concorso degli allievi dell'École per un bozzetto d'invenzione,

Se il confronto tra Domenichino e Guido Reni chiamava in causa il tema del bel comporre e dell'*inventio*, nelle pratiche di formazione l'*iter* sulla pittura classicista del Seicento si era polarizzato, sin dalla metà del Settecento, intorno ai nodi del confronto tra disegno e colore. Come risulta dai primi inventari dei Musei Capitolini, la *Sibilla* del Guercino era stata esposta, sin dagli anni dell'apertura agli studenti della quadreria pontificia, nella stessa sala accanto alla *Sibilla* di Domenichino proveniente dalla collezione Pio di Savoia: le due opere consentivano di confrontare direttamente le due linee interpretative della scuola dei Carracci, associando la sottile lettura intellettuale dello Zampieri a quella più naturale del Guercino; l'accostamento dei due dipinti in riproduzione era stato di frequente riproposto come esemplare non solo nelle quadrerie private d'Europa, ma anche nelle accademie già nel corso del Settecento<sup>16</sup>.

La documentazione ottocentesca conferma la lunga durata dell'associazione dei due temi proposti spesso a *pendant* dagli stessi maestri agli allievi come esercizio di formazione. Qualche dato può consentire di rendere concreta la riflessione in merito: tra il 1839 e il 1842 gli artisti menzionati nella documentazione che chiedono di poter riprodurre entrambi o uno dei due dipinti ai Musei Capitolini sono una ventina, con provenienza geografica e accademica molto varia, a riprova della sostanziale uniformità dei percorsi didattici proposti nelle diverse istituzioni. Gaspare Landi e Filippo Agricola come professori di colorito e Giovanni Silvagni in qualità di professore di disegno propongono i due dipinti ai loro allievi dell'Accademia di San Luca, e così giustificano le loro preferenze i giovani Alessandro Finardi, Giuseppe Mazzolini e Pietro Carosini<sup>17</sup>. Il pittore Antonio Ludovisi si munisce di un certificato di idoneità firmato da Tommaso Minardi ma dichiara al Camerlengo di dover eseguire le due copie solo per «necessità», avendo, in realtà, finito il corso di studi da cinque anni: la sua, dunque, è una richiesta in proprio che punta alla vendita del soggetto, ancora fortunato sul mercato<sup>18</sup>. Ma nel 1843 anche Pavel Krivtsov, direttore degli artisti russi, intercede per Apollon Mokritsky, incaricato da «sua altezza imperiale Maria di Russia» di copiare la *Sibilla Persica* di Guercino, cercando di ottenere per l'artista anche il privilegio di «porre il dipinto su un cavalletto per essere meglio posizionato alla luce»; permesso, quest'ultimo, che verrà negato dallo stesso Filippo Agricola, come Ispettore della Galleria, in quanto «detto quadro è amovibile nei suoi cardini»<sup>19</sup>.

Agricola si trova qualche tempo dopo anche in un pericoloso conflitto di interessi in quanto docente di colorito dell'Accademia di San Luca e allo stesso tempo sottoispettore della Galleria Capitolina. Il pittore francese Jean Noël Arphond chiede, su intercessione di

*L'abdicazione di Silla* (inv. Esq p 40) mentre con *La partenza di Caio Grasso* (inv. PRP 84) il pittore vinse il Prix de Rome nel 1840. Cfr. Grunhech 1986, I, n. 40, EX 6666; *ivi*, I, n. 96, EX 6665.

<sup>16</sup> In merito alla collocazione dei due dipinti nella quadreria capitolina sin dalla sua fondazione si veda Marinetti 2014, in particolare pp. 40 e ss. Sulla fortuna settecentesca delle *Sibille* (nelle diverse versioni) di Guido Reni, Guercino e Domenichino già nel corso del Settecento rimando a Mazzarelli 2018a, in particolare pp. 227 e ss. Per un affondo sull'esportazione di questi modelli anche nelle accademie oltreoceano rimando anche a *Eadem* 2018b.

<sup>17</sup> ASR, Camerlengato, parte II, titolo IV, b. 246, fasc. 2600, prot. n. 3538 del 27 agosto 1839 (richiesta di Alessandro Finardi); *ivi*, prot. n. 4625 del 30 ottobre 1839 (richiesta di Giuseppe Mazzolini); *ivi*, b. 247, fasc. 2600, prot. nn. 2079 del 9 giugno 1841; 2870 del 20 luglio 1842 (richieste di Pietro Carosini).

<sup>18</sup> ASR, Camerlengato, parte II, titolo IV, b. 246, fasc. 2600, prot. nn. 3901 del 14 settembre 1839; 4217 del 2 agosto 1839; 4502 del 21 ottobre 1838; 4575 del 25 ottobre 1839.

<sup>19</sup> ASR, Camerlengato, parte II, titolo IV, b. 247, fasc. 2600, prot. n. 1265 dell'8 aprile 1843.

Victor Schnetz, di copiare la *Sibilla* di Domenichino. Ma, fa presente Agricola, il dipinto era stato scelto proprio quell'anno come soggetto da copiare per gli allievi della prima cattedra di pittura per il concorso scolastico, e il richiedente avrebbe quindi dovuto dividere spazio e tempo concessogli con quelli necessari agli studenti di San Luca e «dipendere dalle condizioni che gli verranno impresse»<sup>20</sup>.

Alcune riflessioni aggiuntive meritano le scelte compiute dagli artisti russi, in soggiorno di studio in questi anni a Roma come pensionati dell'Accademia di San Pietroburgo. Tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta risultano infatti impegnati prevalentemente sui dipinti del Seicento della scuola dei Carracci: non si tratta solo però di una scelta di studio ma, con ogni probabilità, di una direttiva della stessa istituzione che, dopo aver promosso negli anni Venti la riproduzione delle opere del Sanzio affidando ad artisti, come Karl Pavlovič Brjullov, copie a grandezza naturale delle pitture delle Stanze vaticane, mirava ora a completare la quadreria di copie dell'Accademia proprio con i modelli del classicismo seicentesco, tra cui la replica della monumentale *Pietà dei Mendicanti* di Guido Reni dipinta da Petr Shamshin nel 1842 e da collocare accanto alle grandi copie, già *in situ*, da Raffaello, in continuità con quell'ideale, perseguito fin dalla fondazione, di traslare i principali modelli della cultura figurativa italiana nella città fondata da Pietro il Grande (fig. 6)<sup>21</sup>. La campagna di riproduzione si estende quindi anche fuori dai confini della capitale pontificia alla ricerca di opere inedite ovvero mai copiate, o meno note anche in altre città dello Stato. Nel 1837 la legazione di Bologna si era trovata in difficoltà di fronte alle richieste pressanti espresse dal pittore russo Nikolaj Tverskoj, il quale, intenzionato a copiare un dipinto di Francesco Albani, aveva dapprima comunicato un cambiamento improvviso di scelta, dal dipinto *La Vergine e i santi Pietro e Paolo* (di non chiara identificazione) al *Gesù in età puerile con i simboli della Passione* (da identificarsi con la tela nella cappella Cagnoli in Santa Maria di Galliera a Bologna, databile al 1630-1632), chiedendo poi, tramite la Legazione Russa, il permesso di trasportare la tela nella casa dei Filippini o in qualche luogo «con miglior lume» per poter lavorare al quadro in condizioni più adatte<sup>22</sup>. Un fitto scambio epistolare tra la legazione di Bologna e il Camerlengato porta infine a rilasciare la licenza al pittore anche se la Commissione tiene a sottolineare che si tratta di un'eccezione da non ripetersi, «essendocchè non è realizzabile una continuata sorveglianza in operazioni che richiedono il lasso alle volte di più mesi per l'artista»<sup>23</sup>. Le richieste pressanti e crescenti di studenti e artisti impegnati a traslare i modelli del classicismo romano “fuori di Roma” si scontrano, infatti, in questi stessi anni, con il progressivo inasprirsi delle normative atte a proteggere le opere dello Stato Pontificio dagli abusi dei copisti<sup>24</sup>.

A una analoga esigenza di esportare modelli il più possibile a scala naturale da quelli seicenteschi rispondevano, d'altra parte, anche gli invii dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia.

<sup>20</sup> ASR, Camerlengato, parte II, titolo IV, b. 247, fasc. 2600, prot. n. 2700 del 7 maggio 1845.

<sup>21</sup> Sulla politica culturale dell'Accademia di San Pietroburgo si vedano Alter 2015; Blakesley 2010.

<sup>22</sup> ASR, Camerlengato, parte II, titolo IV, b. 246, fasc. 2600, prot. n. 5594. Il dipinto in Santa Maria di Galliera di Francesco Albani è identificabile con la pala d'altare della cappella Cagnoli, nota anche come *Allegoria della Passione* (olio su tela, 365 x 295 cm); si veda in merito Puglisi 1999.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Sulle normative emanate già nel Settecento e con particolare attenzione a partire dagli anni Venti per la protezione dei dipinti dagli abusi dei copisti si veda Mazzarelli 2018a, in particolare pp. 171 e ss.

Tra i copisti al lavoro in questi anni nella Galleria Capitolina intenti, come si è visto, nella maggior parte dei casi, sui dipinti di Guido Reni, Domenichino e di Guercino c'è, ad esempio, anche Charles-Louis Muller, pensionato dell'Accademia di Francia e incaricato dal suo direttore Schnetz e dal governo francese di eseguire la copia dalla *Santa Petronilla* del Guercino (fig. 4 del saggio di Ginzburg, p. 10) destinata alla cattedrale di Vannes, il cui originale, come noto, era ritornato a Roma dopo le requisizioni napoleoniche e, per volontà di Canova, era stato collocato nella sala capitolina<sup>25</sup>.

Nella sua richiesta alle autorità pontificie Muller spiega che la copia da Guercino, che egli eseguirà in dimensioni «circa la metà del quadro originale», gli richiederà più tempo del previsto e la necessità di avvalersi della collaborazione di un altro artista francese, Victor Soubens, «per delineare il primo abbozzo del dipinto», in seguito alla sua caduta dal ponteggio mentre eseguiva un'altra copia tratta dal *San Girolamo* di Domenichino all'epoca già collocato ai Musei Vaticani dopo il restauro eseguito da Camuccini<sup>26</sup>. La duplice scelta di Muller si fonda anch'essa sulla volontà esplicita del governo francese di riportare in Francia, seppure in copia, la pala d'altare del Guercino ponendola a confronto con l'altra tela, già parte del bottino delle requisizioni napoleoniche, e poi restituita allo Stato Pontificio dopo la Restaurazione: quella *Comunione di san Girolamo* dello Zampieri tra i dipinti più celebri di Roma, secondo anche la descrizione datane, già a suo tempo, da Lanzi; quest'ultima sarà prescelta da Charles Blanc per il suo Musée des Copies allestito negli anni Settanta dell'Ottocento a Parigi<sup>27</sup>.

La tela dello Zampieri, d'altra parte, era stata inserita già nel Regolamento dei Musei Vaticani del 1836, accanto alle tele di Raffaello (*Incoronazione della Vergine e Madonna di Foligno*) e alla *Deposizione* di Caravaggio tra i «capo-lavori» di cui era proibita la copia nelle stesse dimensioni dell'originale. Un diritto, volto a difendere i modelli della scuola romana, che evidentemente lo Stato Pontificio sentì in quel momento in particolare di dover ribadire, proprio in risposta a quelle vaste campagne di riproduzione patrocinata dalle principali accademie europee le quali, se facevano di Roma ancora città della formazione cosmopolita per eccellenza, rischiavano, a lungo andare, di rendere inutile o superfluo il viaggio nella Capitale delle arti: l'Ideale classico di Roma si iniziava a studiare in copia anche a Parigi o a San Pietroburgo<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> ASR, Camerlengato, II parte, titolo IV, b. 247, fasc. 2600, prot. nn. 763 del 26 febbraio 1842; 1450 del 15 aprile 1842; 22 aprile 1842. Sulla produzione di copie a quest'altezza cronologica nel contesto dell'Accademia di Francia si veda Duro 2000.

<sup>26</sup> *Ibidem*. La copia di Muller dal *San Girolamo* di Domenichino era inizialmente destinata alla cattedrale di Digione, ed è attualmente conservata nelle collezioni dell'École des Beaux Arts (inv. MU 2538 radié).

<sup>27</sup> Duro 1985, n. 128, p. 303.

<sup>28</sup> Per i regolamenti dei Musei Pontifici in età di Restaurazione: Pietrangeli 1981; Sgarbozza 2014. Sulla questione, più ampiamente, si rimanda a Mazzarelli 2018a, in particolare pp. 178 e ss.

# LA FORTUNA DEL CLASSICISMO BOLOGNESE NELLE STAMPE DI TRADUZIONE

Ilaria Miarelli Mariani

Ormai stabilmente entrate tra gli strumenti della ricerca storico-artistica come testimonianza della fortuna di opere e artisti, grazie ai fondamentali studi di Evelina Borea<sup>1</sup>, le stampe di traduzione dai pittori del classicismo bolognese hanno ricevuto diverse attenzioni critiche, sia pure in maniera non sistematica e con pochi approfondimenti per quel che riguarda l'Ottocento. L'avvento della fotografia ne decreta poi l'inesorabile tramonto. Le finalità e le tecniche della stampa d'*après* si erano trasformate radicalmente tra fine XVIII e inizio XIX secolo, con l'esigenza di sostituire la tradizionale descrizione efrastica con la riproduzione, o piuttosto presunta replica delle opere, nelle trattazioni storico-artistiche e nei nuovi cataloghi di musei e collezioni<sup>2</sup>. In questa valenza prevalentemente complementare al discorso scritto, la grande protagonista del periodo è la versatile ma poco artistica incisione al tratto lineare, o a contorno, che ha poco a che vedere con le splendide e tecnicamente sofisticate incisioni d'*après* dei secoli precedenti, in grado di competere con la pittura ritratta. Impiegata inizialmente soprattutto nella traduzione delle opere dei "primitivi" e stimata per la *linear abstraction*, questa si fa portavoce di uno stile internazionale che nasce a Roma intorno al 1790 e che, sotto l'influsso di Winckelmann, permea le produzioni grafiche e incisorie di artisti quali Pierre Humbert de Superville, John Flaxman, Benigne Gagneraux e Asmus Jacob Carstens<sup>3</sup>. La stagione autonoma dell'*outline* è comunque di breve durata: essa è ben presto confinata alla traduzione, non più solo di opere antiche e medievali, ma anche contemporanee. Ne sanciscono definitivamente questo utilizzo due opere storiografiche che rispettivamente chiudono e aprono i due secoli, l'*Histoire de l'Art par les monumens* di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt<sup>4</sup> e la *Storia della scultura* di Leopoldo Cicognara<sup>5</sup>.

La grande stagione dell'incisione chiaroscurata lascia dunque il posto a immagini di cui Evelina Borea ha messo in risalto l'effetto di «svuotamento finale» e di «perdita di significato», tanto più visibili nella riproduzione degli artisti qui presi in esame, le cui opere erano state magistralmente riprodotte già dal XVII secolo. Una tecnica inizialmente utilizzata per diffondere la conoscenza dei sempre più acclamati artisti del XIV e XV

<sup>1</sup> Per la storia dell'incisione di traduzione si veda Borea 2009. I volumi rimangono un punto di riferimento costante per la stesura di questo breve saggio. Ringrazio Evelina Borea per i confronti su questi temi avuti nel tempo, Rosalba Dinoia per i suggerimenti, Valentina Ridolfi per avermi fornito il suo testo purtroppo non facilmente reperibile e Jessica Calipari e Valentina Fraticelli.

<sup>2</sup> Borea 2009, I, p. 626.

<sup>3</sup> Sulla *Linear abstraction*, Rosenblum [1956] 1976; *Idem* [1967] 1984, pp. 174-202; Borea 2009, I, pp. 625-653.

<sup>4</sup> Benché cominciata a uscire a stampa nel 1810 e, in versione integrale, nel 1823, l'*Histoire de l'Art* è sostanzialmente terminata nel penultimo decennio del XVIII secolo, Seroux d'Agincourt 1823.

<sup>5</sup> Cicognara 1813-1816; *Idem* 1823-1824.



1. Agostino Tofanelli (dis.), Giovanni Folo (inc.) da Lorenzo Gennari?, *San Sebastiano morente*. Monza, Musei Civici di Monza, inv. DEF 3886.

secolo è dunque impiegata, con risultati alterni, anche per ritrarre le opere dei pittori del classicismo bolognese, la cui fortuna, seppure non omogenea, rimane piuttosto diffusa, in particolare a Roma, a Bologna e in Inghilterra.

Seroux d'Agincourt, nell'*Histoire de l'Art*, opera cardine tra i due secoli e sintomatica del cambiamento internazionale del gusto, mentre riproduce i "primitivi" bolognesi, e contro gli entusiasmi che le sue ricerche suscitavano negli artisti delle nuove generazioni, continua a indicare quella che per lui rimaneva la gloria della scuola pittorica della città: «i Carracci, i Guidi, i Domenichini, gli Albani, i Guercini [...]», che avevano portato «tutte le parti dell'Arte ad un grado di eccellenza ben superiore a quello delle altre scuole, e qualche volta ancora si innalzarono in una parte sino al sublime [...] è questa riunione di bellezze di tutti i generi, e questa eccellenza dell'insieme, che formano il carattere della scuola di Bologna», tanto che esorta «tutti gli artisti che da tutti i paesi dell'Europa vengono ad istruirsi in Roma, a fare dei loro dotti lavori il soggetto di uno studio profondo»<sup>6</sup>. L'ultima incisione del monumentale libro sull'arte medievale riporta il lettore al gusto "corretto", con la riproduzione del busto di Poussin, che lo stesso Seroux aveva commissionato nei suoi primi anni romani al giovane *pensionnaire* André Ségla per collocarlo nel Pantheon,

<sup>6</sup> Seroux d'Agincourt 1826-1829, IV, 1827, pp. 454-455, nota 1.



2. Antonio Testa (inc.), Filippo Giuntotardi (dis.) da Domenichino (attr.), *Paesaggio con guado*. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. CL1207.

accanto a quelli di Annibale Carracci, Raffaello e Mengs<sup>7</sup>. Una posizione di retrovia nel panorama artistico europeo all'aprirsi del nuovo secolo, che non vede più i Carracci e il loro *entourage* al centro delle attenzioni dell'incisione di traduzione.

Le loro opere non erano comunque scomparse dalle stampe e, a Roma, sono soprattutto quelle delle quadriere nobiliari precedentemente non incise a diffondersi sul mercato<sup>8</sup>. Si tratta di incisioni singole, spesso chiaroscurate, da quadri che in molti casi lasciano sfortunatamente la città nel giro di pochi anni e non sempre dalla corretta attribuzione, come il *San Sebastiano morente* oggi ad Hartford, forse di Lorenzo Gennari, all'epoca conservato in collezione Curti Lepri con l'attribuzione a Guercino e magistralmente inciso da uno dei più attivi incisori nella Roma dei primi decenni del XIX secolo, il bassanese Giovanni Folo, su disegno di Agostino Tofanelli (fig. 1)<sup>9</sup>.

In questa perdurante «affezione per i bolognesi»<sup>10</sup> rientrano le incisioni per i quadri di paesaggio di Annibale e Domenichino, che fino ad allora avevano attirato scarsissimo in-

<sup>7</sup> Sul monumento Miarelli Mariani 2005, pp. 54-56.

<sup>8</sup> Evelina Borea sottolinea l'opinione negativa di Giuseppe Tambroni, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Palazzo Venezia, sull'incisione romana nei primi trent'anni del XIX secolo, Borea 2009, I, p. 658.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 658-659.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

teresse, a differenza delle attenzioni ricevute da Dughet<sup>11</sup>. È ad esempio inciso per la prima volta, da Antonio Testa su disegno di Filippo Giuntotardi, il dipinto attribuito allo Zamperini *Paesaggio con guado* della Galleria Doria Pamphilj (fig. 2)<sup>12</sup>.

Tuttavia, malgrado una temporanea reviviscenza dell'acquaforte pittorica, l'incisione a contorno<sup>13</sup> non riproduce quasi mai opere singole in fogli autonomi, ma serie di immagini<sup>14</sup>. Così, anche le opere dei pittori del classicismo bolognese, o presunte tali, vivono principalmente all'interno di pubblicazioni più o meno importanti, destinate a un pubblico diverso da quello delle stampe "pittoriche", formato per lo più da amatori e conoscitori, in grado di riconoscere i dipinti e cogliere rapidamente confronti stilistici<sup>15</sup>. Una fortuna visiva, dunque, che appare sempre più legata a quella critica e, soprattutto, collezionistica, rispetto ai secoli precedenti<sup>16</sup>.

Un fondamentale avvio agli studi spetta al catalogo della mostra del 1986, curata da Evelina Borea e Ginevra Mariani *Annibale Carracci e i suoi incisori*. Annibale, che fu egli stesso incisore – di invenzione e mai di traduzione –, comincia infatti a essere riprodotto ancora in vita<sup>17</sup> e ha un momento di grande fortuna entro la metà del XVII secolo a opera di un gruppo di autori non italiani, tra i quali il più noto era certamente Cornelis Bloemaert<sup>18</sup>. Tra le migliori interpretazioni della sua arte si pongono le due incisioni dalla *Pietà* per Odoardo Farnese (Napoli, Museo di Capodimonte), eseguite da Pieter de Baillis e Joos de Pape rispettivamente nel 1639 ed entro il 1646<sup>19</sup>. Ed è proprio seguendo le varie riproduzioni del famoso dipinto, passato nel 1680 a Parma da palazzo Farnese a Roma e nel 1734 a Napoli, che si possono comprendere le potenzialità e le trasformazioni dell'incisione di traduzione, capace, pur nella diversità degli esiti stilistici, di lasciare intatto il senso profondo dell'originale<sup>20</sup>. Le belle interpretazioni seicentesche, tra gli altri, di Joos de Pape, Pietro del Po e quella, nel secolo successivo, di Jean Haussard, lasciano il posto, nel XIX secolo, all'essenzialità del tratto, pur nell'eccellente interpretazione, per esempio, di Giovanni Paolo Lasinio nel noto *Real Museo Borbonico*<sup>21</sup>, importante esempio dei nuovi cataloghi illustrati, che vedono spesso coinvolti i più importanti disegnatori e incisori attivi nelle varie città. Figlio del più noto Carlo, il Lasinio, molto versato anche nelle acquaforti chiaroscurate<sup>22</sup>, incide nello stesso volume, come di Agostino Carracci, il *Rinaldo e Armida* oggi a Capodimonte, mentre sue belle incisioni da Annibale, o presunto tale, si trovano in

<sup>11</sup> Stefani 1999. Si veda inoltre il contributo di Maria Saveria Ruga in questo stesso volume, pp. 254-263.

<sup>12</sup> Borea 2009, I, p. 659.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 631.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Per la fortuna critica del classicismo bolognese nel XIX secolo si rimanda al saggio di Giovanna Capitelli in questo volume, pp. 243-253.

<sup>17</sup> Borea 1986a, p. XV.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. XIX.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. XVIII.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Bechi, in *Real Museo Borbonico 1824-1857*, I, 1824, p. 4, tav. XLIII; *Annibale Carracci* 1986, p. 208. Sugli incisori del *Real Museo Borbonico* si veda Virgilio 2009. Inoltre, si veda il saggio di Ilenia Falbo in questo stesso volume, pp. 224-231.

<sup>22</sup> *Annibale Carracci* 1986, p. 229.



3. Giovanni Paolo Lasinio (inc.), Vincenzo Gozzini (dis.) da Annibale Carracci, *Madonna con Bambino e san Giovannino*, in *Reale Galleria di Firenze illustrata*, 13 voll., Firenze 1817-1833, II, 1824, tav. LXII.

un altro diffusissimo catalogo, la *Reale Galleria di Firenze illustrata* (fig. 3)<sup>23</sup>. Il linguaggio semplificato persiste anche nell'incisione della *Pietà* eseguita da Saverio Pistolesi nel 1841 per la nuova versione edita a Roma del *Real Museo* a cura di Erasmo Pistolesi (fig. 4).

I dipinti di Annibale, anche se spesso riprodotti per la prima volta, compaiono dunque quasi solo all'interno di pubblicazioni più vaste, come nell'importante raccolta di stampe *Choix de gravures à l'eau-forte d'après les peintures originales et les marbres de la Galerie de Lucien Bonaparte*<sup>24</sup>, edita a Londra nel 1812 e incisa dai più noti autori attivi a Roma. La vasta sezione dedicata all'*école lombarde* comprende principalmente riproduzioni da dipinti dei bolognesi. Tra queste, quella, molto essenziale, da *Le Marie al Sepolcro* di Annibale (oggi a San Pietroburgo; fig. 5) del veronese Luigi Cunego, figlio e allievo del notissimo Domenico, che aveva a sua volta riprodotto nel secolo precedente varie opere dei bolognesi<sup>25</sup> e quella da una versione di *Cristo e la Cananea* di Tommaso Piroli, uno degli incisori romani più attivi del periodo<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> *Reale Galleria di Firenze* 1817-1833.

<sup>24</sup> *Choix de gravures* 1812; Bartoli 2006; Edelein-Badie 1997.

<sup>25</sup> Kannés 1985. Nel 1822 Bonaparte pubblica inoltre un'altra serie con stampe molto più dettagliate, ancora una volta eseguite da importanti nomi del campo, *Collection de gravures* 1822. Tra gli incisori, Pietro Bettelini, Giovanni Folo, Pietro Fontana, Pietro Parboni, Gerolamo Carattoni, Carlo Labruzzo; si veda Borea 2009, I, p. 676.

<sup>26</sup> Annibale Carracci 1986, p. 62; Edelein-Badie 1997, pp. 160-161. Giovan Battista Leonetti incide inoltre l'*Assunzione*, di cui non è nota l'attuale collocazione, e Filippo Pistrucchi la *Diana e Atteone* di Bruxelles (Musées Royaux des Beaux-Arts), all'epoca attribuita ad Annibale, Edelein-Badie 1997, pp. 159-162. Su Piroli si veda Dinoia 2017.

4. Saverio Pistolesi (inc.) da Annibale Carracci, *Pietà*, in *Real Museo*, a cura di Erasmo Pistolesi.



Ma si tratta comunque di presenze non rilevanti, che evidenziano il sostanziale declino della fortuna dei Carracci nel XIX secolo, prima della rivalutazione novecentesca<sup>27</sup>, tranne qualche caso di autentica riconsiderazione a Bologna dove, nel 1835 Gian Battista Frulli, professore dell'Accademia di Belle Arti, cura la pubblicazione di una serie di litografie dal fregio di palazzo Magnani<sup>28</sup>. Nel 1808, inoltre, uno dei più abili incisori del periodo, Francesco Rosapina, aveva dato avvio ai fondamentali volumi della *Pinacoteca della Pontificia Accademia di Bologna*<sup>29</sup>, che usciranno poi in versione integrale nel 1830 con belle incisioni chiaroscure che «sanno esprimere epoca, stile, qualità delle singole opere, e dare il senso della storia da cui hanno preso forma»<sup>30</sup>. Vi compaiono tre opere di Annibale – e ben otto di Ludovico –, ma «sulla scia di un mito che ormai tocca solo a livello di devozione o di Accademia»<sup>31</sup>. Il metodo riproduttivo è ormai consolidato; scrive infatti Rosapina: «ho procurato nel formare i disegni di conservare il carattere dei rispettivi maestri colla maggiore esattezza che mi è stato

<sup>27</sup> Borea 1986a, p. XXVIII.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Pinacoteca della Pontificia Accademia di Bologna* 1830; Pasini 1995, p. 32.

<sup>30</sup> Borea 2009, I, p. 571.

<sup>31</sup> *Eadem* 1986a, p. XXVIII.



5. Luigi Cunego (inc.) da Annibale Carracci, *Le Marie al Sepolcro*, in *Choix de gravures à l'eau-forte d'après les peintures*. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1856,0308.417.

possibile»<sup>32</sup>, ma con attenzione anche alla resa del «chiaroscuro dei rispettivi dipinti» (fig. 6)<sup>33</sup>. A Londra, dove si era trasferito dall'inizio degli anni Sessanta del XVIII secolo, il fiorentino Francesco Bartolozzi riproduce la *Madonna del silenzio* di Hampton Court in una bella incisione all'acquaforte e bulino di grande successo, eseguita in collaborazione con l'editore della notissima "galleria shakespeareana", John Boydell<sup>34</sup>. Una fama testimoniata dal ritratto all'acquaforte del Bartolozzi eseguito da Luigi Rados (fig. 7)<sup>35</sup>, in cui il soggetto è colto nel suo studio con gli strumenti del mestiere. Sulla parete, in bella vista, l'incisione della *Madonna del silenzio*, mentre sul tavolo è in lavorazione il rame per la *Clizia* dal dipinto della collezione Strange, ritenuto di Annibale e oggi ascritto a François Perrier (Cincinnati Art Museum)<sup>36</sup>. Un esplicito omaggio ad Annibale Carracci, dunque, protagonista di alcune delle sue stampe più famose. Il disegno preparatorio della *Clizia* era stato inoltre esposto alla prima mostra della Royal Academy nel 1769<sup>37</sup> e l'incisione viene più volte replicata negli anni successivi da diversi autori<sup>38</sup>.

Per tornare ai cataloghi incisi, va ricordato quello, molto essenziale, fatto stampare dal marchese Vincenzo Giustiniani a Charles-Paul Landon in vista della vendita parigina della collezione di famiglia nel 1812<sup>39</sup>. Il cardinale Benedetto (1554-1621) suo avo aveva infatti dimostrato un precoce interesse collezionistico per i Carracci e la loro cerchia. Tra le opere incise per la prima volta vi appaiono il ciclo di tele raffiguranti la *Madonna*, *Cristo*, *il Battista* e i *Dodici Apostoli* di Francesco Albani, oggi a Naumburg, reso noto solo nel 1997<sup>40</sup>.

<sup>32</sup> Rosaspina 1830, p. 1.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Jatta 1995 p. 23; Tuer 1881-1882.

<sup>35</sup> Jatta 1995 p. 8; Pezzini Bernini, in *Francesco Bartolozzi* 1995, p. 131.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Landon 1812.

<sup>40</sup> Danesi Squarzina, in *Caravaggio e i Giustiniani* 2001, pp. 256-259. Sul catalogo curato da Landon si veda Borea 2009, I, p. 656.

6. Francesco Rosaspina (inc.) da Annibale Carracci, *Assunzione*, in *La Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti in Bologna pubblicata da Francesco Rosaspina professore dell'Accademia suddetta*, Bologna 1830.



Il regista del celebre catalogo, il poliedrico Landon, è uno dei maggiori fautori della diffusione internazionale dell'incisione di traduzione al tratto. Dal 1800 aveva dato avvio alla pubblicazione periodica illustrata a contorno *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des Beaux-Arts*<sup>41</sup>, i cui primi otto volumi furono prevalentemente dedicati alla pittura italiana. Autore instancabile, riteneva l'incisione al tratto accessibile a tutti, adatta dunque all'educazione visiva del suo ampio pubblico<sup>42</sup>. Per gli *Annales* sceglie quadri dal «sujets nobles ou historiques», con un gusto decisamente votato a una matrice classicista: Raffaello e la scuola bolognese, con Guido Reni e Domenichino, ma anche i francesi come Le Sueur e, soprattutto, Poussin<sup>43</sup>. Vi figurano anche alcuni quadri di Annibale<sup>44</sup>, anche se la cultura e divulgazione dei nuovi musei ha ormai poco a che fare con la fortuna dell'artista, le cui opere non sono significativamente rappresentate neanche nei primi manuali illustrati, come la *Storia della pittura* di Giovanni Rosini<sup>45</sup>.

Diverso riguardo ha invece Landon nei confronti di Domenichino. Nello stesso periodo degli *Annales* egli dava avvio a una collana parallela di grande successo, *La Vie et oeuvres des peintres les plus célèbres*<sup>46</sup>, prime monografie illustrate che «proclamano definitiva-

<sup>41</sup> Landon 1801-1835.

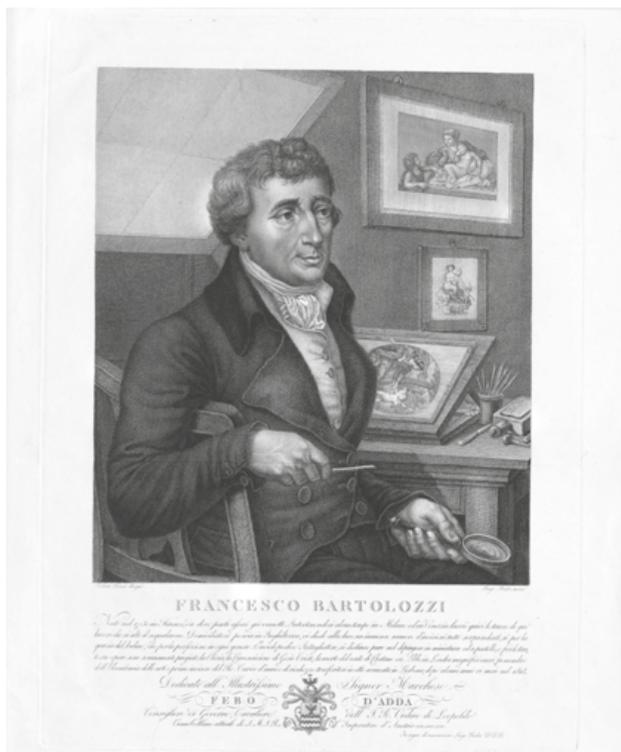
<sup>42</sup> Scognamiglio 2012-2013, pp. 216, 228.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 222.

<sup>44</sup> *Annibale Carracci* 1986, p. 100.

<sup>45</sup> Borea 1986a, p. XXIX; sulle incisioni di Rosini si veda Bianchi 2009-2010.

<sup>46</sup> Landon 1803-1804.



7. Luigi Rados (inc.), *Ritratto di Francesco Bartolozzi*. Chiari (Bs), Fondo Calcografico Antico e Moderno della Fondazione Biblioteca Morcelli-Pinacoteca Reossi, palazzo Faglia-Torri, inv. 2001 num. I01684.

mente in Francia l'assunzione dell'incisione a contorno come mezzo preferito per la facile comunicazione storico-artistica»<sup>47</sup>. Non eseguite al cospetto degli originali, ma derivate da altre stampe, tradendo dunque una delle caratteristiche fondamentali della migliore incisione di traduzione, le tavole furono incise principalmente da Charles Normand, particolarmente versato nella stampa semplificata. Tra il 1803 e il 1804 Landon pubblica in due volumi la *Vie et oeuvre complète de Dominique Zampieri, dit Le Dominiquin*<sup>48</sup>, tra i pittori del Seicento maggiormente riprodotti tra la fine del XVIII secolo e la prima metà del XIX, soprattutto in Francia, la cui duratura ma altalenante fortuna internazionale è stata studiata da Valentina Ridolfi<sup>49</sup>. Le opere dello Zampieri sono infatti riprodotte con grande sensibilità dal Bartolozzi che, insieme a Carlo Gregori, Pietro Antonio Pazzi e Antonio Capellan, incide una vasta serie di stampe dalla cappella dei Santi Fondatori dell'Abbazia di Grottaferrata, pubblicata a Roma nel 1762<sup>50</sup>. Tra i più raffinati interpreti dell'opera dello Zampieri è poi Domenico Cunego<sup>51</sup> che, nel 1777, esegue per la prima volta una serie di stampe dagli affreschi di palazzo Costaguti<sup>52</sup>, abolendo la vistosa struttura

<sup>47</sup> Borea 2009, I, p. 632.

<sup>48</sup> Landon 1803-1804.

<sup>49</sup> Ridolfi 2007.

<sup>50</sup> *Picturae Domini Zampieri* 1762; Pezzini Bernini 1995; Borea 2009, I, p. 510.

<sup>51</sup> Ridolfi 2007, pp. 44-46.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 45.

8. Giovanni Folo (inc.), Stefano Tofanelli (dis.) da Domenichino, *Martirio di sant'Andrea*. Padova, collezione privata.



di architettura prospettica. Cunego aveva inoltre inciso, in una stampa dal forte effetto pittorico eseguita per la *Schola italica* di Gavin Hamilton<sup>53</sup>, la *Morte di santa Cecilia* in San Luigi dei Francesi (fig. 7 del saggio di Morandotti, p. 32), e si era in seguito recato a Fano per disegnare e incidere le *Storie della Vergine* nella cappella Nolfi nel Duomo, riprodotte con grande perizia e attenzione al linguaggio del pittore<sup>54</sup>. Meno abile il figlio Luigi, che incise la *Liberazione di san Pietro in Carcere* in San Pietro in Vincoli a Roma<sup>55</sup>. Allievi di Giovanni Volpato nell'Urbe, anche Pietro Fontana e Giovanni Folo furono acuti riproduttori dello Zampieri, in particolare il secondo, che, oltre a incidere un'opera molto amata del pittore, la *Sibilla Cumana*, rilegge in chiave neoclassica il *Martirio di sant'Andrea* dell'oratorio di Sant'Andrea in San Gregorio al Celio (fig. 2 del saggio di Mazzarelli, p. 204)<sup>56</sup>. Tre importanti pale dello Zampieri furono inoltre incise con la consueta perizia dal Rosaspina nella *Pinacoteca della Pontificia Accademia di Bologna*: la *Madonna del Rosario*, il *Martirio di sant'Agnese* e il *San Pietro Martire*<sup>57</sup>. Rosaspina aveva inoltre inciso la *Madonna di Loreto* proveniente dalla chiesa di San Francesco a Fano (Kress Collection, North Carolina Museum of Art) che aveva personalmente acquistato per la propria collezione. Se la fortuna incisoria dello Zampieri, insieme a quella critica, comincia a tramontare a metà secolo, rimane costante l'attenzione per Guido Reni, tanto che Cesare Gnudi arriverà ad affermare: «ogni secolo ha scelto il suo Reni. Egli ha parlato in modo diverso al Seicento barocco, al Settecento arcadico, al neoclassicismo, al romanticismo»<sup>58</sup>. Il riferimento è anche alla prassi di volgarizzazione e sfruttamento commerciale delle invenzioni di Guido<sup>59</sup>. Lo stesso pittore, abile incisore all'acquaforte, promosse le stampe di traduzione all'interno della sua bottega, privilegiando alcune sue invenzioni, veri e propri santini, attraverso le quali diede un notevole apporto alla costruzione della sua immagine di pittore devoto,

<sup>53</sup> Hamilton 1773.

<sup>54</sup> Borea 2009, I, p. 511; Ridolfi 2007, p. 46.

<sup>55</sup> Ridolfi 2007, p. 46.

<sup>56</sup> Ivi, p. 47.

<sup>57</sup> Riprodotto in Bernucci, Pasini 1995, pp. 74-75.

<sup>58</sup> Gnudi 1954c, p. 16. Sulla fortuna di Guido si veda Wolf 1988.

<sup>59</sup> Schmidt-Linsenhoff 1988.



9. Francesco Rosaspina (inc.) da Guido Reni, *Strage degli innocenti*. Vicenza, palazzo Chiericati, Musei Civici, inv. 1950, fol. 12.

la cui tenace fortuna si rintraccia fino al XIX secolo<sup>60</sup>, come, ad esempio, nell'incisione del 1815 della cosiddetta *Madonna delle stelle* di Giovita Garavaglia<sup>61</sup>. Ma Reni aveva promosso anche la riproduzione incisoria dei caposaldi della sua attività pittorica, non intagliando mai personalmente i propri dipinti, come già il maestro Annibale. La ricezione nelle stampe d'*après* di Guido è stata recentemente indagata in maniera esaustiva per il XVII secolo da Francesca Candi<sup>62</sup>, ma la sua fortuna visiva non diminuì nel secolo successivo, per toccare punte di grande diffusione anche nell'Ottocento<sup>63</sup>, benché manchi ancora un'indagine più approfondita su questo aspetto<sup>64</sup>. Le sue opere compaiono comunque in tutte le pubblicazioni sin qui citate e nella loro riproduzione si cimentarono i maggiori artisti del periodo. Nella *Pinacoteca di Bologna*, Rosaspina pubblica ben otto dipinti di Guido, tra

<sup>60</sup> Candi 2016, p. 40.

<sup>61</sup> Il dipinto, attribuito al Reni, faceva parte della collezione di Pietro e Giuseppe Vallardi, Tosi 2000, pp. 34-35.

<sup>62</sup> Candi 2016. Si veda anche Bellini 1983. In nota 22, p. 59, Paolo Bellini elenca i maggiori incisori d'*après* Guido nel XIX secolo; *Guido Reni un der Reproduktionsstich* 1988; Schmidt-Linsenhoff 1978; *Eadem* 1988.

<sup>63</sup> Bellini 1983, p. 57.

<sup>64</sup> Una ricognizione delle principali incisioni da Guido fino al XIX secolo si trova in *Guido Reni e l'Europa* 1988.

10. Domenico Cunego (inc.) da Guido Reni, *Loth e le figlie*, in Hamilton, *Schola Italica*. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. CL2421/19775.



cui la *Strage degli innocenti*, che incide egli stesso (fig. 9). A fine carriera, intorno al 1802, si impegnò nella riproduzione del dipinto anche il Bartolozzi<sup>65</sup>, che aveva già inciso a Londra nel 1771 una delle versioni del *Ratto di Europa*<sup>66</sup>. Una bella incisione di Domenico Cunego di *Loth e le figlie* (Londra, National Gallery) era inoltre apparsa nello stesso anno nella *Schola Italica* di Hamilton (fig. 10)<sup>67</sup>.

Anche se oggi non più ascritto a Guido, va ricordata la grande fortuna anche incisoria, fino a Ottocento inoltrato, del presunto ritratto di Beatrice Cenci, noto in più versioni di cui la più famosa era quella conservata in Palazzo Barberini. Il mito della giovane condannata è tutto sette e ottocentesco<sup>68</sup> e contagia tutti gli ambiti della produzione artistica, ma il dipinto attribuito al Reni attira particolarmente l'attenzione poiché, secondo la leggenda, sarebbe stato realizzato subito prima dell'esecuzione<sup>69</sup>. Fu riprodotto, tra gli altri, da Luigi Cunego nel 1785<sup>70</sup>, da Legoux nel 1791, che si firma con orgoglio «pupil of Bartolozzi», e in seguito da Giovanni Folo<sup>71</sup>. Nel 1829 fu disegnato da Tommaso Minardi e inciso da Giovita Garavaglia in una bella acquaforte giocata su una scala cromatica ristretta, che mette in risalto i chiari del turbante e dei capelli<sup>72</sup>. Ma la riproduzione più notevole è senz'altro quella, eseguita magistralmente alla maniera nera intorno al 1857, dall'incisore più rinomato del secolo, Luigi Calamatta, che aveva faticosamente ottenuto il permesso di eseguire il disegno del dipinto nella collezione Barberini a Roma (fig. 11)<sup>73</sup>.

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 453-454.

<sup>66</sup> Pezzini Bernini, in *Francesco Bartolozzi* 1995, p. 129.

<sup>67</sup> *Guido Reni e l'Europa* 1988, p. 449.

<sup>68</sup> Bevilacqua, in *Beatrice Cenci* 1999, pp. 121-122.

<sup>69</sup> Vodret 1999.

<sup>70</sup> Jatta, in *Beatrice Cenci* 1999, pp. 144-145.

<sup>71</sup> *Ivi*, pp. 147-148.

<sup>72</sup> Tosi 2000, pp. 47-48. Garavaglia più tardi inciderà a Genova anche l'*Assunta* della chiesa di Sant'Ambrogio.

<sup>73</sup> Dinoia 2012, pp. 138-139; *Eadem* 2019.



11. Luigi Calamatta (inc.) da Guido Reni?, *Beatrice Cenci*. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et photographie, inv. FOL-EB-46.

Tra le stampe da Guido va infine ricordata la serie dedicata agli affreschi della cappella dell'Annunciata in Quirinale incisa da Carlo e Giovanni Ottaviani<sup>74</sup>.

Più indagata è la fortuna incisoria di Guercino, che, in vita, incise solo due lastre all'acquaforte. Nuovo impulso nell'interpretazione e nella diffusione della sua opera è dato ancora una volta dal Bartolozzi<sup>75</sup>, che assimilò talmente il linguaggio del maestro di Cento da farlo proprio anche in alcune sue invenzioni<sup>76</sup>. Famosissime sono le incisioni eseguite dai disegni del pittore, nel genere allora assai apprezzato della *imitation of drawings*<sup>77</sup>, che gli fornirono l'accesso al mercato anglosassone<sup>78</sup> e contribuirono a rendere molto ricercata la produzione grafica del maestro<sup>79</sup>. Molto nota è, infatti, la serie di dodici disegni copiati in collezioni prevalentemente veneziane – e in parte emiliane – i cui rami furono acquistati e poi utilizzati da Giovanni Battista Piranesi, con alcune aggiunte, nella più volte ristampata

<sup>74</sup> Ottaviani 1828; Brunnbauer, in *Guido Reni e l'Europa* 1988, pp. 461-462.

<sup>75</sup> Gozzi 1996.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>77</sup> Borea 1991; Lui 1998. Sulla fortuna dei disegni del Guercino nel Settecento e sul mercato delle copie, Bagni 1990.

<sup>78</sup> Borea 2009, I, p. 533.

<sup>79</sup> Gozzi 1996, p. 17.

*Raccolta di alcuni disegni del Barbieri di Cento detto il Guercino del 1764*<sup>80</sup>. Trasferitosi a Londra con la carica di “incisore del re”, tra il 1765 e il 1766 partecipò a due nuove serie dedicate ancora ai disegni del Guercino e dei pittori bolognesi nelle collezioni reali<sup>81</sup>. Anche Francesco Rosaspina si cimentò nella riproduzione dei fogli di Guercino partecipando, insieme allo Zauli e al Gini, alla pubblicazione dedicata ai disegni del pittore di Cento e del Parmigianino<sup>82</sup>. Nella riproduzione di Guercino, o presunto tale, tra i tanti autori, si cimenta inoltre anche Bartolomeo Pinelli<sup>83</sup>.

Va infine ricordata la fortuna visiva degli affreschi romani a soggetto profano dei pittori sin qui trattati, i dipinti del Casino Ludovisi a Roma, incisi tra il 1779 e il 1782 da Francesco Pozzi (1750-1805) e Giovanni Volpato (1735 circa-1803), che dedicò l'*Aurora* ad Angelica Kauffmann. Quali ideali *pendant* al dipinto del Guercino, furono nuovamente incisi anche l'*Aurora* di Guido Reni a palazzo Rospigliosi<sup>84</sup> e gli affreschi dei Carracci della Galleria Farnese<sup>85</sup>.

Ma sarà un ex incisore passato alla fotografia, Tommaso Cuccioni, a riscoprire la Galleria nel 1865<sup>86</sup>, in un momento in cui comincia una nuova fase per gli studi storico-artistici che segna l'inesorabile declino della lunga tradizione delle stampe traduttive a favore del nuovo, vincente mezzo riproduttivo.

<sup>80</sup> Piranesi 1764. Alla morte del Piranesi la raccolta verrà incrementata da ulteriori soggetti, cfr. Lui 1998, p. 125. Dei dodici disegni incisi dal Bartolozzi, ritenuti tra le sue produzioni più alte, solo due sono oggi considerati autografi. Per i disegni incisi dal Bartolozzi si veda Pezzini Bernini, in *Francesco Bartolozzi* 1995, pp. 97-99.

<sup>81</sup> Pezzini Bernini 1995; Gozzi 1996.

<sup>82</sup> Gozzi 1996, p. 20.

<sup>83</sup> *Ivi*, pp. 180-181.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>85</sup> Sulle riproduzioni della Galleria Farnese, *Annibale Carracci* 1986, pp. 111-201.

<sup>86</sup> Borea 1986a, p. XXIX.

# CIRCOLAZIONE DEI MODELLI BOLOGNESI E FRANCESI NELLA STAMPA PERIODICA

Ilenia Falbo

Sulle pagine dell'«Art-Union», il 1° gennaio del 1842, un ingenuo cronista britannico si lamentava dell'esclusione dei Carracci, di Guido Reni e di Guercino dall'affresco monumentale portato a compimento un anno prima da Paul Delaroche nell'abside dell'École des Beaux-Arts di Parigi. L'emiciclo illustrava i progressi e il canone della storia dell'arte attraverso la commemorazione dei suoi protagonisti<sup>1</sup> ed è solo il più noto dei numerosi tributi offerti dalle arti dell'Ottocento agli antichi maestri<sup>2</sup>. Nell'articolo il redattore si interrogava sulla selezione degli artisti ivi compiuta dal più celebrato pittore francese dell'epoca<sup>3</sup>. L'interpretazione più verosimile del silenzio che accoglieva una composizione foriera di potenziali controversie, come ha chiarito Francis Haskell nel suo *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, trova giustificazione nel proposito di non pregiudicare quello che sembrava il più accettabile degli *status quo*<sup>4</sup>. Dalla grandiosa pittura murale, infatti, mancano gli artisti bolognesi del Seicento. L'eccezionalità dell'affondo inglese sull'assenza dei Carracci e dei loro allievi dall'opera sottintende il problema più complesso della selezione dei modelli per la pittura che con le proprie resistenze e contraddizioni caratterizzava il coevo dibattito sulle arti. Il pezzo giornalistico, inoltre, poneva l'accento sulle riflessioni offerte dalla stampa erudita europea a proposito dei maestri del Seicento bolognese e dei francesi Claude Lorrain e Nicolas Poussin durante il XIX secolo.

Questa recensione offre il destro per interrogarsi sulle peculiarità della lettura e interpretazione dei maestri sopracitati nelle riviste d'arte pubblicate a latitudini distanti, esplorando gli obiettivi e le modalità di analisi delle opere indagate. Qui si prende in esame il contesto romano. La città eterna, infatti, costituisce un ambiente peculiare poiché durante la fase più rigida della Restaurazione è evidente l'importanza riconosciuta ai periodici di lettere e arti<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Nell'emiciclo di Delaroche l'unico artista della scuola carraccesca a essere raffigurato è Domenico Zampieri; l'anonima recensione fu pubblicata sulla rivista «Art-Union: Monthly Journal of the Fine Arts», IV, 1842, 36, p. 9.

<sup>2</sup> Questo soggetto è molto frequentato nella prima metà dell'Ottocento. L'affresco è indirettamente debitore all'*Apothéose d'Homère* di Jean-Auguste-Dominique Ingres (1827, Musée du Louvre), a proposito della quale l'autore stesso dell'articolo riporta l'aneddoto sul maestro di Montauban che quando vide per la prima volta il dipinto: «abbracciò di tutto cuore Delaroche, e spaziando con l'occhio sulla vastità dello splendido affresco si rivolse ai suoi allievi e disse: "Voilà de la grande peinture"», *ivi*, p. 9; un altro caso importante di emulazione è costituito dall'altorilievo che riveste il podio dell'Albert Memorial di Londra, eseguito tra il 1863 e il 1882 da un gruppo di artisti della Royal Academy coordinati da Henry Hugh Armstead, in cui viceversa i Carracci sono stati reinseriti; sull'opera di Delaroche si vedano le importanti considerazioni di Francis Haskell [1980] 1990, pp. 29-56. Nello stesso torno d'anni (1876-1878), il belga Nicaise de Keyser fa ricorso al medesimo modello iconografico per la realizzazione dei suoi quattro affreschi oggi conservati al Musée des Beaux-Arts di Nizza; cfr. Capitelli 2007.

<sup>3</sup> Tra le recensioni più attente del complesso pittorico di Delaroche si segnala Huard 1841.

<sup>4</sup> Haskell [1980] 1990, p. 38.

<sup>5</sup> Sulla stampa periodica capitolina del XIX secolo resta fondamentale il repertorio di Majolo Molinari 1963; a proposito dei giornali di lettere e belle arti editi a Roma tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento si rimanda

L'editoria periodica, «specchio naturale e immediato di tale realtà»<sup>6</sup>, contribuisce alla difesa delle patrie glorie promossa dagli ultimi papa-re. Roma è capace di trasmettere modelli agli artisti di ogni nazione qui convenuti in una gara proficua di emulazione e di educare i lettori di scritti sull'arte ai valori di un dibattito critico – quello che trova luogo nella pubblicistica – nel suo portato di trasmissione attiva e di divulgazione della tradizione artistica nel suo insieme, rotture comprese.

Non sorprende quindi notare come dallo spoglio sistematico delle riviste capitoline dell'età della Restaurazione emerga una quantità considerevole di commenti, di approfondimenti e di illustrazioni relativi agli antichi maestri<sup>7</sup>. Il clamore mediatico che la figura di Raffaello Sanzio conosce nella prima metà del secolo ne costituisce indubbiamente il caso più rilevante. L'Urbinate è innanzitutto l'astro incontrastato del nuovo allestimento dell'Appartamento Borgia in Vaticano (1816). Nondimeno, analizzando le scelte espositive compiute in occasione dell'apertura della Pinacoteca Vaticana, emerge un elemento non trascurabile: le tele di Domenichino, di Guercino e di Poussin selezionate per l'occasione forniscono un punto di osservazione importante sulla considerazione dei Carracci e della loro cerchia da parte della gerarchia pontificia<sup>8</sup>. Tali argomentazioni trovano un diretto corrispettivo nella pubblicistica d'arte degli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento. Si tratta di saggi di alta e bassa letteratura indirizzati a *target* differenti di lettori.

Nel panorama giornalistico di questi decenni risalta la vicenda de «L'Ape Italiana delle Belle Arti. Giornale dedicato ai loro cultori e amatori»<sup>9</sup>, il cui intento principale è la promozione della conoscenza del patrimonio storico-artistico locale mediante la riproduzione di incisioni a contorno semplice di opere d'arte realizzate entro le mura aureliane da personalità artistiche di rango. Un peso notevole è qui assunto dalla traduzione a stampa di capolavori dell'antichità classica e dei maestri seicenteschi. Tra questi una buona quota è occupata da dipinti murali e da tele di soggetto storico. In riferimento alla produzione pittorica contemporanea, sono privilegiate opere di artisti dalla propensione classicista<sup>10</sup>. Del periodico, in primo luogo, colpisce la scelta editoriale di dedicare il secondo volume all'Accademia bolognese (1836). Nella *Dedica* che apre il numero, la scuola carraccesca è definita dal direttore Giuseppe Melchiorri «uno stabilimento, il quale [...] contribuì al risorgimento ed alle primarie Scuole artistiche, che hanno illustrato questa terra classica e prima fra tutte»<sup>11</sup>. Al più anziano dei Carracci, «L'Ape Italiana» destina numerose recensioni durante i suoi quattro anni

invece a Barroero 2001; si veda altresì Rolfi Ožvald 2005; *Eadem* 2012; *Eadem* 2020 (in corso di stampa). Per ciò che riguarda gli editori e le tipografie è importante lo studio d'insieme offerto da *Editori italiani dell'Ottocento* 2004.

<sup>6</sup> Susinno 2009, p. 203; si veda anche Ruga 2012.

<sup>7</sup> Cfr. Miarelli Mariani 2017 e relativa bibliografia; sull'utilizzo dell'incisione a contorno nella traduzione delle opere dei pittori bolognesi del Seicento, cfr. *Eadem*, *infra*.

<sup>8</sup> Cfr. Sgarbozza 2006; *Eadem* 2014; *Eadem* 2016.

<sup>9</sup> «L'Ape Italiana delle Belle Arti» è un periodico edito a Roma tra il 1835 e il 1839 (il volume del 1840 è costituito soltanto da otto pagine). Per un approfondimento sul giornale si vedano Majolo Molinari 1963, I, pp. 48-49; Cardelli 2005a; Miarelli Mariani 2017.

<sup>10</sup> Cardelli 2005a, p. 113; si segnala inoltre l'articolo di Ranalli 1836.

<sup>11</sup> Melchiorri 1836a. È opportuno specificare che il primo numero del giornale è dedicato all'Accademia di San Luca, il terzo all'Accademia di Belle Arti di Firenze, il quarto a quella di Venezia, il quinto all'Accademia braidenese, cfr. Majolo Molinari 1963, I, p. 48.



1. Francesco Garzoli (inc.), Francesco Pagliuolo (dis.) da Ludovico Carracci, *La disputa di Gesù fra i dottori*, incisione in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», I, 1835, I, tav. XX.

di tiratura<sup>12</sup>. Un esempio è costituito da un articolo in cui sono ricostruiti gli episodi salienti della vicenda biografica di Ludovico Carracci riprendendo pedissequamente il racconto lanziano della *Scuola Pittorica*<sup>13</sup>. Si insiste altresì sul suo ruolo di insegnante, che «ai discorsi degli emuli, e de' nemici del nuovo stile suo [...] oppose belle e variate opere»<sup>14</sup>. Invero Melchiorri, recensendo *La disputa di Gesù fra i dottori*, si sofferma sulle qualità di disegnatore di Ludovico già sul primo numero del 1835: «fu [...] grandioso di stile, franco di tocco e di colorito, vivace nelle espressioni, fedele nei caratteri» (fig. 1)<sup>15</sup>. Il poligrafo mostra una conoscenza precisa della trattatistica d'arte tramandando con disinvoltura le locuzioni e i pareri estetici di Filippo Baldinucci<sup>16</sup>.

Di Annibale Carracci, in un articolo del 1836, è tradotto in una magnifica tavola *Il miracolo dei fiori di san Diego* (fig. 2)<sup>17</sup>. La presentazione dell'affresco consente contestualmente all'autore dell'articolo di sferrare un attacco all'avanzata delle teorie puriste: «mi giova ripetere e dimostrare quanto sia falsa l'opinione di coloro, che vorrebbero l'arte ricondurre all'infanzia del XV secolo, onde con poche figure slegate e disgiunte, senza moto di aggruppamento e di affetti, comporre soggetti di niun effetto e privi di ogni interesse»<sup>18</sup>. «L'Ape Italiana» intaglia in rame anche le opere dei francesi, Poussin e Lorrain, che più raramente sono oggetto di interesse dei periodici concorrenti. Il «Raffaello di Francia», Poussin, è ripetutamente considerato un pittore “romano” «[...] poiché qui venuto da giovinetto, formò il suo stile sullo studio de' monumenti antichi, e sopra i capolavori dell'Urbinate, [...] e per il nudo si fece scolaro del Zampieri»<sup>19</sup>. La citazione del Lorenese consiste, invece, nella riproduzione grafica dell'*Ulisse che rende Criseide al padre*, oggi a

<sup>12</sup> Sulla fortuna ottocentesca di Ludovico in Europa si veda almeno Perini 1993b.

<sup>13</sup> L'articolo in esame è di Giordani 1837; cfr. Lanzi 1809, pp. 75-166.

<sup>14</sup> Melchiorri 1835, p. 33.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>17</sup> *Idem* 1836c; sulla questione dell'attribuzione dei dipinti si rimanda a Terzaghi 2007, p. 197 e ss.

<sup>18</sup> Melchiorri 1836c, p. 51; Cardelli 2005a.

<sup>19</sup> Cfr. Odescalchi 1836, p. 1. Del periodico d'arte in esame, si vedano anche gli articoli dedicati a Poussin di Biondi 1837; Melchiorri 1838; *Idem* 1839.

2. Incisione a contorno da Annibale Carracci, in Giuseppe Melchiorri, *Miracolo de' fiori operato per san Diego di Annibale Carracci*, in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», 1, 1836, 1, pp. 49-52, tav. XXXI.



Fondazione  
1563



EDITORI  
SAGEP

Parigi<sup>20</sup>. L'esegesi della tela dimostra la reticenza proverbiale di Melchiorri nell'insistere su dettagli specialistici o a fare uso di una terminologia specifica. Il direttore si sofferma agevolmente su questioni di ordine letterario relative ai testi omerici, riservando all'opera una breve nota: «il quadro è in modo tale composto da fare conoscere gli episodi tutti della rappresentanza [...] che concordino mirabilmente con la narrazione omerica»<sup>21</sup>.

Tra la moltitudine di fogli apparsi con fortuna alterna al tempo si segnala anche «Il Tiberino. Giornale periodico per servire alla storia delle arti belle e alla erudizione degli amatori e cultori di esse», che nel corso della propria esistenza non perde occasione di trattare dei Carracci e dei loro allievi ricorrendo di volta in volta a differenti forme letterarie<sup>22</sup>. La consuetudine di avvalersi di una poesia encomiastica costituisce notoriamente motivo di mero prestigio e di promozione delle testate. È utile segnalare, tra i sonetti dedicati agli antichi

<sup>20</sup> Il dipinto in esame è attualmente conservato presso i depositi del Musée du Louvre; si veda *Liber Veritatis* 2007, pp. 387-397.

<sup>21</sup> Melchiorri 1836b, p. 27.

<sup>22</sup> Il foglio è pubblicato a Roma dal 19 gennaio 1833 al 1° novembre 1843, cfr. Majolo Molinari 1963, II, pp. 933-934; Rolfi Ožvald 2012; si segnala inoltre la tesi di laurea magistrale di Meduri 2017-2018 (Università della Calabria).



3. Incisione a contorno da Claude Lorrain, in Giuseppe Melchiorri, *La Restituzione di Criseide di Claudio Gelée Lorenese*, in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», II, 2, 1836, pp. 26-28.

maestri editi nell'ottavo numero del primo anno di pubblicazione del foglio, i cinque panegirici, sui dodici totali, riservati alla scuola bolognese. Sono esemplificativi quello di Albani<sup>23</sup> e il ritratto di Domenichino che «tutte le cose un dì le vie del bello, [...] Tentò il serto rapire a Raffaello, Bue lo chiamava un'invido drappello»<sup>24</sup>. Ne «Il Tiberino» è pure degno di nota un articolo del 1835 in cui si discute della copia del *Martirio di sant'Andrea* di Domenichino in San Gregorio al Celio realizzata da Giovanni Silvagni (figg. 2 e 4 del saggio di Mazzarelli in questo volume, pp. 204-205)<sup>25</sup>. Il brano costituisce una pagina davvero singolare di critica d'arte<sup>26</sup>. Sin da un primo approfondimento, le chiavi interpretative sono molteplici, dall'esame tecnico degli interventi di restauro cui il dipinto originario era stato all'epoca sottoposto<sup>27</sup> sino al riconoscimento del valore perdurante che a Roma continua a rivestire la cultura della copia e dell'emulazione degli *exempla* della scuola bolognese<sup>28</sup>. Si sottolinea innanzitutto il cattivo stato di conservazione in cui si presentava allora l'affresco: «nulla in esso rimane

<sup>23</sup> «Il Tiberino», I, 1835, 8; sul dibattito critico ottocentesco attorno ad Albani si vedano almeno Puglisi 1999; *L'Albane* 2000.

<sup>24</sup> «Bue» è il noto nomignolo malevolmente attribuito allo Zampieri; a tal proposito si rimanda all'esame delle fonti seicentesche curato da Strinati 1996.

<sup>25</sup> Silvagni 1843; sull'affresco cfr. Cantone 1996.

<sup>26</sup> Gerardi 1835.

<sup>27</sup> Sulla pratica dei restauri in età di Restaurazione si vedano almeno *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma* 2007; *La cultura del restauro* 2013.

<sup>28</sup> Sull'argomento sono fondamentali gli studi di Mazzarelli 2018a; si veda anche il contributo della stessa Carla Mazzarelli in questo volume, pp. 201-209.

4. Incisione da Annibale Carracci,  
*La Pietà*, in «L'Album», IX, 1842, 4,  
 p. 25.



Fondazione  
 1563

SAGEP

dell'originale tutto è ristauro sopra ristauro poco accuratamente fatto»<sup>29</sup>. Il racconto prosegue con la glorificazione del papa regnante, Gregorio XVI, del quale si loda a più riprese la paternità dell'operazione conservativa<sup>30</sup>. La consueta descrizione iconografica delle opere d'arte è interrotta dalle considerazioni sulla maniera di Zampieri che «[...] accoglie in sé tanti e così alti pregi, dalla composizione nobile, grandiosa, le espressioni dei personaggi naturali, la spontaneità delle figure, lo schietto modo di panneggiare le vestimenta, l'ordine mirabile con cui vennero distribuiti i gruppi»<sup>31</sup>. Nel testo, inoltre, la discussione è vivacizzata dal ricorso a stilemi che trasformano la recensione in un'occasione per schernire la società contemporanea auspicando una rigenerazione morale: «beatissimi furono [...] que' tempi, ne' quali vissero dipintori capaci di condurre opere tanto vicine alla perfezione. E piacesse pure a Dio che buona parte de' moderni, enfiati da fanciullesca superbia, non si degnassero seguire il loro esempio»<sup>32</sup>. Infine, è interessante evidenziare la descrizione della copia di Silvagni, che «valendosi del modello quante volte lo richiedeva il bisogno, studiando lo stile dell'autore [...] fece in modo che la sua copia riuscisse [...] quasi un altro originale»<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Gerardi 1835, p. 86.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 86.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

Nel 1845 l'affresco di Domenichino è nuovamente citato in un lunghissimo contributo pubblicato sulla rivista «Il Saggiatore. Giornale romano di storia letteratura belle arti e varietà»<sup>34</sup>. Nell'articolo, in cui si narrano i principali episodi agiografici dell'apostolo, l'autore del testo – commentando l'opera di Zampieri insieme all'affresco di Guido Reni raffigurante *Sant'Andrea condotto al supplizio*, entrambi realizzati per il cardinale Scipione Borghese – dichiara: «avvamparono di nobile emulazione» e «tutti e due eccitarono la meraviglia»<sup>35</sup>. «Il Saggiatore» è soltanto uno dei numerosi periodici editi a Roma durante la stagione culturale avviata con l'elezione di Pio IX. Secondo il disegno di papa Mastai Ferretti, i giornali e il sistema di circolazione della stampa e dei libri costituiscono gli strumenti principali per sconfiggere l'inerzia della macchina statale pontificia<sup>36</sup>. Sicché è possibile cogliere ulteriori aspetti della trattazione sui celebri maestri del Seicento bolognese in riviste editate entro i successivi tre decenni. È il caso de «L'Album. Giornale Letterario e di Belle Arti»<sup>37</sup>, in cui Roma è ancora raccontata nelle sue peculiarità intrinseche. Il giornale di Giovanni de Angelis propone commenti appassionanti intesi a onorare i maestri dell'antica Felsina: Annibale Carracci e Domenichino su tutti<sup>38</sup>. Nelle descrizioni minuziose di palazzo Farnese, «il più bello che in Roma si osservi» ancora a questa data<sup>39</sup>, lo spazio editoriale riservato alla presentazione dell'impresa di Annibale non ha confronto rispetto all'intero *excursus* sulla storia del cantiere architettonico e decorativo, ivi compreso l'intervento michelangiolesco. In occasione delle celebrazioni del Venerdì Santo del 1843<sup>40</sup>, sul nono volume del giornale è inserita un'incisione dalla *Pietà* di Annibale, «un'opera perfetta, ed è di tanta grazia e leggiadria [...]. Ivi l'equilibrio del disegno, l'armonia del colorito, il tocco delle linee, la delicatezza degli ombreggiamenti» (fig. 4)<sup>41</sup>. Il commento mostra inaspettatamente una padronanza ardita del lessico specialistico, malgrado il testo resti vincolato al solito anonimato. Lo scrutinio del periodico attesta differenti punti di osservazione attraverso i quali viene illustrata la scuola felsinea. Ne sono esempio la ricostruzione del suo albero genealogico cinque-seicentesco in un trafiletto del 1861<sup>42</sup>, oppure i notiziari informativi sull'attività dei Carracci nei quali è manifesta una generalizzata inclinazione all'iperbolico. Questo resoconto diacronico scopre una generazione giornalistica di formazione eterogenea che, sebbene sia occupata a incensare i fasti del papato, riversa sulla pubblicistica d'arte le proprie aspirazioni didattiche. La messe di recensioni offre spunti significativi per comprendere il modo in cui gli artisti classicisti del Seicento sono stati introdotti all'attenzione di un numero crescente di lettori e sulle pratiche con le quali questi stessi scrittori cercano di affinare la propria capacità di riconoscimento delle qualità delle opere. Una

<sup>34</sup> Il giornale è stampato dal 1° gennaio 1844 al 31 dicembre 1846, si veda Majolo Molinari 1963, II, pp. 930 e ss.

<sup>35</sup> Mazio 1845, p. 252.

<sup>36</sup> Negro 1977; *Dall'erudizione alla politica* 1997; per l'esame dell'evoluzione dell'editoria romana alla metà dell'Ottocento sono fondamentali gli studi di Maria Iolanda Palazzolo, che ringrazio per la disponibilità e i suggerimenti preziosi, cfr. almeno Palazzolo 1984; *Eadem* 1994.

<sup>37</sup> Il settimanale, diretto da Giovanni de Angelis, è edito a Roma presso la Tipografia delle Belle Arti dal 1834 al 1862, cfr. Majolo Molinari 1963, I, pp. 10 e ss.; De Falco 2001; Costa 2018; Falbo 2020 (in corso di stampa).

<sup>38</sup> Allo Zampieri, ad esempio, sarà destinata una moltitudine di recensioni. Si vedano, a tal riguardo, gli articoli di Sforzosi 1849 e di Giordani 1861a; si veda anche Falbo 2020 (in corso di stampa).

<sup>39</sup> *Palazzo Farnese* 1835, p. 257.

<sup>40</sup> L.B. 1843.

<sup>41</sup> Cfr. *Una pietà* 1842, p. 180; per l'incisione a contorno semplice dell'opera tradotta di Annibale Carracci si veda invece Zanelli 1842, p. 26.

<sup>42</sup> *Scuola Bolognese* 1861.

pluralità di voci che ha svolto una funzione divulgativa essenziale specie per la ricostruzione monografica di singole personalità, di scuole artistiche o di contesti nazionali. Alla stampa erudita va riconosciuto il merito di aver concesso alle questioni dell'arte spazio e rispettabilità in una prospettiva pubblica. Si tratta di materiali che, sebbene necessitino di essere messi più efficacemente in comunicazione tra loro, mostrano di avere indubbiamente contribuito ad accrescere la maestà ottocentesca di Roma «universale ed eterna capitale delle arti»<sup>43</sup>.

Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

---

<sup>43</sup> Sono documenti carichi di rivelazioni e di reticenze, ancora da decifrare, specie se visti a confronto con gli studi sostanziali condotti sulla pubblicistica lombardo-veneto dell'epoca, vedi almeno Marin 2011.

# I BOLOGNESI NELLA PITTURA ANEDDOTICA DELLE VITE DEGLI ARTISTI

Jessica Calipari

Piace immaginare che i visitatori del *Salon* parigino del 1817 si siano soffermati a osservare un temperato Annibale Carracci, il quale, senza scomporsi, mostra i pennelli al Cavalier d'Arpino a indicare le uniche armi con cui rispondeva alla sfida mossagli dal collega, infuriatosi per aver udito il giovane bolognese denigrare una sua opera. La tela, firmata da Alexis Nicolas Pérignon, fu riprodotta con un'incisione a contorno sul *Recueil de Morceaux* di Charles-Paul Landon, qui fungendo da pretesto per ripercorrere l'episodio nei dettagli e ribadire la condanna nei confronti di un artista vanaglorioso: «qu'il devait moins a son talent qu'à l'esprit d'intrigue» (fig. 1)<sup>1</sup>.

*Annibal Carrache et le Josépin* è solo uno dei molti dipinti dedicati alle biografie degli antichi maestri che affollarono le sale espositive europee del diciannovesimo secolo, testimonianza di uno «dei riflessi più curiosi di quel nuovo atteggiamento verso il passato», per dirla con le parole di Francis Haskell; un sotto-genere pittorico inaugurato alla fine del Settecento per poi diffondersi con tempi e intensità diverse durante il secolo successivo. La capacità di veicolare messaggi didascalici e di esprimere in maniera più o meno esplicita concetti romantici fu fra le qualità fondamentali del genere aneddótico, garantendogli duraturo successo.

Fra gli artisti del Seicento bolognese, godettero di una qualche fortuna figurativa in ambito europeo soprattutto Annibale e i suoi allievi, «con la strana eccezione di Guido Reni»<sup>2</sup>. Il tema della rivalità artistica già proposto da Pérignon fu reimpiegato negli anni Sessanta dell'Ottocento, mentre il racconto del Malvasia, secondo il quale Francesco Albani si sarebbe servito dei propri figli come modelli per i suoi famosi puttini, diede vita a diverse interpretazioni figurate dell'aneddoto (fig. 2)<sup>3</sup>. A esprimere il rapporto idilliaco fra artisti e committenti risultò funzionale invece l'episodio in cui la regina Cristina di Svezia carezza le mani del Guercino, pur di toccare «cette main qui fait de si belles choses»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Landon 1831, pp. 47-48. Il medesimo soggetto venne esposto da Édouard Baille nel 1846, assieme a un'altra scena di rivalità fra l'Aretino e il Tintoretto; s.a. [senza autore] 1846, p. 12, n. 60. I dipinti sono entrambi citati nel saggio di Francis Haskell dal titolo *The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting*, prima indagine sul fenomeno nella sua totalità e imprescindibile premessa per lo studio dei dipinti aneddóticos sulle vite d'artista. Cfr. Haskell [1971] 1978 (in particolare p. 153 per i bolognesi). Sull'argomento resta fondamentale anche la sezione dedicata agli *Uomini Illustri* in *Romanticismo storico* 1974, pp. 92 e ss. Proprio muovendo dalla selezione di artisti presenti nel catalogo della mostra fiorentina curata da Sandra Pinto, ha preso forma la mia tesi di laurea magistrale dedicata alla diffusione del genere aneddótico in Italia e corredata da un repertorio iconografico di oltre quattrocento opere: Calipari 2010-2011.

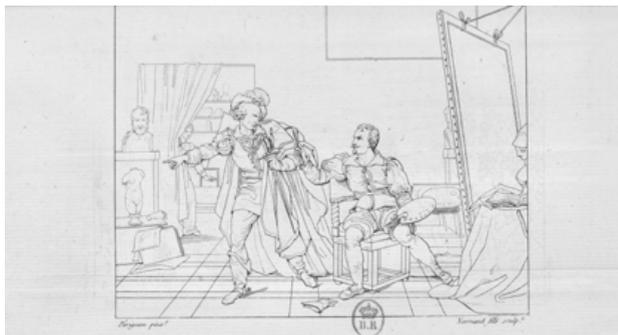
<sup>2</sup> Haskell [1971] 1978.

<sup>3</sup> Riprendendo il racconto di Malvasia o versioni più tarde dei suoi epigoni francesi, Pierre Jérôme Lordon, allievo di Pierre-Paul Prud'hon, nel 1834 espose un dipinto raffigurante l'*Atelier de l'Albane* (fig. 2) gremito dei suoi bambini, i quali fanno da modelli al pittore stesso e ai suoi amici, Domenichino e François Duquesnoy, impegnati uno a disegnare l'altro a scolpire. Di tono diverso il dipinto di Lagerzes, apparso nel 1857 col titolo *l'Albani che guarda i suoi figli mentre giocano*, a suggerire un rapporto meno rigido e schematico fra vita e opera dell'Albani, rappresentato meditando, mentre osserva tenendo in mano la tavolozza. Cfr. Georgel [1982] 1987.

<sup>4</sup> Haskell [1971] 1978, p. 153.

1. Louis Marie Normand,  
incisione a contorno da Alexis  
Nicolas Pérignon, *Annibal  
Carrache et le Josépin*.

2. Pierre Jérôme Lordon,  
*L'Atelier de l'Albane*. Dunkerque,  
Musée des Beaux Arts, inv.  
BA.1976.010.1.



Fondazione  
1563



EDITORI  
SAGEP

È verosimile che qualche altro dipinto biografico riguardante gli eroi della *Felsina Pittrice* sia ancora nascosto nelle regioni inesplorate dell'«International Style»<sup>5</sup>, ma dalle prime indagini la varietà di tele e statue atte a riprodurre le fattezze di altri maestri o episodi della loro vita non è paragonabile alle sparute incursioni dei colleghi bolognesi nel genere. Il recupero degli antichi maestri fu tema centrale per François-Marius Granet, e la lista di artisti scesi in campo nei suoi dipinti è assai lunga. Attratto dalle biografie dei suoi predecessori, fu forse l'unico dei cultori del genere a rinunciare del tutto a Raffaello per prediligere figure più umili, spesso prescelte per la loro devozione. Egli si dedicò molto al Seicento; in particolare fu affascinato dalla scuola bolognese e grande fu l'interesse per Domenichino, che s'intensificò durante i soggiorni a Frascati. Ospite della villa Aldobrandini, il 4 giugno del 1822 informava il suo benefattore, il principe Francesco Aldobrandini Borghese, circa l'esecuzione di un dipinto che avrebbe rappresentato «il cardinale Ippolito Aldobrandini sotto il portico del palazzo della villa Belvedere, che riceve il povero Domenichino quand'ultimo questo fuggì da Napoli» (fig. 3). Annettendo ai dettagli della lettera la richiesta di un appartamento più vasto, continuava: «allora

<sup>5</sup> Rosenblum [1956] 1976.



3. François-Marius Granet, *Domenichino ricevuto dal cardinale Aldobrandini*. Frascati, collezione privata.

potrei sperare di fare un'opera degna di essere presentata al nipote di questo grande cardinale, di cui cerco, con il mio modesto talento, di far conoscere al mio paese la cura che egli si prese per conservare alla pittura un genio come Domenichino»<sup>6</sup>. Non sappiamo se il dipinto fosse stato commissionato al pittore dal principe. Certamente divenne in conclusione un omaggio a quel gentiluomo che si era fatto carico del distacco e del restauro del ciclo di affreschi di Domenichino presente in quella stessa villa, minacciato dall'umidità<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Néto-Daguerre 1995, pp. 98-99; cfr. anche Costantini 2004a; *Eadem* 2004b. Il dipinto di Granet divenne famoso ancor prima di essere esposto pubblicamente al *Salon* del 1824, dove non fu tuttavia esente da critiche (per esempio da parte di Landon e Stendhal), dirette soprattutto verso le figure, che lui tese a realizzare spontanee e naturali e invece furono giudicate secondo canoni aulici. Cfr. Néto-Daguerre 1992, p. 196.

<sup>7</sup> Odescalchi 1840, p. 13. Stando all'elogio scritto in occasione della morte di Aldobrandini da Pietro Odescalchi, l'impresa fu resa necessaria dall'umidità proveniente da terra. L'operazione, decisa nel 1810, coincise con la vendita di quattro degli affreschi a Pietro Camuccini (che provvide al distacco delle pareti e al loro restauro). Gli stessi furono in seguito riacquistati dal principe Aldobrandini che, ordinato il distacco degli altri quattro affreschi, spostò il ciclo a Villa Borghese. Nel 1892 gli otto affreschi trasportati su tela furono acquistati dal conte Karol Lanckoronski e andarono ad abbellire gli ambienti dell'omonimo palazzo a Vienna. Nel 1945 per motivi di sicurezza vennero spostati a Schloss Hohenems in Tirolo, dove vennero custoditi fino al 1958, anno della loro vendita alla National Gallery di Londra. Granet godette dei suoi primi soggiorni a Frascati mentre era in atto il taglio degli affreschi. Non è da escludere che alcuni di questi già staccati si trovassero nei saloni del piano nobile della villa e che il pittore abbia dunque avuto la possibilità di osservarli da vicino. Cfr. Salerno 1963; Costantini 2004a; *Eadem* 2004b, nota 16.

4. François-Marius Granet, *Poussin et le Dominiquin*, penna e inchiostro su carta. Aix-en-Provence, Musée Granet.



Nacque probabilmente sempre a Frascati il disegno con *Poussin et le Dominiquin* del Musée Granet in cui è riprodotto il fantasioso episodio relativo all'incontro dei due artisti (fig. 4)<sup>8</sup>. La scena è ambientata in una soffitta, nella quale, stando a un aneddoto diffuso nei primi decenni dell'Ottocento, era stato relegato il *San Girolamo* dello Zampieri, un'opera che Poussin avrebbe ottenuto con fatica di copiare. Il pittore francese, inginocchiato al cospetto del Domenichino, è rappresentato nell'atto di baciare le mani dello Zampieri, che – passato di là per caso – si era stupito di trovare il giovane impegnato nello studio della sua opera. Lontano dalla docilità servile, l'atto esprime fedeltà verso un maestro; è un attestato di discepolanza<sup>9</sup>.

Evidentemente una certa idea di Bologna c'era stata e aveva, tra entusiasmi alterni – attraverso la Francia – solcato i secoli, saldando la gloria dei Carracci e dei loro allievi a un sentimento dell'arte pacato, quasi religioso, non per forza imbevuto d'ideale, ma sempre da esso governato. Tuttavia, questa attitudine classica e idealizzante, che in qualche modo garantì un futuro europeo ai bolognesi, non fu considerata ovunque un buon partito<sup>10</sup>.

Le maggiori fatiche volte a rinviare il culto dei Carracci e della loro scuola furono spese naturalmente a Bologna, che come ogni altra città italiana bruciò incensi ai grandi artisti del proprio passato. I valori di scuola regionale, che per i veneziani si esemplificavano nella triade Tintoretto-Tiziano-Veronese, venivano riconosciuti dai bolognesi nella pittura dei Carracci e dei loro allievi, proposti come perpetuo esempio agli studenti dell'Accade-

<sup>8</sup> Il tema delle vite d'artista in riferimento alle opere di Granet è ben affrontato in *Les vies des maîtres anciens* in Néto-Daguerre 1992, pp. 187-200; in particolare, si veda quanto appuntato sulle *Mémoires* di Granet: «j'ai toujours admiré ce grand génie dont quelques personnes n'ont pas senti les admirables qualités, à cause de la grand simplicité de son caractère e de son oeuvre» (*ivi*, p. 189).

<sup>9</sup> Questa storia, osserva Jay, «che porta onore a entrambi gli artisti, non sfuggì al pennello di Granet», in Jay 1817, p. 404. L'aneddoto della *Comunione* a un certo punto dismessa viene riportato di frequente nella letteratura ottocentesca, soprattutto in quella francese e anglosassone. Anche Delacroix, nel suo articolo *Le Poussin*, quando si accinge a descrivere lo stato delle arti a Roma all'arrivo del pittore francese, riferisce l'aneddoto. Cfr. Delacroix [1853] 1923, pp. 57-104. L'episodio contribuì a diffondere il mito della «public lecture» dell'opera di Domenichino, ovvero la convinzione secondo la quale la riabilitazione del pittore bolognese sarebbe stata dovuta all'apprezzamento espresso da Poussin. L'episodio della rimozione dall'altare della *Comunione* a causa delle critiche sembrerebbe comparire per la prima volta nelle note di Giuseppe Piacenza alle *Notizie* di Baldinucci. Cfr. Baldinucci [1681-1728] 1786-1820, libro X, IV, 1814 pp. 1-3; Cropper 2005, pp. 16-18.

<sup>10</sup> Ottani Cavina 1986, p. 355.



5. Luigi Loli, *Annibale Carracci che in Roma disegna sul muro col carbone la statua del Laocoonte alla presenza e con meraviglia d'Agostino suo fratello*. Bologna, Accademia di Belle Arti.

mia Clementina e chiamati in causa con costanza nei discorsi annuali, tribuna privilegiata del fronte ufficiale dell'arte cittadina<sup>11</sup>. Eppure tutti questi iniziati all'ammirazione dei «ristoratori dell'arte bolognese» lasciarono in eredità un esiguo numero di tele dedicate alla memoria dei loro predecessori<sup>12</sup>.

*Annibale Carracci che in Roma disegna sul muro col carbone la statua del Laocoonte alla presenza e con meraviglia d'Agostino suo fratello* fu tra i soggetti scelti nel 1824 per ornare il loggiato dell'Accademia bolognese (fig. 5). La rappresentazione del più giovane fra i Carracci spettò a Luigi Loli, artista altrimenti noto per aver realizzato l'unico ritratto in vita di Giacomo Leopardi. Quel che qui interessa – più che lo svolgersi del concorso bandito *ad hoc* – è la scelta dei soggetti<sup>13</sup>. Tutti, tranne uno, accuratamente selezionati dalle pagine della *Felsina pittrice*, offrono una versione tutta locale della celebrazione del fare artistico. Nel caso specifico, più che glorificazione in senso nazional-regionale del più giovane dei Carracci, il primato felsineo sembra inverarsi negli aneddoti (due su quattro) tratti dalla vita vasariana di Francesco Francia, e val la pena riportare il tema del soggetto affidato a Napoleone Angiolini così come fu dettato dalla commissione:

<sup>11</sup> Sull'argomento si veda Boschloo 1987; *Idem* 1989, pp. 105-117.

<sup>12</sup> Boschloo 1987, p. 108.

<sup>13</sup> La vicenda è ben descritta da Savini 1999; ai candidati ammessi per votazione segreta durante la seduta del 18 luglio vennero assegnati per estrazione quattro soggetti. L'altro soggetto dedicato al Francia (*Francesco Raibolini detto il Francia regalato da Giovanni Bentivoglio Il signore di Bologna d'un onoratissimo presente per la tavola di Maria Vergine di suo ordine dipinta nella magnifica di lui Cappella in San Giacomo*) spettò a Lodovico Lipparini; Luigi Loli nel 1861 espose a Torino, senza suscitare entusiasmi, un dipinto col medesimo soggetto: «ne farem sosta al picciolissimo Annibale Carracci, quadretto di proporzioni meissonieriane del prof. Luigi Loli, il quale ci dispiace assai non abbia di Meissonier ne la finezza ne l'ingegno», Demo 1861, p. 360. Cfr. Cammarota 2006; Farneti 2012a; *Eadem* 2012b. Tutte le lunette vennero cancellate su richiesta di Napoleone Angiolini nel 1841, tranne quella del Loli, che dopo un distacco è oggi esposta nel corridoio delle segreterie. Giovanna Perini (1993a) identifica il personaggio impellicciato con Ludovico.

«Il medesimo Francesco Francia in atto di sorpresa nell'aprirsi della cassa contenente la famosa S. Cecilia che quel sommo ingegno di Raffaello gli invia in San Giovanni in Monte, e gli raccomanda per lettera di averne cura fin ad emendarlo ove n'avesse avuto danno dal viaggio o in che lo credesse meritar correzione»<sup>14</sup>.

Dal canto suo l'aneddoto di Annibale, reso maggiormente attraente *in loco* dalla presenza sua e di Agostino, fu tra i preferiti della letteratura artistica dell'Ottocento – tanto da fungere da *exemplum* in una delle bibbie della *Kunstreligion* – per il suo farsi carico di un ampio valore didascalico racchiuso nel motto «Noi altri dipintori abbiamo a parlare con le mani», riportato per primo da Giovanni Battista Agucchi, poi sia dal Bellori sia dal Malvasia<sup>15</sup>. Questa l'unica rappresentazione visiva delle biografie dei Carracci entro le mura felsinee, e per un prosieguo assai esiguo entro cui includere la fortuna visiva dei loro discepoli bisogna scavalcare gli anni Trenta, apertisi sotto i cattivi auspici della repressione austriaca e la temporanea chiusura dell'Accademia. Alla riapertura, la resistenza del fronte tradizionalista ai venti rivoluzionari venne rinforzata dalla nomina a presidente di Bolognini Amorini, interprete indefesso dell'erudizione locale e compilatore delle *Vite de' pittori ed Artefici bolognesi*<sup>16</sup>. Con la gestione Bolognini e l'adesione a un ormai sempre più rigido «clementinismo», il modello della grande scuola bolognese del secolo d'oro (prima solo caldamente raccomandato) s'impose. I «sani insegnamenti degli immortali Carracci, che formarono i Guidi, i Domenichini, gli Albani, i Guercini» divennero «inalterabili precetti», «giusta regola da opporre» ai Puristi innanzi a tutti, in cima all'indice con l'accusa di voler «ripiombare l'arte nell'infanzia», seguiti da tutti quei valori moderni che altrove soggiacevano a ricerche in ripresa<sup>17</sup>. Un soggiorno in città era necessario a tutti i giovani artisti desiderosi di aggiornare il proprio linguaggio. Seguendo tale proposito, nell'estate del 1844, Alessandro Guardassoni, promessa della pittura bolognese, si trasferiva a Modena. Sotto la guida del Malatesta, il giovane realizzò i primi dipinti di argomento storico, fra cui *Il pittore Calvaert che si congratula con Guido Reni per la sua Assunta*, esposto a Bologna nell'ottobre del 1846. La tela dava forma a un aneddoto malvasiano dal portato evidentemente polemico: visualizzava il momento in cui l'anziano interprete della tradizione omaggia la precoce maestria del giovane Guido. Il biasimo, indirizzato al clima di immobilismo perpetrato dagli accademici, certamente non sfuggì, inasprendo le proteste della critica più retriva, già maldisposta verso la poetica malatestiana<sup>18</sup>. Emerse da tutt'altre circostanze il *Guido Reni dipinge la Madonna della chiesa di San*

<sup>14</sup> Il Francia rappresentò l'alternativa alla gloria dei Carracci. All'artista fu intitolata la Società per le Belle Arti nel 1893 e un *Francesco Francia pittore*, oggi conservato al Mambo di Bologna dipinto da Luigi Asioli, vinse il Piccolo premio di pittura del 1837. Cfr. Farioli, Poppi 1980, p. 50.

<sup>15</sup> Il motto in questo caso è dato nella versione malvasiana: Malvasia [1678] 1841, I, p. 343. L'episodio è ripreso da Wackenroder in *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, precisamente nella *Cronaca dei Pittori*, dove viene affrontata la diatriba iniziata dal Lessing circa il *Laocoonte* e il primato delle arti. Nell'episodio carraccesco viene sancito il prevalere delle arti del disegno sull'eloquenza della parola. La fonte di Wackenroder per Annibale è soprattutto Bellori. Cfr. Wackenroder [1797] 2014, p. 247.

<sup>16</sup> Bolognini Amorini 1841-1843. Lo stesso marchese considerava la propria opera il proseguimento della *Felsina Pittrice* del Malvasia.

<sup>17</sup> «Le strettoie del clementinismo» vengono raccontate da Poppi 1983a. Il primo atto della nuova gestione fu non a caso l'abolizione del pensionato romano.

<sup>18</sup> Cfr. Poppi 1983a, p. 47. Il dipinto era già stato esposto a Modena nel 1845 riscuotendo un certo successo.



6. Luigi Masetti, *Guido Reni dipinge la Madonna della chiesa di San Bartolomeo*. Collezione privata.

*Bartolomeo*, presentato da Luigi Masetti alla Prima Esposizione Triennale delle Accademie dell'Emilia del 1863 (fig. 6). Recensita su «L'Eco» del 6 giugno, l'opera riscosse tiepide reazioni per via dell'eccessiva galanteria del vestiario e per il difetto nel disporre l'opera che Guido è intento a contemplare, la quale «in iscorciando doveva disformarsi molto di più»<sup>19</sup>. La Madonna reniana era legata allora a circostanze ben precise. Trafugata nel 1855 dalla chiesa di San Bartolomeo, riemessa sul mercato antiquario londinese nel 1859 e venne ricollocata nella sua chiesa nel 1860 con tanto di sfarzossissima cerimonia<sup>20</sup>. Dipinto probabilmente in concomitanza all'accadimento, il Reni di Masetti è carico di significato politico: celebra la riconquista della *mater amabilis*, vera protagonista del dipinto. Nessun'altra comparsa visiva di Guido (se non in vesti romanzesche) si è rintracciata nella Bologna ottocentesca<sup>21</sup>.

Il Guercino invece trovò facile celebrazione a Cento, dove nel 1861 s'inauguravano la statua di piazza con le fattezze dell'artista – commissionata già nel 1658 a Stefano Galletti – e il sipario comunale, vero e proprio romanzo storico per immagini, affidato al pittore

<sup>19</sup> Poppi 1983b, p. 67; *Idem*, in *Omaggio alla pittura italiana* 2003, n. 23, pp. 102-105.

<sup>20</sup> Si rintracciano anche diversi opuscoli, ad esempio le *Notizie intorno alla sacra preziosa immagine della Beata Vergine del Suffragio dipinta da Guido Reni derubata nel 1855* di Giordani (Giordani 1861b). Cfr. Poppi, in *Omaggio alla pittura emiliana* 2003, n. 23, pp. 102-105.

<sup>21</sup> Nel 1856 Antonio Rosaspina espone una *Beatrice Cenci ritratta da Guido Reni*. Il Reni apparve molto spesso accanto all'eroina le cui sfortune furono molto care alla cultura figurativa e letteraria romantica. Cfr. Bonagura 2002. Un ritratto negativo e decadente di Guido Reni viene tracciato nel 1863 da Pietro Selvatico, il quale pubblica all'interno di una raccolta di saggi una serie di racconti dedicati ad «alcuni pittori dei secoli scorsi». Cfr. Selvatico 1863, pp. 247-328. Protagonisti di episodi romanizzati sono pittori scelti per essere esempi di devianza e decadenza. L'ultimo racconto titola *Guido Reni o pompa e abbiezione*. Nello spirito del genere biografico della *Künstlernovelle*, dove gli episodi hanno valore simbolico e arte e vita si confrontano, il racconto di Selvatico traccia il legame fra la «fiacchezza» della tarda maniera del Reni e la corruzione morale dovuta ai debiti di gioco che secondo il racconto di Malvasia affliggevano il pittore. Cfr. anche Valli 1999.

7. Antonio Muzzi, *Cristina di Svezia allo studio di Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento*, olio su cartoncino, 318 x 370 mm. Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 7469.



Antonio Muzzi, in cui venne raffigurata la visita di *Cristina di Svezia allo studio di Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento* (fig. 7)<sup>22</sup>. Fu l'amministrazione comunale a imporre che il sipario omaggiasse il suo «figlio più illustre», mentre il momento da immortalare venne elaborato dall'artista, documentatosi scrupolosamente mediante l'ausilio di vari testi che di recente avevano vivificato la cronaca della visita<sup>23</sup>. Riuscì dunque a Cento ciò che non riuscì a Bologna – collocare un celebre artista locale entro una strategia simbolico-visiva complessiva. Nella città felsinea i riferimenti visivo-celebrativi ai tre cugini e alla loro scuola furono scarsi anche in epoca post-unitaria<sup>24</sup>. Gli artisti e i committenti bolognesi, pur coinvolti nella *verve* risorgimentale, preferirono aneddoti e momenti interpretati da eroi di calibro nazionale – meglio se capaci di intrecciarsi alla storia locale – come il Buonarroti<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Censi 1995, in particolare pp. 81-82; Cecchelli, Censi, in *Ingegno e sentimento* 1995, n. 17, pp. 163-164. Nelle fonti, sia in quelle relative alle tappe della regina in Italia sia in quelle specificamente bolognesi, non si rintraccia l'aneddoto, per la prima volta riportato da Malvasia e poi ripreso dalle ristampe ottocentesche della *Felsina* e dai testi ad essa ispirati (Calvi 1808; Giordani 1839; Muzzi 1840-1846, VII, 1844, p. 478).

<sup>23</sup> Affinché non rimanesse «ambiguo il soggetto», Antonio Muzzi elaborò un opuscolo a stampa distribuito in occasione dell'inaugurazione. Una copia dell'opuscolo è segnalata da Rossoni presso l'Archivio Storico di Cento. Muzzi aveva già dipinto un altro sipario: *Camillo Gozzadini che presenta a Bartolomeo Ramenghi il giovane Girolamo da Treviso affinché lo istruisca nell'arte della pittura*. Cfr. Zacchi 1999, pp. 14-15; Rossoni 2007.

<sup>24</sup> Con l'avvento dell'Unità, l'Accademia subì profonde trasformazioni. Il 10 aprile 1860 la riforma aprì i battenti con apposito decreto firmato dal dittatore Farini. Vennero unificate le tre principali accademie dell'Emilia (Parma, Modena e Bologna) con sede centrale a Bologna sotto la presidenza di Adeodato Malatesta. Vennero poi effettuate «vere e proprie epurazioni» e furono allontanati i professori maggiormente implicati con il regime precedente (il presidente Carlo Bevilacqua, Clemente Alberi, Cincinnato Baruzzi, Napoleone Angiolini). Per dare un'immagine risorgimentale all'istituto, vennero chiamati professori di altre città – come Carlo Arienti e Antonio Puccinelli. Unico dei vecchi amministratori pontifici a essere tollerati fu Cesare Masini – che rimase in carica come segretario dell'Accademia riformata. Cfr. Poppi 1983a, pp. 50 e ss.

<sup>25</sup> Subito dopo l'Unità, il sindaco Pizzardi commissionò ad artisti cittadini grandi tele raffiguranti uomini illustri. L'idea era quella di allestire un «Salone del Risorgimento», all'interno del quale si riteneva Michelangelo l'unico artista degno di essere immortalato in una tela di grandi dimensioni. Il Buonarroti venne rappresentato da Muzzi

Eppure, se in qualche modo possiamo rassegnarci agli esigui tributi dipinti ad Annibale e a Guido, è davvero difficile spiegare la mancata celebrazione di Ludovico, intorno al cui nome furono intrecciati serti di alloro in quasi ogni scritto di ambito accademico ed erudito. Del resto, il profeta del più anziano dei Carracci era stato il canonico Malvasia, il cui verbo venne rinvigorito mediante varie imprese editoriali lungo tutto l'Ottocento, e questo contribuì a far sì che mai durante il secolo a Bologna la fama di Ludovico cedesse il passo<sup>26</sup>.

Eppure, i tenui fasti visivi dedicati all'«uomo più grande in pittura che abbia avuto Bologna» allarmavano in tempi ancora non sospetti<sup>27</sup>. Nel 1825, Ferdinando Belvisi, dando alle stampe il suo *Elogio storico del pittore Lodovico Carracci*, dichiarava l'intenzione di rimediare a una «dimenticanza vergognosa», ossia di colmare il «niuno interesse che la patria si era presa di mostrare al mondo col mezzo di statue od iscrizioni o mausolei, l'amore e la gratitudine che ella dovea a Ludovico»<sup>28</sup>. L'indignazione per la mancata commemorazione in un'epoca di celebrazione restaurativa e monumentale, mossa da fervido amor di patria, rivendicava un ruolo di prim'ordine nella «gara delle città», e lo faceva indicando con precisione sulla scorta di Malvasia in Ludovico – l'unico della famiglia rimasto fedele a Bologna – l'eroe indiscusso del pantheon cittadino<sup>29</sup>. Non sappiamo se la cosa contribuì a infervorare il Belvisi, ma è certo che l'unica memoria scultorea dei Carracci visibile a Bologna in quegli anni – giunta con due anni d'anticipo rispetto alla pubblicazione dell'*Elogio* – era l'erma di Annibale che Cincinnato Baruzzi, già assunta la direzione dello studio romano di Antonio Canova, aveva inviato all'Accademia di Bologna quale saggio del terzo anno di pensionato, subito collocata sulla porta d'ingresso della Pinacoteca (fig. 8)<sup>30</sup>. Nonostante tutti i sostenitori di Ludovico, solo nel 1849 la Commissione di scultura decise per la realizzazione di un busto «da modellarsi uniformemente a quello di Annibale che già esiste sulla porta d'ingresso dell'accademia»<sup>31</sup>. Nessun'altra erma o statua del più

mentre progetta le fortificazioni di San Miniato. Cfr. Zacchi 1999. Sempre Michelangelo è protagonista dei dipinti di Orfeo Orfei (del 1864 *Michelangelo alle porte di Bologna*), Luigi Serra (*Michelangelo al letto del servo Urbino morente*, col quale vincerà una pensione triennale governativa nel 1874), Alfonso Savini (*Michelangelo nel giardino dei Medici*, acquistato dalla Società Protettrice fra il 1854 e il 1867), Raffaele Faccioli (*Michelangelo che disegna le fortificazioni* – premiato al Curlandese del 1864). Si rintraccia in ambito bolognese anche qualche opera dedicata ad altri maestri del passato: Ippolito Bonaveri, *Leonardo da Vinci che muore nelle braccia di Francesco I*, premio di disegno di figura del 1845; Andrea Besteghi, *Cimabue e Giotto* del 1854. Cfr. Farioli, Poppi 1980; Poppi 1983b.

<sup>26</sup> Biografie dedicate agli artisti della scuola locale, per lo più ispirate al Malvasia, si diedero alle stampe per tutto il secolo. Proprio nell'edizione del 1841 viene messa in campo la polemica sull'eventuale intervento di Ludovico nella prima fase dei lavori nella Galleria Farnese. Cfr. Malvasia [1678] 1841, I, p. V; Perini 1993b, pp. 299 e ss.

<sup>27</sup> Perini 1993b.

<sup>28</sup> Belvisi 1825. Anche Gaetano Giordani, in una breve nota all'edizione della *Felsina* del 1841, lamenta la mancanza di un «condegno monumento»; cfr. Malvasia [1678] 1841, I, pp. 322-323. Già in Perini 1993b.

<sup>29</sup> Perini 1993b, p. 269.

<sup>30</sup> Sighinolfi 2007, pp. 306-307; Mampieri 2014, n. 4, pp. 66-67. Dal presidente Francesco Alberi era stato proposto allo scultore di scegliere fra Annibale e Domenichino. Sembra importante aggiungere che negli stessi anni l'Alberi s'interessò anche a incrementare il numero delle opere di Annibale in Pinacoteca. Cfr. Cammarota 2006.

<sup>31</sup> Di Stefano Galletti quello di Agostino, di Ludovico Sammarchi quello di Ludovico. I busti furono forse dismessi quando nel 1908 venne posto il bassorilievo del Golfarelli sul portone d'ingresso (aperto sul portico nel 1885). Se ne dà notizia in Gozzi 1995, pp. 138-139. Il cosiddetto inventario Muratori del 1874 dei beni presenti in Pinacoteca registrava alla sezione C – *Inventario delle Sculture* – al n. 105 «Busto di Ludovico Carracci, marmo, Scuola del Baruzzi»; n. 106 «Busto di Annibale Carracci, marmo, Scuola del Baruzzi»; n. 107 «Busto di Agostino Carracci, marmo, Scuola del Baruzzi» (Archivio della Soprintendenza BB. AA. SS. di Bologna, *Inventario Muratori*, sez. C).

8. Cincinnato Baruzzi, *Ritratto di Annibale Carracci*.  
Bologna, Pinacoteca Nazionale, depositi, inv. 71.



anziano dei Carracci fu scolpita nella Bologna ottocentesca<sup>32</sup>, neanche in chiusura di secolo, quando la diffusione capillare dei monumenti di piazza iniziò a suscitare le lamentele di quanti sentivano questo tipo di testimonianze – dipinte e scolpite – come un ingombro alla revisione seria e scientifica delle fonti.

Sebbene i monumenti d'artista e i dipinti che hanno per soggetto episodi biografici di artisti assolvano funzioni assai diverse, essi costituiscono due aspetti complementari di un medesimo fenomeno; in tal senso paiono sintomatiche le parole usate da Benedetto Croce per recensire uno scritto di Julius von Schlosser, fra i primi studiosi a interrogarsi sul valore dei pubblici monumenti dedicati agli uomini che «appartengono allo spirito teorico» categoria nella quale egli includeva «artisti e pensatori»:

«Di quest'uso invalso in Europa nel secolo decimonono egli riporta la fonte al tardo romanticismo e al suo culto pel genio, ma pel genio in quanto lo si guardava e considerava nella biografia, nella persona pratica, nell'aneddotica, secondo quel realismo o verismo romantico che la letteratura così largamente ci attesta»<sup>33</sup>.

Stando a un ricordo di Andrea Emiliani, i busti decoravano ancora attorno agli anni Cinquanta del Novecento il vestibolo della Pinacoteca. Si veda Perini 1993a, p. 368. Secondo quanto riportato in Gozzi 1995, p. 143, nota 5, sono conservati presso i depositi dell'Accademia a palazzo Pepoli; Cammarota 1997-2004, II, 2004, p. 99, note 21-22, registra la presenza dei busti ritratto dei tre Carracci (forse altri esemplari) presso la Pinacoteca Civica di Cento.

<sup>32</sup> L'ultimo tentativo di celebrazione a tutto tondo dei protagonisti dell'arte felsinea si data al 1853 e riguarda ancora Baruzzi, che già docente di scultura presso la stessa accademia bolognese concepì il progetto – non sappiamo se mai realizzato – di una protomoteca che celebrasse le sedici maggiori glorie bolognesi. Tra i personaggi selezionati nel famedio baruzziano erano dieci scienziati e sei artisti: fra questi Guido Reni, Domenichino e il solo Ludovico. Il progetto fu subito celebrato da Muzzi 1854; cfr. Perini 1993a, pp. 367-369.

<sup>33</sup> Benedetto Croce, recensione a Julius von Schlosser *Von modernen Denkmalkultus*, in Croce 1930. Sui dipinti

La scelta di dedicare un monumento pubblico a un artista assunse quasi sempre un valore politico, capace per sua natura di catalizzare due aspirazioni complementari e diverse della vita civile, soprattutto post-unitaria: appartenenza alla nazione e apporto particolare che la propria città aveva dato al sistema delle arti (inteso in senso nazionale). È ovvio, invece, che i dipinti a carattere anedddotico sui grandi artisti del passato – salvo casi ben individuabili come quello del sipario di Cento ad esempio<sup>34</sup> – siano da ricondurre spesso a una dimensione privata, a iniziative e ispirazioni personali, preferenze dettate dalla volontà dell'artista o al massimo del committente. Sarebbe fizioso in questa sede – dove si vuole solo fornire una prima tassonomia – architettare complicate teorie per spiegare in ambito bolognese la mancanza di una statua atta a rinverdire la memoria di Ludovico, o l'esiguità di dipinti aventi per soggetto aneddoti relativi alle biografie degli artisti della scuola bolognese. Ed è forse importante aggiungere che nel periodo probabilmente più propizio all'erezione di un monumento d'artista – quello post-unitario – il corpo accademico bolognese non sembrava godere di grande credito nelle decisioni riguardanti le commissioni pubbliche più importanti<sup>35</sup>.

Nella Bologna ottocentesca il culto del *genius loci* fu rigidamente incardinato attorno agli insegnamenti accademici e votato alla scelta del *methodus eclecticus*, acquisito per tramite di Ludovico Carracci. Fu forse proprio il primato di Ludovico Carracci coltivato nell'ambiente artistico ufficiale a ostacolare la diffusione di omaggi figurati e scolpiti agli altri artisti bolognesi, secondo una volontà celebrativa simile a quella che si ritraccia – per fare esempi vicini – lungo la via Emilia in riferimento al Correggio, al quale vengono dedicati dipinti e statue. Né sappiamo se l'apertura verso l'ideale classico di impronta raffaellesca, che avrebbe comportato una dichiarazione di sudditanza nei confronti di Roma e spostato l'ago della bilancia dei valori artistici, avrebbe giovato alla fortuna di Annibale ed epigoni. Certo è che l'opzione localistica di Ludovico non funzionò e questo fallimento costituisce un'aporìa nello svolgersi del genere. Bisognerà attendere il 1908 per assistere nuovamente a un pubblico tributo alla radice carraccesca e questo sarà limitato a una targa commemorativa ornata da un ovale marmoreo, scolpito dal cavalier Tullio Golfarelli, rappresentante i volti quasi indistinti dei tre cugini<sup>36</sup>.

dedicati alle biografie degli antichi maestri e alle statue d'artista cfr. Auf der Heyde 2008.

<sup>34</sup> La vita di antichi maestri diviene repertorio di soggetti giudicati particolarmente adatti all'abbellimento di accademie, musei e gallerie pubbliche che s'inauguravano in tutta Europa, fornendo un'interpretazione nettamente nazionalistica dell'arte europea. Su tutti valga l'esempio di Delaroche e del famoso *hémicycle des beaux-arts* (nel quale, dei bolognesi, è ammesso solo il Domenichino. Cfr. Haskell [1980] 1990; Bann 2004; Kerstin 2009). Vale la pena almeno ricordare la decorazione pittorica del Museo di Anversa realizzata da Nicaise de Keyser, la quale mostra Calvaert che esercita la sua influenza su Guido, Albani e Domenichino. Su questi temi si veda anche il contributo di Ilenia Falbo in questo volume, pp. 224-231.

<sup>35</sup> Il mancato riconoscimento dell'autorità accademica diviene palese nel 1863, quando viene commissionato il monumento al prefetto Magenta da erigersi nella Certosa, finanziato con fondi ricavati da una sottoscrizione pubblica. Una giunta comunale approvò il progetto dell'architetto romano Cipolla precedentemente selezionato da una commissione composta da accademici anch'essi romani, fra cui Overbeck, Tenerani, Podesti, Coghetti e Consoni. A nulla valse l'opposizione della commissione bolognese. Bisogna inoltre rammentare che il clima progressista fu corroborato dalla presenza a Bologna di Giosuè Carducci, chiamato a condurre la cattedra di Letteratura dell'università. Cfr. Poppi 1983a, pp. 50-51.

<sup>36</sup> La targa con ovale fu collocata nel portico che congiunge la Pinacoteca all'Accademia. Sull'inaugurazione di questo monumento cfr. Albini 1909. Si vedano anche Perini 1993a; *Eadem* 1993b.

# GUIDO RENI NELLA PITTURA SACRA DEL MEDIO OTTOCENTO (A ROMA)

*Giovanna Capitelli*

C'è un Guido Reni per ogni secolo o, meglio, ogni secolo ha il suo Guido, così scriveva Cesare Gnudi oltre settant'anni fa<sup>1</sup>. Di certo il secolo diciannovesimo ha il suo Guido nel pittore cristiano, quello delle pale d'altare, delle Immacolate Concezioni, degli angeli che incoronano incontri salvifici, degli atteggiamenti di pietà espressi da santi e Madonne, delle atmosfere sovranaturali, fatte di delicatezze cromatiche ma anche di raffigurazioni attente, e naturalistiche, di sentimenti semplici, filiali, che si possono immaginare provati da san Giuseppe mentre ha il Bambin Gesù fra le braccia, cui fanno eco, in un'emulazione certamente evidente agli occhi dei provetti osservatori e credo anche a noi, oggi, le prove dei pittori cattolici per eccellenza, gli «ecclesiastical artists»<sup>2</sup>, uno fra i tanti il romano Pietro Gagliardi, in grado di declinare perfettamente quegli stimoli in produzione seriale per l'esportazione (fig. 1)<sup>3</sup>.

Non per niente, già nell'ormai lontano 1969, quando quest'arte non accendeva alcuna curiosità nella storiografia, ma solo un leggero disgusto, Howard Hibbard aveva messo a fuoco quanto

«La crescente preoccupazione di Guido Reni per gli aspetti astratti dell'arte e della rappresentazione religiosa lo rese più universale di molti dei suoi contemporanei romani, ma come l'atemporalità delle sue composizioni solleva una questione estetica che deve essere affrontata. La reputazione di Reni decadde più velocemente e più estesamente di quella di ogni altro artista, almeno in parte a causa della perenne adattabilità dei suoi dipinti devozionali alla riproduzione e alla devozione. Le sue immagini pietistiche furono amate per la loro quasi ieratica disposizione della figura in una composizione facilmente comprensibile. Erano facili da riprodurre, copiate all'infinito, e alla fine trovarono il loro posto in qualità di tipiche cromolitografie religiose. Forse, nessun artista ha sofferto così a lungo e in modo così ingiusto per la crudeltà dei suoi imitatori»<sup>4</sup>.

Se infatti esiste un modello della pittura del Seicento capace di resistere con forza e a lungo nel canone dell'Ottocento accademico, e soprattutto nella declinazione che di esso si fa nell'arte sacra, questo è quello proposto dalle opere a soggetto religioso di Guido Reni.

<sup>1</sup> Gnudi 1954b, p. 19.

<sup>2</sup> Desumo la definizione «ecclesiastical artist» dalla corrispondenza fra la Compagnia del Gesù di Dublino e l'ordine femminile delle Presentation Sisters del Klane Convent nel Kildare in merito alla committenza di un dipinto a Pietro Gagliardi nel 1868, vedi Capitelli 2012b, p. 100, nota 26.

<sup>3</sup> Capitelli 2012b.

<sup>4</sup> Hibbard 1969, in particolare p. 29. La traduzione dall'inglese è di chi scrive.



1. Pietro Gagliardi, *San Giuseppe e il Bambino Gesù*. Santiago del Cile, San Ignacio.

Nel secolo XIX questo artista bolognese continua ad essere copiato senza soluzione di continuità all'interno della routine accademica, nella penisola italiana più che in Francia, dove smette di infiammare i pennelli negli anni Venti<sup>5</sup>. A Roma anche nei riottosi anni Trenta e Quaranta, quando accanto alle ultime propaggini del Romanticismo fanno capolino prepotentemente le idiosincrasie della stagione purista, la pittura cristiana di Guido non cessa di rappresentare una palestra anche per quegli artisti che delimitano giusto fino al Raffaello della prima Stanza il perimetro dell'arte del passato da prendere ad esempio, e preferiscono gli onesti fondi oro alle atmosfere beate delle quinte senza tempo delle sue composizioni<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Sulle copie da Reni si veda il saggio di Carla Mazzarelli in questo stesso volume e la bibliografia in esso citata, pp. 201-209.

<sup>6</sup> Anche Pietro Selvatico, proprio in difesa dei puristi, ricorda che «tanto era falso che i puristi riconoscessero, nelle sole opere arcaiche, la facoltà di estrarre i pensieri, e intendessero che su quello stile dovesse la pittura mantenersi, che lodavano sommamente la *Pietà* di Guido nella pinacoteca bolognese, dipinto sublime per espressione». Si veda *Manifesto dei puristi*, in Barocchi 1998, p. 499; Pietro Selvatico, *Meriti dei puristi*, in Barocchi 1998, p. 538. Si veda poi nello specifico l'articolo anonimo a lui dedicato pubblicato su «L'Album», 2, 21 novembre 1835, e Rossi 1850. Sulla fortuna sei-settecentesca di Guido Reni nella pittura romana si veda l'importante saggio di Röttgen 1988.

Tuttavia, diversamente da quanto sostiene Hibbard, oltre a dilagare nelle immagini dei santini, nelle stampe sciolte da mettere a capo del letto, prodotte a iosa più si va avanti nel secolo grazie all'avanzare tecnico della cromolitografia, Reni fornì idee e forme a una stagione molto densa dell'arte sacra, in un periodo delicatissimo che vide una tensione continua fra persistenza della tradizione, reazione e spinte di antimodernità. Persino Hegel, nelle *Vorlesungen über die Ästhetik*, redatte tra il 1835 e il 1838, si rese conto e registrò dalla Germania, con quella *nonchalance* spesso propria dei filosofi, che «quella attitudine di Reni di dare alle sue figure quello sguardo e quella aspirazione verso il cielo era divenuta una maniera [...]. Questa aspirazione, questo sviluppo, questo sguardo verso il cielo si avvicinava al sentimentalismo moderno»<sup>7</sup>.

Qui, per questioni di spazio e di ambizione, non si è voluto completare il regesto della ricezione critica europea ottocentesca di Guido Reni, già messo insieme con sapienza in una prima antologia da Gian Carlo Cavalli<sup>8</sup>, quanto piuttosto mostrare alcune opere particolarmente eloquenti dei modi di funzionamento del modello reniano nel XIX secolo, e, in particolare, della loro esportazione fuori dagli stretti confini dello Stato Pontificio<sup>9</sup>. Si vuole cioè misurare nei dipinti ciò che di Reni resta fruttifero al centro dell'Ottocento e un po' oltre, assumendo il punto di vista della capitale della cattolicità.

#### *Nella didattica accademica d'oltreoceano*

Tra il 1848 e il 1851 giunsero da Roma all'Accademia de San Carlos di Città del Messico, dopo un viaggio mare-terra di oltre 10.000 km e al caro prezzo di 3000 scudi ciascuno, tre grandi quadri della scuola di pittura dell'Accademia di San Luca: opere di Francesco Podesti, Giovanni Silvagni e Francesco Coghetti<sup>10</sup>. Fu proprio l'istituzione accademica messicana per le belle arti, da poco rifondata e rifinanziata dalla Repubblica con i proventi della Lotteria, a richiedere queste opere e a coprirne gli alti costi di produzione e di spedizione. L'Accademia messicana era mossa da due principali finalità, entrambe simboliche e pratiche. Da un lato questa commissione fungeva da forma di ringraziamento e insieme di compenso per i tre maestri di San Luca, che si erano prestati, sempre a Roma, a esercitare da commissari in un complicato concorso che avrebbe dovuto selezionare un professore di pittura romano per l'istituzione gemella dedicata a San Carlos di Città del Messico<sup>11</sup>; dall'altro rispondeva al desiderio, da più parti condiviso, di arricchire significativamente con opere romane la pinacoteca accademica latinoamericana e proporre così modelli alti di pittura coeva indispensabili per la formazione dei propri allievi, accanto alle copie tratte

<sup>7</sup> Hegel 1838, p. 50. La traduzione è di chi scrive.

<sup>8</sup> Per l'Ottocento, infatti, resta ancora valida l'antologia di passi raccolta in Gnudi, Cavalli 1955, pp. 142-153.

<sup>9</sup> Naturalmente il culto per Guido nell'Ottocento significa anche la passione per il dipinto allora a lui attribuito raffigurante Beatrice Cenci (si veda *Beatrice Cenci* 1999) e la straordinaria fortuna di alcuni suoi temi lungo tutta la durata della pratica del Grand Tour come l'*Aurora* Rospigliosi, *exemplum* per eccellenza dell'arte di Roma. Si veda in tal senso Mazzarelli 2012.

<sup>10</sup> Sull'intera stagione di rapporti tra l'Accademia di San Luca di Roma e l'Accademia de San Carlos di Città del Messico si veda *Roma en México, México en Roma* 2018. Le schede dei tre dipinti sono le nn. II.1-3, pp. 164-173.

<sup>11</sup> Di fatto l'esito del concorso del quale erano stati commissari Silvagni, Podesti e Coghetti aveva indicato Eugenio Agneni come futuro professore di pittura in Messico, ma le autorità messicane non avevano accettato il responso e avevano nominato una seconda commissione che avrebbe scelto Pelegrín Clavé.



2. Francesco Podesti, *L'Angelo giudice premia l'anima buona e punisce la rea*. Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos, inv. SIGROA 9985.

dal repertorio del passato<sup>12</sup>. Dal canto loro, in quanto quadri immaginati per la didattica, pensati per convogliare e trasmettere valori e prassi della pittura, questi tre dipinti dei maestri dell'Accademia di San Luca si prestano mirabilmente, almeno ci pare, a misurare la fortuna del Seicento bolognese nella cultura figurativa romana del medio Ottocento e, lo vedremo, a rintracciare una testimonianza molto forte, tutta stilistica, tutta declinata nel linguaggio pittorico, della lunga durata dei modelli seicenteschi, e qui in particolare di ciò che nel Novecento Gnudi ebbe modo di porre sotto l'ampio ombrello della categoria di "Ideale classico". Ciò che la scuola pittorica romana, ciò che l'Accademia di San Luca, esporta ancora alla metà dell'Ottocento è una serie di formule del linguaggio figurativo, un saper comporre, un saper dipingere, che dichiara con orgoglio i propri precedenti, il suo appartenere a una storia di immagini già formulata, già battuta, in ciò dichiaratamente storicista.

E per perimetrare la lunga durata del modello di Guido Reni nella pittura dell'Ottocento, argomento che qui abbiamo posto al centro di una riflessione, e in particolare a Roma, nello spazio e nel tempo che raccorda i nostri discorsi in questa sede, è particolarmente utile soffermarsi proprio sul dipinto che Francesco Podesti deciderà di spedire in Messico: *l'Angelo giudice che premia l'anima buona e punisce la rea* (olio su tela, 268 x 184,6 cm; fig. 2). Ricordato dallo stesso pittore nelle sue *Memorie biografiche* come «un

<sup>12</sup> A tal riguardo si veda Mazzarelli 2018b.

3. Guido Reni, *L'anima beata*. Roma, Pinacoteca Capitolina, inv. PC 106.



quadro per l'Accademia del Messico, figure al vero, rappresentanti l'Angelo Giudice che premia l'Anima buona e punisce la rea»<sup>13</sup>, registrato sotto l'anno 1848 in una lista molto attendibile delle opere dell'artista<sup>14</sup>, il dipinto giunge a destinazione solo nel 1851. È subito esposto alla quarta mostra del 1851-1852 all'Accademia de San Carlos, con la descrizione del catalogo che recita: «Un ángel ministro del Señor con semblante majestuoso, toma cuenta de sus acciones al alma virtuosa, que está hincada en actitud suplicante: el vicio con la espada de la justicia sobre sí, y enredado por dos culebras que representan sus desórdenes, se está precipitando, alto 118 pulgadas, ancho 78»<sup>15</sup>.

Costruito su uno schema rigorosamente piramidale, a tre figure grandi al naturale, senza fondale o illusionismo architettonico, il dipinto si presenta come un campionario di modelli di nudo accademico, una prova corretta, sebbene piatta, di studio della figura, come si è detto, esplicitamente pensata allo scopo di insegnare, di proporre modelli di nudo in pittura agli allievi messicani. Le posizioni assunte dai tre personaggi raffigurati rappresentano, è palese, le tre principali opzioni di rappresentazione della figura umana: la frontale in piedi, il mezzo scorcio in ginocchio, lo scorcio ardito del disteso.

Adottando questa chiave di lettura in merito a questo dipinto, non ci stupirà osservare

<sup>13</sup> Podesti 1982, in particolare p. 218.

<sup>14</sup> Masi 1856, n. 378, p. 188.

<sup>15</sup> Romero de Terreros 1963, p. 106.

come anche il repertorio sia quello del canone accademico d'uso a Roma nel secondo quarto dell'Ottocento. L'Angelo giudice, la figura idealizzata protagonista del dipinto, è di certo memore dell'Apollon del *Parnaso* di Anton Raphael Mengs (fig. 2 del saggio di Meyer, p. 271), e dialoga, nel busto e nella posizione delle gambe in lieve apertura, con le forme semplificate dell'*Apollon* di palazzo Massimo alle Terme e dell'*Apollon* di Antonio Canova, ma soprattutto declina in una formula rinnovata, qui non statica, il celebre modello dell'*Anima beata* di Guido Reni, l'opera della Pinacoteca Capitolina che rientrava nel repertorio delle copie su cui si fondava la conoscenza diretta del pittore accademico romano (fig. 3). Il dipinto raccoglie poi almeno un'altra formula ormai storicizzata: l'uomo riverso a terra in una innaturale torsione mentre è aggredito da serpenti multicolori rimanda al dannato di Raffaello e Giulio Romano nell'*Arcangelo Michele*, mescolando così il modello reniano a quello raffaellesco. Nell'opera lo spazio è apocalittico, certo non terreno. Ad eccezione dell'ampio piedistallo di marmo, sul quale corrono due iscrizioni in ebraico, e delle due quinte di cielo, la natura e l'architettura sono escluse dall'orizzonte figurativo. Ciò che Podesti vuole insegnare agli allievi messicani è, per riassumere, come dipingere una figura, per ribadire il primato di Roma nel campo dell'insegnamento del nudo attraverso gli esempi che meglio lo interpretano. Il soggetto dell'opera è accessorio, piegato allo scopo prefissato. Forse anche per questo motivo il quadro non convinse i critici messicani. La stampa contestò all'opera persino l'autografia di Podesti, sottolineando come l'artista fosse molto più abile di quanto questo dipinto mostrasse: «Ese quadro es ora seguramente de alguno de sus discípulos, pues él trabaja muchísimo mejor que eso»<sup>16</sup>. Nemmeno il direttore della classe di scultura, Manuel Vilar, già allievo di Pietro Tenerani, sembrò apprezzarlo<sup>17</sup>. In effetti il quadro non va certo registrato fra i capolavori di Podesti e non stupirebbe accertare che quest'ultimo si fosse servito del meno talentuoso fratello Vincenzo per portarlo a termine. Tuttavia, nonostante la qualità non elevatissima dell'opera, il quadro fu adoperato ampiamente come materiale didattico in Messico, come testimoniano almeno le copie che gli studenti dell'Accademia ne trassero fino alla fine dell'Ottocento, opere ancora conservate presso il Museo Nacional de San Carlos: quelle di Miguel Rojas, Antonieta Echeverría, Diego Alarcón e José Almazán<sup>18</sup>.

### *In una pala d'altare da esportare*

Nel numero de «L'Album» pubblicato a Roma il 3 febbraio 1855, in un'incisione in prima pagina (fig. 4) e in un lungo articolo all'interno del numero, Quirino Leoni presenta un nuovo dipinto di Francesco Podesti in partenza per l'America Settentrionale: il «*Crocefisso*». Di questo importante quadro, una delle commissioni atlantiche ricevute dal celebre artista prima dell'impegno nella Stanza dell'Immacolata Concezione in Vaticano, che ne determina l'affermazione sulla scena artistica capitolina, fin qui si sapeva molto poco<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> «La semana de las señoritas», 3, 1852, p. 281 pubblicato in Rodríguez Prampolini 2007, pp. 309-310.

<sup>17</sup> Moreno 1969, p. 162.

<sup>18</sup> Romero de Terreros 1963, pp. 138, 149, 168.

<sup>19</sup> Desidero ringraziare Thomas P. Lester, Direttore dell'Archive and Library dell'Arcidiocesi di Boston, e Fr. Peter DeFazio per le informazioni fornite sul dipinto e sul suo stato di conservazione, così come per aver condiviso con me alcune riproduzioni del dipinto, scattate prima che venisse ricoverato al sicuro in una cassa.

Era noto esclusivamente attraverso la traduzione grafica apparsa sulla rivista ottocentesca romana appena citata ed era ricordato in una lista presente in una biografia coeva del pittore anconitano<sup>20</sup>. Ora possiamo stabilire che l'opera era destinata a Boston, e che già nell'estate del 1855 si trovava sull'altare maggiore della Saint Vincent de Paul Church, prima nella sede tra Harrison Avenue e Beach Street, poi dal 1870 al 2015 al 363 East Street all'intersezione con Western Third Street a South Boston (fig. 5), ossia in una chiesa della comunità cattolica irlandese che nel 2015 sarebbe stata chiusa e nel 2020 spogliata degli arredi e messa in vendita.

La fonte qui rintracciata in merito alla prima collocazione del dipinto è un articolo, a firma redazionale, del «Boston Pilot», un quotidiano statunitense, che segnala anche come ad acquistare il dipinto fosse stato il reverendo Michael P. Gallagher<sup>21</sup>. L'opera veniva presentata come «una rappresentazione nuova e originale della Crocifissione». Si commentava come «questo dipinto squisito, che è ineguagliato in questo paese e non superato neanche a Roma, fu eseguito nella città eterna da un artista che viene considerato il migliore nella sua professione, il sig. F. Podesti [...]. I conoscitori non esitano a dichiarare il disegno degno di uno degli antichi maestri; e certamente l'intero quadro, con la luce, l'ombra e il colore, è così meraviglioso, che la figura sembra spiccare dalla tela»<sup>22</sup>.

Di fatto, questo *Crocifisso* di Podesti è presentato anche nella scheda che Leoni ne redige come una versione moderna, una prova di emulazione, del pittore anconitano nei confronti di quella che il commentatore ritiene essere, dopo l'esempio di Raffaello, la sola *Crocifissione* «a ottenere l'onore di universale e popolare rinomanza»<sup>23</sup>: quella che Guido Reni aveva dipinto per la chiesa di San Lorenzo in Lucina a Roma (fig. 6). È infatti intorno al capolavoro del pittore bolognese del Seicento che l'erudito intesse la sua disamina del dipinto di Podesti.

«All'indole e maniera di Guido ben si confà tal soggetto, il cui merito principale consiste nella ben colpita espressione delle sue figure, e la sua soavità di pennello ben cadeva in acconcio per quella delicatezza richiesta dalle forme di un Uomo Dio [...]. Non da spavento ma tema da lagrime è il Crocefisso che invero meditando sopra non sai se in tale altissimo mistero prevalga più la severa giustizia, o l'infinita Pietà dell'Eterno; e se la virtù di un pittore a tanto giungesse da spremerele quasi a forza dallo spettatore, quello per fermo raggiunto avrebbe il trionfo più compiuto dell'arte sua»<sup>24</sup>.

L'intero articolo spiega come Francesco Podesti possa dirsi artista cristiano perché, affrontando questo tema, ha utilizzato uno stile cristiano: «Quindi ben s'avvide che per un soggetto cristiano conveniva seguire tale uno stile, che appartenesse ad un'arte singolarmente cristiana»<sup>25</sup>. Il commentatore spiega anche che «L'idea degli angeli gli fu per certo

<sup>20</sup> Masi 1856, 398 (anno 1854), p. 41.

<sup>21</sup> «Boston Pilot», 18, 21 luglio 1855, n. 29, p. 5. La traduzione è di chi scrive.

<sup>22</sup> Leoni 1855.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.



4. Francesco Podesti, *Crocifissione*, incisione in «L'Album», XXI, 1855, 50, frontespizio.

somministrata dagli antichi maestri italiani, ai quali ben si vede ch'ei tenne l'occhio, essendo eglino che nei soggetti religiosi forniranno sempre la scuola migliore»<sup>26</sup>. Il complesso dell'opera, allora, nella recensione pubblicata nel 1855, è una mescolanza tra riattivazione di un'invenzione di Guido Reni, colta dal capolavoro di San Lorenzo in Lucina (fig. 6), e un riferimento agli antichi maestri nell'inserito degli angeli, che, visti incisi, potrebbero persino essere estratti dal repertorio trecentesco degli affreschi degli Scrovegni di Giotto, visti dipinti invece appaiono neo-cinquecenteschi.

Non sappiamo, invece, ancora, in che modo si colleghi a questa impresa, a questa importante committenza internazionale, quella che vede Vincenzo Podesti responsabile di due copie per gli Stati Uniti del *Crocifisso* di Reni in San Lorenzo in Lucina<sup>27</sup>. È tuttavia ipotizzabile che il successo del dipinto di Boston abbia portato nuova clientela all'*atelier* di Podesti, in questo caso accontentabile con copie dall'originale di Reni.

#### *Unico maestro del Seicento fra i pittori dell'Ottocento*

Nel 1870 fu assemblata e spedita a Santiago del Cile, più precisamente alla chiesa della Recoleta Dominica, una delle più massicce e significative commissioni di dipinti realizzati a Roma nel secondo Ottocento. Si trattava di 14 pale d'altare, ciascuna delle dimensioni di 355 x 250 cm, raffiguranti soggetti sacri tratti dai Misteri del Rosario. Dieci pittori di alto profilo erano coinvolti nell'iniziativa, reclutati dall'architetto dell'ordine dei domenicani in Cile, il carrarese Eusebio Chelli, il quale aveva potuto contare nella loro selezione e coinvolgimento sull'aiuto di alcuni intermediari, fra cui certamente l'architetto spoletino

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Ferretti 1883, p. 92, ma anche Rangoni 1991b, p. 969.



5. Francesco Podesti, *Crocifissione*, particolare. Boston, già Saint Vincent de Paul Church, ora in deposito.



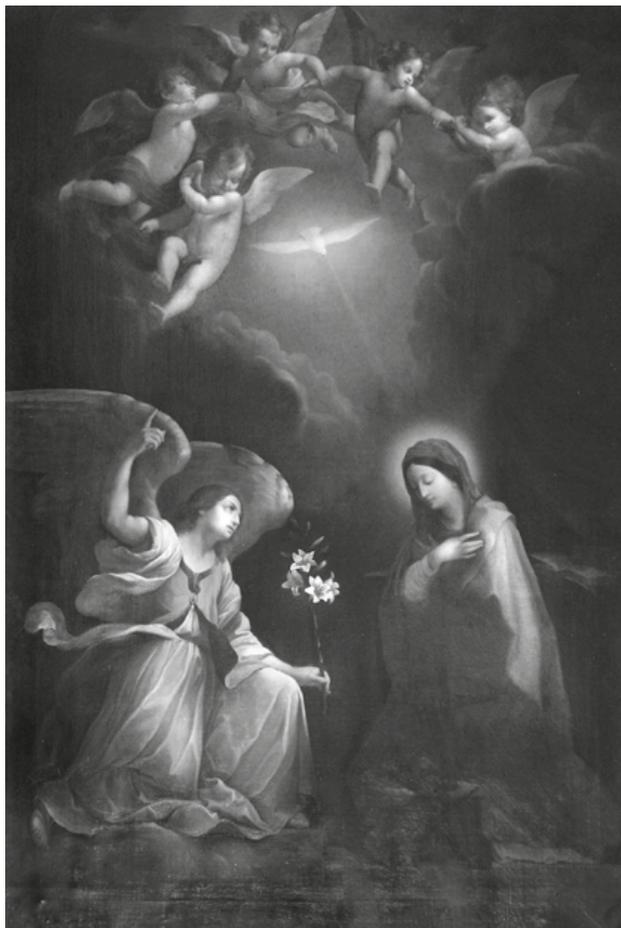
6. Guido Reni, *Crocifissione*. Roma, San Lorenzo in Lucina.

Giovanni Montiroli, accademico di San Luca<sup>28</sup>. Erano questi pittori nomi noti sulla scena artistica di papa Pio IX: Casimiro Brugnone De Rossi, Vincenzo Podesti, Cesare Mariani, Giuseppe Sereni, Enrico Bartolomei, Guido Guidi, Roberto Bompiani, Francesco Grandi, Pietro Gagliardi, Francesco Coghetti. A questi artisti, appartenenti a diverse generazioni, nati come erano tra il 1801 e il 1835, si doveva già una notevole produzione autonoma. Molti di loro erano professionisti riconosciuti ormai distinti nei cantieri di decorazione sacra della città; tutti avevano avuto rapporti stretti con l'Accademia di San Luca, sia in qualità di allievi sia di docenti. Stilisticamente, dunque, nel declinare il soggetto dei Misteri Gaudiosi, Dolorosi e Gloriosi richiesto dai committenti cileni, quelle pale d'altare esprimevano l'adesione a un florilegio di modelli storici dell'arte sacra, cioè di quell'arte a soggetto e destinazione devozionale. Il ventaglio delle tendenze della pittura esportata in quella chiesa virava dallo spiccato nazarenismo di Enrico Bartolomei (un dato stilistico tanto evidente che mi ha fatto persino ipotizzare l'utilizzo da parte del pittore umbro di disegni eseguiti da Johann Friedrich Overbeck)<sup>29</sup>, alle rivisitazioni neo-cinquecentesche di Roberto Bompiani, neo-seicentesche di Cesare Mariani, all'interpretazione della pittura riformata di fine Cinquecento di Pietro Gagliardi.

Nel complesso si trattava di una fedele rappresentazione della varietà di accademismi fondati a Roma sull'abbondanza di modelli che delineavano il canone dell'Accademia di San Luca allo spegnersi del purismo, quando l'istituzione si faceva sempre più storicista,

<sup>28</sup> Pinetti 1915, p. 16.

<sup>29</sup> Capitelli 2011, p. 168.



7. Alessandro Mencacci da Guido Reni, *Annunciazione*. Santiago del Cile, Recoleta Dominica.

Fondazione  
1563



EDITORIALE  
SAGEP

riconoscendo validità a un ampio spettro di esperienze dell'arte del passato. In breve, a provare a guardarla con il *period eye*, doveva essere questa una specie di vetrina promozionale dell'arte sacra disponibile nella città eterna, quella stessa arte che proprio tra il 1869 e il 1870 Pio IX aveva insistito che fosse presentata nell'Esposizione Romana relativa all'arte cristiana e al culto cattolico tenutasi alla Certosa di Santa Maria degli Angeli, con l'allestimento di Virginio Vespignani e con il *parterre* delle opere dei maestri del passato in raccolta a garantire la forza della tradizione<sup>30</sup>.

L'undicesimo pittore coinvolto nella spedizione cilena era invece un copista davvero mal noto, Alessandro Mencacci, che replicava con buona mano la celebre *Annunciazione* di Guido Reni del palazzo del Quirinale (fig. 7). L'inserimento di questa copia all'interno del ciclo della Recoleta Dominica, altrimenti tutto costituito da opere d'invenzione – ancorché profondamente legate al canone della storia dell'arte – appare giustificabile soprattutto accettando l'ipotesi che quelle pale d'altare, eseguite da molti degli artisti di spicco

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 100-103.

dell'arte sacra che si faceva a Roma nel terzo quarto del XIX secolo, fossero da considerarsi, merceologicamente, dei campioni della produzione artistica disponibile, ossia che negli artisti, così come in chi aveva organizzato l'importazione, vi fosse la chiara consapevolezza di aprire, con imprese d'estrazione così ampie, nuove strade al commercio artistico per l'arte sacra prodotta a Roma. Ed essendo il mercato delle copie uno dei settori trainanti nell'industria delle belle arti della città, non stupisce come in questa spedizione cilena sia stata inclusa anche la copia dell'*Annunciazione* di Reni al Quirinale, un capolavoro antico di quella che allora veniva considerata la più illustre tradizione artistica di opere chiesastiche.

Se questo episodio fosse un *unicum*, interpretarlo sarebbe arduo, ma non si tratta di un fatto isolato. Nella cattedrale di Belém du Parà (la Catedral Nossa Senhora de Belém), avviene più o meno la stessa cosa. Lì, tra il 1869 e il 1871, il vescovo Antonio Macedo Costa, educatosi a Roma presso l'Università Gregoriana, ordina nell'Urbe l'altare in marmo della chiesa, che viene progettato dall'architetto Luca Carimini, e i dipinti della zona del transetto, realizzati da Pietro Gagliardi, Silverio Capparoni e Melchior Paul Deschwanden, ma anche una copia del *San Michele Arcangelo* di Guido Reni della chiesa cappuccina di Santa Maria della Concezione<sup>31</sup>. Anche nella chiesa dell'Assunzione di Maria a Istanbul, ho appurato tempo fa, dove spedisce molte sue tele un pittore di un calibro molto minore rispetto a quelli fin qui nominati, Ignazio Tirinelli, anche una copia, sempre ottocentesca, del *San Michele Arcangelo* di Reni viene inclusa nell'importazione. Purtroppo, non possiamo contare su nessuna testimonianza scritta che ci riveli la ricezione critica di queste copie e del loro essere accostate agli originali, né le fonti archivistiche, altrimenti loquaci, registrano alcun commento a tal riguardo, ma credo che le opere in copia pittorica di Guido Reni vadano a sottolineare, o forse a rafforzare, lo standard sovranazionale di queste immagini della fede, che mantengono la loro forza fuori dal loro tempo anche attraverso il *medium* della copia pittorica e che si prestano evidentemente a essere combinate con l'arte sacra dell'Ottocento, possedendo molti elementi in comune<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Figueiredo, Ferreira Rodrigues 2017.

<sup>32</sup> Capitelli 2012a.

# IL PAESAGGIO COMPOSTO: DIBATTITO, PRATICHE, MODELLI

Maria Saveria Ruga

La pittura di paesaggio che si sviluppa nel corso dell'Ottocento e la geografia degli artisti che si pone in dialogo diretto con la rappresentazione della natura trovano nella Roma cosmopolita del secolo uno straordinario termine di confronto: attraverso la coesistenza di pittori italiani e stranieri la città diventa un laboratorio vivo per il dibattito che si anima intorno alla pratica del *paysage composé* e che non può prescindere da un dichiarato confronto con gli archetipi imposti nel genere dalle misurate composizioni di Nicolas Poussin e Claude Lorrain<sup>1</sup>.

Ne è un chiaro esempio l'appunto di Joseph Mallord William Turner, il quale, durante il viaggio italiano compiuto nel 1819, annota sul suo taccuino l'espressione «The first bit of Claude» a margine di un paesaggio appena abbozzato che ritrae, nel suo tragitto verso Roma, la collina di Osimo (fig. 1)<sup>2</sup>. Il disegno a matita traccia le linee essenziali di una porzione di spazio che dovette subito richiamare alla mente del pittore inglese quei prototipi seicenteschi che tanto aveva replicato nella consueta attività di copia dai modelli. Il filtro visivo di Lorrain è applicato in maniera quasi automatica alla meditazione del paesaggio italiano, sia nel dialogo diretto con la natura, sia nella sua traduzione sulla tela testimoniata da numerosi esempi nel catalogo di Turner, a partire dalle suggestioni del *Porto di mare con l'imbarco della regina di Saba* (1648), di proprietà di John Angerstein, tradotto nell'acquerello *Il castello di Caernarvon* (1799) – esposto alla Royal Academy e acquistato dallo stesso collezionista<sup>3</sup> – fino al grande dipinto a olio con *Didone che costruisce Cartagine* (1815), carissimo al pittore, da cui egli non volle separarsi se non dopo la sua morte stabilendo nel lascito alla National Gallery di Londra che fosse collocato accanto alla tela del Lorenese alla quale era ispirato<sup>4</sup>. All'interno di questo stretto confronto si colloca il progetto del *Liber Studiorum*, una raccolta di incisioni di traduzione dai paesaggi disegnati di Turner – avviata con una prima edizione nel 1807 e interrotta nel 1819 – in

<sup>1</sup> La questione della fortuna dei modelli seicenteschi nella pittura dell'Ottocento è stata indagata in una serie di contributi estremamente significativi, a partire dai problemi di metodo proposti da Giovanni Romano (1978), in relazione all'indiscussa attenzione della scuola francese (Pomarède 2003a; *Idem* 2003b) o in rapporto a singoli artisti (*Achille-Etna Michallon* 1994; *Turner e l'Italia* 2008). Si propone qui un confronto che vuole indagare le derivazioni da Poussin e Lorrain nelle opere di artisti inglesi, francesi e tedeschi, in un momento in cui emerge l'esigenza di ridefinire il genere nelle istituzioni accademiche.

<sup>2</sup> La località è individuata in Powell 1987, p. [29], fig. 23. Sul disegno cfr. Moorby, in *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours* 2012, cfr. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-osimo-from-the-road-from-ancona-with-the-towers-of-the-r1138825>, con bibliografia precedente (accesso: 25 giugno 2020), a cui si rimanda per le schede dei relativi disegni del lascito menzionati in questo contributo.

<sup>3</sup> Cfr. Wilton 1987, pp. 41-42.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 88.



1. Joseph Mallord William Turner, *Osimo dalla Strada di Ancona, con le Torri del Palazzo Comunale e della Cattedrale*, grafite su carta, 110 x 186 mm, dal taccuino *Da Ancona a Roma*. Londra, Tate, lascito dell'artista, CLXXVII 6.

emulazione di quell'essenziale strumento di diffusione dell'iconografia del paesaggio seicentesco rappresentato dal *Liber Veritatis* di Lorrain<sup>5</sup>.

In merito agli esempi italiani della pittura di matrice classicista nella Roma del Seicento, Turner aveva già studiato nel 1802 – occasione in cui per la prima volta aveva valicato le Alpi con un passaggio ad Aosta<sup>6</sup> – il *Marte e Venere* di Domenichino<sup>7</sup> tra i grandi maestri delle sale del Louvre. Non sembrano sussistere tracce di un interesse specifico per i paesaggi di Annibale Carracci visibili nelle sale dello stesso museo; di certo Turner, giunto a Roma nel 1819, non mancherà di studiare gli affreschi di palazzo Farnese (fig. 3), ma la ripresa da Annibale sembra restringersi allo studio di figura, con un campionario di pose e gesti già noto in ambito accademico<sup>8</sup>. Anche in seguito, durante la visita a palazzo Doria Pamphilj, ciò che rimane impresso nel suo taccuino non è la versione del “paesaggio ideale” percorsa da Carracci e dai bolognesi<sup>9</sup>: ciò che il pittore inglese percepisce come centrale nello sviluppo del genere delle vedute italiane è l'esempio delle norme compositive desunto dalle tele di Lorrain presenti in quella stessa collezione (fig. 4). È da segnalare, com'è già ben noto, che il rapporto con il modello di Lorrain sarà determinante, anche se con esiti divergenti, per la concezione della natura di John Constable<sup>10</sup>, che considerava la pittura

<sup>5</sup> Cfr. Hamilton 2008b, pp. 142-144.

<sup>6</sup> *Idem* 2008a, pp. 21-24, fig. 3 (Joseph Mallord William Turner, *Marte e Venere*, copia da Domenichino, 1802, dal taccuino *Studi del Louvre*. Londra, Tate, lascito dell'artista 1856, LXXII 35).

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 23. Nel 1821, di nuovo tra le sale del Musée du Louvre, Turner copierà i paesaggi di Poussin e Lorrain in un foglio con dettagliate annotazioni manoscritte sulle composizioni del cielo e le intonazioni di colore (fig. 2).

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>9</sup> Cfr. Ginzburg 2004.

<sup>10</sup> Cfr. Ress 1982; *Turner and Constable* 2013.



2. Joseph Mallord William Turner dal paesaggio con *Diogene* di Nicolas Poussin e due paesaggi di Claude Lorrain. Londra, Tate, lascito dell'artista, CCLVIII 20.

una scienza, e si chiedeva: perché il genere del paesaggio non poteva essere considerato come «un ramo della filosofia naturale, di cui i quadri non sarebbero che esperimenti?»<sup>11</sup>. Un altro nodo critico che, a questa data, emerge palesemente nel dibattito teorico intorno alla pratica del paesaggio composto in relazione ai modelli classicisti è quello relativo alla conquista di uno spazio per l'insegnamento della pittura di paesaggio all'interno delle istituzioni. Lo stesso Turner, una volta ottenuta la carica di professore alla Royal Academy, nelle sue lezioni di prospettiva tenute a partire dal 1811 – materia entro cui il genere è, agli inizi del secolo, didatticamente ancorato<sup>12</sup> – richiama il nesso tra paesaggio e storia<sup>13</sup>, rimarcando le proprie idee anche in direzione dell'esempio, da lui variamente emulato, del prototipo poussiniano, di cui ammirava soprattutto l'intonazione cromatica<sup>14</sup>. Nell'orizzonte temporale che va dalla commissione a Turner delle illustrazioni a corredo

<sup>11</sup> Gombrich [1960] 2002, p. 43.

<sup>12</sup> Cfr. Sisi 2003b, in particolare p. 13.

<sup>13</sup> Wilton 1987, p. 101.

<sup>14</sup> Su questo punto e in rapporto al soggetto del *Diluvio* cfr. Stefani 1999, in particolare p. 204 e ss.; più in generale, in questo contributo la studiosa si sofferma su una fase in cui i dipinti di Nicolas Poussin e Claude Lorrain (come quelli di Gaspard Dughet e Salvator Rosa) sperimentano una nuova fortuna, tanto visiva quanto critica, a Roma, Parigi e Londra.



3. Joseph Mallord William Turner, *Note e studi dagli affreschi della Galleria Farnese in palazzo Farnese, Roma*, grafite su carta, 161 x 101 mm. Londra, Tate, lascito dell'artista, CLXXX 3.



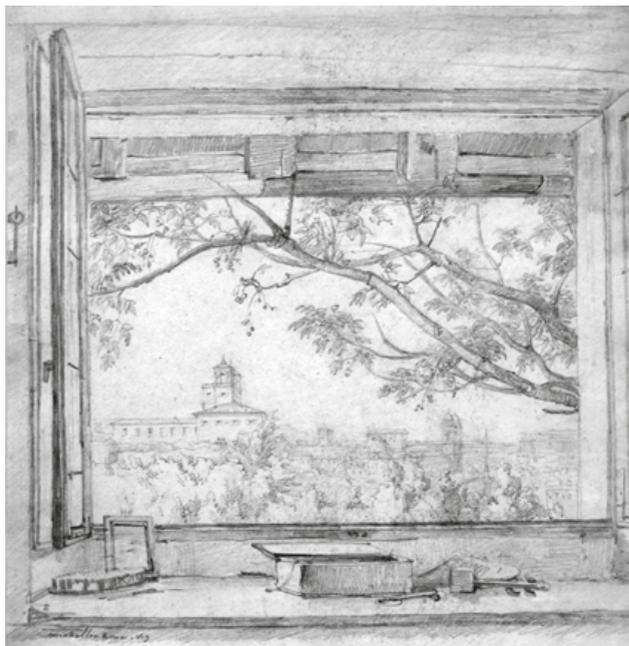
4. Joseph Mallord William Turner da Claude Lorrain alla Galleria Doria Pamphilj, grafite su carta, 115 x 94 mm. Londra, Tate, lascito dell'artista, CXCI 80 a, f. 81v.

del volumetto *The Picturesque Tour of Italy* di James Hakewill (1816-1817) al suo secondo soggiorno romano del 1828 – date tra cui si interpone il viaggio del 1819, circostanza in cui Turner era entrato in contatto con i Nazareni e divenuto membro onorario dell'Accademia di San Luca – si assiste in Italia all'accendersi del dibattito intorno ai modelli della pittura di paesaggio. Tale congiuntura si mescola a un più articolato discorso che coinvolge la legittimità stessa dell'insegnamento del genere nelle istituzioni accademiche, agganciandosi a una linea teorica e a fonti critiche che dal Seicento avevano percorso tutto il Settecento<sup>15</sup>; una disputa che a Roma nella prima metà dell'Ottocento si polarizza intorno a due momenti pregnanti: l'arrivo nel 1817 di Achille-Etna Michallon, in seguito al conseguimento del *Gran Prix de Paysage Historique* appena istituito a Villa Medici<sup>16</sup>, e l'opposizione di Jean-Baptiste Wicar, a distanza di un decennio, all'istituzione di una cattedra di paesaggio nelle pubbliche scuole<sup>17</sup>. I due esempi sottintendevano una radicale differenza nell'affrontare i termini della questione. Wicar, giunto a Roma per la prima volta nel 1794 al seguito del maestro Jacques-Louis David e già direttore del Real Istituto di Belle Arti di Napoli nel 1806, affermava nel 1827 l'impossibilità di istituzionalizzare e imbrigliare teoricamente un genere sfuggivo a precetti oggettivi – e quindi didatticamente trasmissibili – contrariamente alla pittura di storia: «qual è il canone da scriversi per formare le montagne, le nuvole, le acque, le terrazze tutte variate all'infinito?

<sup>15</sup> Cfr. Rovetta 2008. Si veda il contributo di Serenella Rolfi in questo volume, pp. 276-283.

<sup>16</sup> Sull'essenziale apporto dei *pensionnaires* di Villa Medici all'estetica del paesaggio, anche nel rinnovamento dei principi teorici, cfr. Pomarède 2003a; *Idem* 2003b.

<sup>17</sup> Sulla questione cfr. Gallo 2016.



5. Achille-Etna Michallon,  
*Veduta di Villa Medici e di Trinità  
 dei Monti attraverso una finestra  
 del padiglione San Gaetano*,  
 grafite su carta, 285 x 275 mm.  
 Amburgo, Thomas Le Claire.

Finalmente qual è il canone da seguirsi per la collocazione degli oggetti, che tutti sono all'arbitrio dell'artista [...]»<sup>18</sup>; egli prosegue dunque osteggiando tale istituzione accomunandola all'altra possibilità «inutile, pericolosa, e ridicola» della cattedra per colorito di figura («Questo è per la composizione e pel disegno; ma pel colorito oh vien meno ogni idea di regola e di sistema!»<sup>19</sup>). Rendere trasmissibile un'iconografia del paesaggio è per l'artista francese inammissibile poiché la sola natura era stata la maestra dei paesisti da lui più apprezzati. Tra i pittori di paesaggio che lo hanno preceduto Wicar ricorda Annibale Carracci e la sua cerchia bolognese, i francesi Nicolas Poussin e Claude Lorrain. La sprezzante dichiarazione wicariana su quale potesse essere «la scienza anatomica così di un tronco d'albero come delle sue radici»<sup>20</sup> tradisce il suo approccio che, anche nelle prove di paesaggio, si attiene a norme di chiarezza e solennità dedotte dallo studio delle composizioni di Poussin negli anni di formazione<sup>21</sup>.

A tale visione si oppone la circolazione di manuali illustrati come i *Princeps raisonnés de paysage* di Alphonse-Nicolas Mandevare<sup>22</sup> e la concreta testimonianza figurativa di Michallon, il quale, beneficiando nel 1817 del primo *Prix de Rome* dedicato al paesaggio all'interno di una delle più prestigiose istituzioni straniere dell'Urbe, conferiva autorevolezza al genere rafforzato da quei principi teorici già indicati da Pierre-Henri de Valenciennes nel suo trattato (1799-1800)<sup>23</sup>, che ebbe una diffusa circolazione nelle aule accademiche sia

<sup>18</sup> Wicar 1827, p. 220.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 220-221.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>21</sup> Cfr. Caracciolo 2002.

<sup>22</sup> Stefani 1994, p. 52.

<sup>23</sup> Valenciennes 1800.

tra i pittori storici sia tra i moderni paesaggisti dal vero<sup>24</sup>, favorita certamente anche da precoci riprese delle sue idee con finalità didattiche da parte di altri teorici quali quelli segnalati da Vincent Pomarède come Mandevare (1804), Dephertes (1818) e Lebrun (1822)<sup>25</sup>.

Il soggiorno romano diede a Michallon la possibilità di studiare fuori da Villa Medici e aggiornare il programma di studio corrente per la pittura di storia, seguendo le aperture indicate da Charles Thévenin, direttore dal 1816 al 1823, il quale iniziava a scorgere i limiti di una formazione tradizionale basata esclusivamente sui disegni dall'antico<sup>26</sup>. La lezione di Valenciennes era determinata dal monito di confrontarsi costantemente con l'esercizio di «peindre d'après nature» anche solo un dettaglio dello spazio che si pone davanti ai propri occhi quale pretesto per sperimentare la varietà del colore, dalla superficie di un muro a un vecchio camino<sup>27</sup>. La raffigurazione del paesaggio sulla quale i pittori di stanza o in transito a Roma nel XIX secolo meditano è ancora la declinazione codificata nelle composizioni ideali di Poussin e nelle vedute di Lorrain<sup>28</sup>. Michallon, che conquisterà l'appellativo di «Poussin moderne»<sup>29</sup>, già prima del suo arrivo in Italia aveva tratto un nucleo di studi a matita mediato sia dalle stampe di traduzione da Poussin che dagli originali esposti nelle sale del Musée du Louvre<sup>30</sup>, mentre nel catalogo di vendita dopo la sua morte si citano precocissime copie dal *Liber Veritatis* di Lorrain eseguite all'età di 7 anni, sulla scia della fama da *enfant prodige* del pittore<sup>31</sup>.

Nei primi due decenni dell'Ottocento, l'esecuzione del grande paesaggio storico nell'orbita dell'Accademia di Francia risulta quindi meditata tanto sull'esempio morale del classicismo seicentesco che sul sentimento autentico della natura<sup>32</sup>. Nel 1819 Michallon registra su carta una porzione di paesaggio dal vero dove i cardini di una finestra costruiscono la cornice di una *Veduta di Villa Medici e di Trinità dei Monti attraverso una finestra del padiglione San Gaetano* (fig. 5)<sup>33</sup>. Una sintesi dell'interesse grafico nelle composizioni del giovane *pensionnaire* che sovrappone un vocabolario tratto dalla natura alle citazioni seicentesche è in un *Paysage à la charrette* o *Paesaggio con "fabrique du Poussin"* (fig. 6), definizione, quest'ultima, che diventa a tal punto identificativa da entrare nel vocabolario artistico: si allude al «corps de bâtiment que ce maître plaçait généralement dans le fond de toutes les compositions, et que ses élèves et les peintres de son école reproduisaient chaque fois qu'ils avaient à représenter une habitation quelconque»<sup>34</sup>. L'inserimento di questi elementi diventa quindi uno degli espedienti che consentono di misurare il rapporto tra figura e sfondo.

<sup>24</sup> Cfr. Picone Petrusa 2002, p. 17; su Valenciennes cfr. Romano 1978, p. 148 e ss.

<sup>25</sup> Pomarède 2003a, p. 79.

<sup>26</sup> Lesage 1994, p. 34.

<sup>27</sup> Cfr. lettera di Valenciennes a un'amica malata, Parigi, 28 maggio 1808, in Ottani Cavina 1994, p. 97.

<sup>28</sup> Sui modelli poussiniani si veda Ginzburg 2006.

<sup>29</sup> Su Michallon e la comunità artistica a Roma cfr. Lesage 1994, p. 88, dove si riporta l'opinione dal giornale «Moniteur universel».

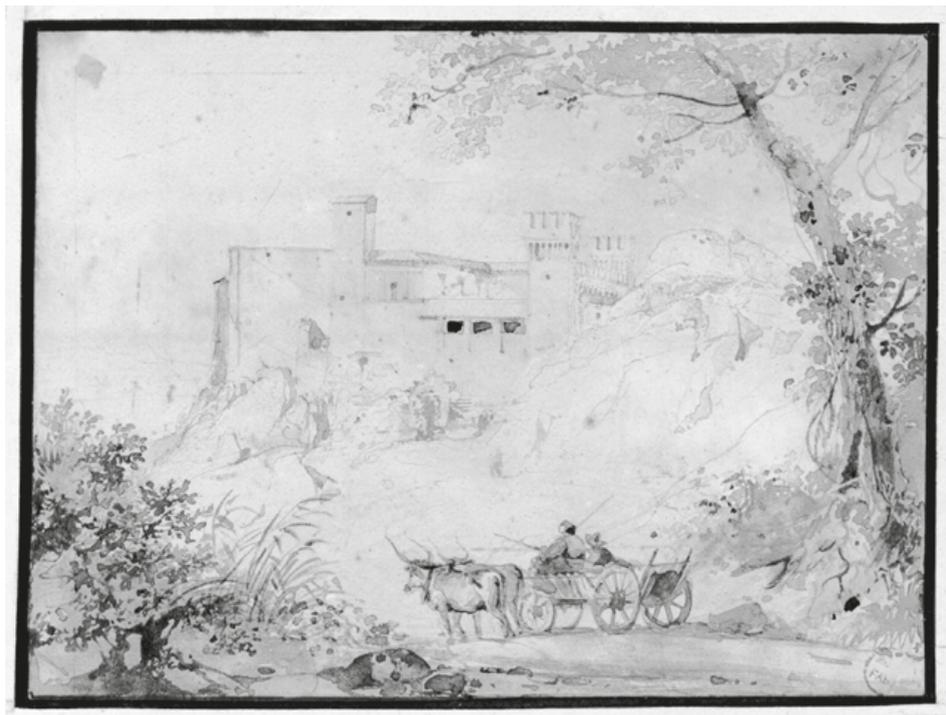
<sup>30</sup> Stefani 1999, p. 201.

<sup>31</sup> Lesage 1994, p. 27.

<sup>32</sup> Sul paesaggio *bien tempéré* si veda Pomarède 2003b.

<sup>33</sup> Cfr. Blandine Lesage, in *Maestà di Roma* 2003, n. 134, pp. 523-524.

<sup>34</sup> La definizione è in Rambaud 1861, p. 169, nota 1. Il disegno di Michallon conservato al Musée Fabre di Montpellier, poi tradotto in litografia e inserito nella raccolta *Vues d'Italie et Sicilie*, è segnalato in Stefani 2003, p. 187, nota 22, dove è collegato a un precedente disegno (*Fortificazione che domina il paesaggio*, 1820, 215 x 266 mm, grafite su carta) conservato nel Musée du Louvre (inv. RF 13968) recante l'appunto «fabrique dite du Poussin. Roma 1820».



6. Achille-Etna Michallon, *Paysage à la charrette*, penna e inchiostro bruno acquerellato, 145 x 191 mm. Montpellier, Musée Fabre, inv. 837.1.231.

Negli elementi riconducibili allo studio dal vero si distingue la particolare cura nella resa dei tronchi degli alberi che deriva da alcuni disegni di Valenciennes e che si riallaccia agli studi *d'après nature* del pittore francese<sup>35</sup>; una citazione che attestando un interesse per l'osservazione del dato reale trasversalmente giungerà a Jean-Baptiste Camille Corot, suo allievo. Si tratta dei termini con cui entra in conflitto diretto la posizione espressa da Wicar e che diverrà uno degli interessi di ricerca principali del genere. Ne è un significativo esempio la peculiare esperienza napoletana che – già teatro nel corso del decennio della «ramificazione europea»<sup>36</sup> dal vedutismo di Hackert, su cui si tornerà a breve, a Wicar e alla Scuola di Pitloo – avrà un esito nella visione del paesaggio della scuola meridionale che fa capo a Filippo Palizzi, concentrando tutti i suoi sforzi fuori dall'Accademia nello studio dal vero di boscaglie e animali, un tratto percepito dai contemporanei quale elemento fortemente innovatore e di dissidenza nei confronti della cattedra di paesaggio tenuta da Gabriele Smargiassi. È una posizione a cui faceva da sponda la presenza a Parigi di Giuseppe Palizzi tra le fila dei *Barbizonniers*. La portata del naturalismo palizziano (lo studio dal vero, il respiro di una pittura più vaporosa, la luce) contraddistingueva per Michele Cammarano la scuola napoletana

<sup>35</sup> Sulla riscoperta di questo repertorio si veda Pomarède 2003a, pp. 82-83; sui disegni cfr. Stefani 1994, figg. 5-7.

<sup>36</sup> Sul paesaggismo napoletano, dalla Scuola di Posillipo a quella di Rësina, cfr. *Dal vero* 2002.



7. Johann Martin von Rohden da Claude Lorrain, *Paesaggio con alberi e le rovine di un tempio*, grafite e inchiostro nero su carta, 240 x 305 mm. Berlino, Kupferstichkabinett, inv. SZ Rohden 31.

del secondo Ottocento rispetto al processo compositivo romano, basato sulla correttezza del disegno e l'ausilio di fotografie, tradendo il sentimento autentico del paesaggio<sup>37</sup>, mentre Gabriele D'Annunzio rilevava le qualità di «indagatore» del pittore nel trattamento della superficie pittorica: la resa della ruvidezza dei tronchi, i sottili e giustapposti passaggi di toni, accumulando «una prodigiosa ricchezza di osservazioni esatte»<sup>38</sup>.

Una costante della ricerca sul paesaggio composto nei primi decenni dell'Ottocento è la meditazione sulla scelta dell'ampio taglio dell'orizzonte e sulla modulazione della luce romana che bagna i dintorni laziali; del resto, sono numerosissimi gli appunti in cui si riecheggia questa vocazione di letterati e paesisti:

«Non poeta traversò la campagna romana senza cantare il tumulto degli affetti, e dei pensieri che destò nel suo animo la vista di tanti luoghi solenni per grandezza di antiche memorie, per decoro di fabbriche, e per desolazione moderna [...]. Non pittore traversò la campagna

<sup>37</sup> Ruga 2018, p. 46.

<sup>38</sup> D'Annunzio 1892, ripubblicato in *I Palizzi e il vero* 2008, pp. 145-151. Cfr. Ruga, in *Le vie del sole* 2014, nn. 20-22, pp. 137-138.

romana senza rapire a questo cielo qualche tinta azzurra e di oro per trasportarla sopra i suoi quadri, che indi furono divini»<sup>39</sup>.

La scuola francese del *paysage composé* godrà di un'onda lunga di successo anche negli studi di paesaggio di Cézanne che si accostava a Poussin, raccomandando nelle sue lettere «on n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature; mais on est plus ou moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d'expression»<sup>40</sup>. La storia di questo «lungo cammino dell'Idée» era stata tracciata da Cesare Gnudi nel 1962: una tensione ininterrotta verso la ricerca di un equilibrio tra individuo e natura condotta nell'esemplare esperienza figurativa dei bolognesi e dei francesi a Roma nel Seicento. A partire dal classicismo dell'ultimo Annibale e del suo confronto con Raffaello, l'esito di questa risonanza ricadeva all'interno del genere del paesaggio di composizione, in un «eterno richiamo alla grandezza della classicità, del mito, dell'Idée»<sup>41</sup>, fino a giungere a Ingres, Cézanne e Picasso. Un nesso inaspettato nella ricerca tra Carracci e Paul Cézanne giungeva nello stesso tempo dal pittore, politico e intellettuale Carlo Levi, impressionato dalla portata della mostra bolognese sui Carracci (1956) e dalla introduzione al catalogo di Cesare Gnudi<sup>42</sup>, accostata a quella contemporanea, e per lui altrettanto rivelatrice, di Cézanne a Zurigo. A commento di questo cruciale momento espositivo e attraverso il tramite di Poussin, Levi stigmatizzava tale confronto nell'essere stati pittori – i primi all'inizio e il secondo alla fine – «di un grande tempo di crisi e critica [...]: dai Carracci prende le mosse quel Poussin che Cézanne voleva rifare “après nature”, ma anche nei Carracci, come in Cézanne, può porsi l'attenzione sullo sforzo unitario che, come per miracolo, trattiene ancora una volta gli elementi sparsi»<sup>43</sup>.

Nella geografia europea delle comunità di artisti stranieri presenti a Roma che praticano il genere, un ulteriore elemento di riflessione è costituito da alcune presenze tedesche che non si esimono dal confronto con il paesaggio ideale seicentesco, testimoniato da una peculiare modalità d'uso delle fonti e di assimilazione di modelli.

Alcuni scritti tardi di Goethe, pervenuti sotto forma di abbozzi e destinati probabilmente a una trattazione più ampia del tema, testimoniano un vivo interesse nei confronti della pittura di paesaggio: qui si trova una sintesi delle linee del genere nel Seicento, un secolo che «si libera sempre più del mondo invadente e spaventoso», senza tralasciare il modello bolognese («le figure dei Carracci esigono uno scenario ampio. Di preferenza un mondo grande, bello e significativo [...]. Domenichino [...] si immerge negli ambienti montani e solitari») e la «superiorità» di Claude Lorrain<sup>44</sup>.

Tali idee erano state di certo condivise da Jacob Philipp Hackert, pittore di respiro europeo al centro di una complessa rete di rapporti artistici e letterari, nonché fondamentale innovatore

<sup>39</sup> Guerrazzi [1853] 1864, p. 7. Ringrazio Jessica Calipari per la segnalazione di questo passo.

<sup>40</sup> Lettera di Paul Cézanne a Émile Bernard, 26 maggio 1904, riportata in Reff 1960, p. 152. Sullo studio di Cézanne da *I pastori in Arcadia* di Poussin, esposto nel Musée du Louvre, cfr. Stefani 1999, p. 202.

<sup>41</sup> Gnudi 1962, p. 36. Sulla mostra bolognese del 1962 dedicata a *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* si vedano in questo volume i contributi di Beatrice Curti (pp. 106-114), Martina Formoso (pp. 99-105), Elisabetta Gumiero (pp. 115-122), Vittoria Brunetti (pp. 123-130) e Camilla Parisi (pp. 131-135).

<sup>42</sup> Gnudi 1956; cfr. Levi [1956] 2001, p. 114.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 115-116.

<sup>44</sup> Goethe [1818 e 1824] 1994, p. 336.

del genere, in particolare tra Roma e Napoli. In una lettera indirizzata all'amico riguardo agli studi necessari per eseguire paesaggi, Hackert scrive come sia «difficile immaginarsi quanto essi siano multiformi, quanti diversi oggetti vadano riprodotti dando loro il carattere della verità e della bellezza, sia nel disegnare che nel dipingere dal vero»<sup>45</sup>. Non è un caso che Massimo d'Azeglio nei suoi *Ricordi* attribuirà ad Hackert e alla cerchia romana del pittore, come già rilevato da Carlo Sisi, la «legittimazione dello studio dal vero»<sup>46</sup>.

Un'originale posizione di approccio allo studio della campagna romana è quella di Johann Martin von Rohden, uno dei più importanti pittori tedeschi attivi a Roma tra la fine del Settecento e la prima parte dell'Ottocento, figura recentemente indagata da Giovanna Capitelli attraverso un nucleo di disegni da porsi in relazione alle strette frequentazioni romane con Johann Christian Reinhart, Joseph Anton Kock e le teorizzazioni di Carl Ludwig Fernow<sup>47</sup>. Tra le rivisitazioni dei modelli seicenteschi in catalogo è un disegno di Rohden da Lorrain (fig. 7) che dichiara un evidente interesse per le norme compositive del paesaggio classico, accresciuto dalle peculiarità degli elementi naturali studiati dal vero<sup>48</sup>. Onda lunga degli echi di un dualismo tra paesaggio storico e paesaggio naturalistico può essere considerato il monito di Camille Pissarro che consigliava ancora nel 1872 al figlio Lucien di leggere Valenciennes: «è antico, è ancora il migliore e il più pratico»<sup>49</sup>.

Nella sintesi tra le esperienze qui poste a confronto, il paesaggio campestre illuminato dalla luce romana costituisce un territorio di cui lo sguardo di ogni paesaggista deve impossessarsi e che sembra custodire un immutato e atavico sentimento della natura: da filtrare «con gli occhiali alla Claude»<sup>50</sup>, in grado di conferire ai brani di natura studiati una patina gialla, evocatrice appunto dei dipinti di Lorrain. Gli stessi luoghi possono diventare custodi di un carattere storico essenziale per ogni «Poussin moderne» come Michallon, o rivelare quel senso «alla poussinesca o alla carraccesca» reclamato del tedesco Kock<sup>51</sup>. A margine delle argomentazioni estetiche sull'interpretazione del paesaggio, l'estensione del dibattito intorno al genere diventa nella pittura della prima metà dell'Ottocento l'emblema del dialogo ancora attuale nei confronti di un "ideale classico" da riattivare nel momento in cui si preme per incardinare una Scuola di paesaggio nell'istituzione accademica, autonoma sul piano della didattica. Il modello del *paysage composé* si sovrappone alla rappresentazione pittorica dal vero, assumendo i contorni di un aggancio teoretico solido a una tradizione critica consolidata, utile nel costruire un'autorevolezza storica del genere; un metodo che sarà poi progressivamente abbandonato dallo sguardo dell'artista nell'assidua ricerca di tradurre sulla superficie pittorica l'esplorazione diretta della natura.

<sup>45</sup> L'autografo di Hackert conservato tra le carte di Goethe è pubblicato in Hackert 1994, p. 313.

<sup>46</sup> Cfr. Sisi 2003b, pp. 16-17.

<sup>47</sup> Sulle teorizzazioni di Fernow e i suoi *Römische Studien* (1806) si vedano Fernow 2005; Bertsch 2012; Capitelli 2016, in particolare p. 88.

<sup>48</sup> Capitelli 2016, p. 12, fig. 9.

<sup>49</sup> Lo stralcio della lettera è riportato in Pomarède 2003a, p. 81.

<sup>50</sup> Nordhoff 1994, pp. 25, 38, nota 6, dove si riporta la descrizione di un «vetro colorato» ad uso dei viaggiatori per «conferire una patina giallastra ai dipinti».

<sup>51</sup> Per la trascrizione delle parole del pittore Joseph Anton Koch, scritte nel 1805, si rimanda a Capitelli 2016, n. III.5, pp. 105-106.



IL SETTECENTO:  
L'AGGIORNAMENTO DEL CANONE

Fondazione  
*1563*



**SAGEP**  
EDITORE

# L'IDEALE CLASSICO NELLA STORIOGRAFIA E TEORIA ARTISTICA DEL SECONDO SETTECENTO

Susanne A. Meyer

Durante il suo soggiorno a Bologna nel 1785, Goethe tentò di confrontarsi con la pittura classicista del Seicento:

«Ho impegnato la mia giornata, come meglio ho potuto, a vedere e a rivedere, ma è per l'arte come per la vita: più ti addentri e più vasto si fa il campo. In questo cielo spuntano astri sempre nuovi, che io non riesco a contare e che mi fanno perdere la bussola: i Carracci, Guido Reni, il Domenichino, sbocciati in un'epoca più tarda e più felice; ma per poterli godere pienamente occorrono quella conoscenza e quel giudizio che io non possiedo e che solo gradatamente si possono acquistare»<sup>1</sup>.

Pur all'interno di un *topos* relativo al guardare senza saper vedere, alla interazione necessaria tra conoscenza e visione, Goethe evocava in questo brano del *Viaggio in Italia* lo smarrimento senza bussola sperimentato quasi trent'anni prima davanti ad una pittura di cui si stavano lentamente perdendo i codici di comprensione, secondo un processo di allontanamento che vedeva un'accelerazione al momento della pubblicazione del testo, nel secondo decennio dell'Ottocento, sotto l'agguerrita spinta romantica contro cui proprio il *Viaggio in Italia* cercava di erigere una robusta fortificazione.

Ripercorrere a ritroso alcuni caposalda della letteratura artistica del Settecento consente di evidenziare certi nodi critici nella lettura della riforma artistica proposta dai Carracci, dalla loro scuola e dal canone belloriano, emersi nel corso del secolo dei Lumi. Sul piano teorico, infatti, la critica dalla metà del Settecento in poi si era impegnata in una vivace e virale discussione intorno alla definizione del Bello ideale da collocare sia nell'atto creativo, sia nella ricezione delle opere (attraverso lo strumento del gusto). All'interno di tale disputa venne riletto anche l'*Idea* di Bellori, in particolare da parte di Mengs e Winckelmann<sup>2</sup>, in scritti che avevano abilitato «a scoprir paese», per citare Luigi Lanzi<sup>3</sup>, provocando tuttavia una fastidiosa «Ideal-Epidemie» criticata da Johann D. Fiorillo<sup>4</sup>. Contemporaneamente si profilava una nuova concezione della storia dell'arte che evitava

<sup>1</sup> Goethe 1983, p. 114.

<sup>2</sup> Panofsky 1924 (trad. it. *Idem* [1924] 2006). Sull'ideale del Bello in Winckelmann si veda Franke 2006.

<sup>3</sup> Lanzi 1809, II, p. 278.

<sup>4</sup> Fiorillo 1798-1808, I, 1798, p. 235, nota. Così l'allievo Carl Friedrich von Rumohr descriverà qualche decennio più tardi la distanza tra "l'ideale" di Winckelmann e di Fiorillo: «Ma anche Fiorillo parlava di ideali, solo che con questa parola intendeva esclusivamente una certa negazione estetica della natura, quel particolare concetto che era servito al manierismo come presunta ragione e mascheramento. La derivazione winckelmanniana dell'ideale da una particolare elevazione dell'anima gli doveva dare fastidio e forse sembrare completamente assurda», Rumohr 1832, p. 13; cfr. Meyer 2001, pp. 94-95.

il modello delle *Vite*, conquistando una prospettiva storica man mano sempre più allargata con il progredire degli studi. Inoltre, diversamente da molta storiografia artistica del XIX secolo che difficilmente avrebbe superato la barriera Raffaello-Michelangelo-Tiziano-Correggio, la concezione illuminista non concepiva alcun vuoto storico: la produzione artistica andava indagata in tutte le sue declinazioni spazio-temporali.

Pubblicata nella sua forma definitiva poco dopo la fine del secolo, la *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi rappresentava la summa e per certi versi l'azzeramento della ricerca storico-artistica del Settecento. Nella costruzione della *Storia*, Lanzi si ricollegava esplicitamente alla codificazione delle scuole pittoriche proposta da Agucchi e da Domenichino e tramandata da Bellori<sup>5</sup>. Tuttavia, dopo una lunga metamorfosi le scuole pittoriche seicentesche, basate su una precisa filiazione linguistica, si trasformarono con Lanzi in categoria geografica e storica capace di collocare al proprio posto ogni prodotto della multiforme produzione artistica della penisola. Da qui risulta evidente la critica radicale di Lanzi a una storia dell'arte selettiva, elemento viceversa fondante nel progetto delle *Vite* di Bellori. La tensione irrisolta (e a tratti quasi dolorosa) tra una storia capace di contenere l'intera produzione artistica e la difesa di un procedimento critico-pratico accademico, basato sulla selezione dei modelli classici, segnò molti testi degli ultimi decenni del Settecento e diventò esasperata man mano che le proposte linguistiche alternative (romantiche ma non solo) si andarono rafforzando. È sufficiente evocare, ad esempio, l'ultima pagina della *Histoire de l'art par les monuments* di Seroux d'Agincourt, che, dopo un lungo percorso attraverso l'arte dei "primitivi", riuniva in un'unica tavola capolavori di Raffaello, Michelangelo, Correggio e Tiziano, come per ribadire la imprescindibilità dei grandi modelli della pittura del XVI secolo (fig. 1)<sup>6</sup>.

Il nuovo impianto storiografico aveva fatto emergere concretamente il ruolo svolto dai pittori bolognesi nella storia italiana: «Scrivere la storia de' Caracci e de' lor seguaci è quasi scriver la storia pittorica di tutta Italia da due secoli in qua»<sup>7</sup>, sosteneva Lanzi, individuando nell'estremo sforzo di sintesi realizzato nella Galleria Farnese il ruolo storico dell'opera: «Questa fu la prima opera, ove, come in una Pandora, tutt'i genj delle scuole italiane unissero i loro doni»<sup>8</sup>. Qualche anno dopo, Fiorillo, nella sua *Geschichte der zeichnenden Künste*, ripensando l'impianto delle scuole pittoriche proposto da Lanzi, attribuì ai Carracci l'avvio di una scuola bolognese che riassumeva in sé tutte le differenti tradizioni delle città lombarde tanto «che dai tempi dei Caracci in poi questa suddivisione cade, tutto può essere ricollegato alla storia di questa scuola»<sup>9</sup>.

Nella *Storia pittorica* di Lanzi, la Galleria Farnese rappresentava dunque il testo di riferimento di una pittura riformata in virtù della vincente mediazione tra «naturalisti» (Caravaggio) e «ideali» (Cavalier d'Arpino)<sup>10</sup>, mentre le tele di Domenichino, Lanfranco, Guido Reni, Sacchi, Berrettini nella chiesa dei Cappuccini documentavano l'esito del

<sup>5</sup> Cfr. Ginzburg 1996a; *Eadem* 1996b; Pastres 2012.

<sup>6</sup> Seroux d'Agincourt 1823, pl. CCIII; cfr. Miarelli Mariani 2019.

<sup>7</sup> Lanzi 1809, V, p. 72.

<sup>8</sup> Su questo brano si veda Ginzburg 2008, pp. 8-29.

<sup>9</sup> Fiorillo 1798-1808, II, 1802, p. 209; cfr. Meyer 2001, p. 148.

<sup>10</sup> Lanzi 1809, II, p. 145.

1. Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, vol. VI, Treuttel et Würtz, Paris 1823, tav. 203.



Fondazione  
1563



EDITORIALE  
SAGEP

fermento emiliano nell'Urbe. All'interno di questo rinnovamento, a Caravaggio andava il merito di aver riportato la pittura al dato naturale (e per questo si era guadagnato la stima di Annibale Carracci, Guercino e Reni, nonché la biografia di Bellori) anche se non possedeva né «correzione di disegno, né elezione di bellezza»<sup>11</sup>.

Mentre i protagonisti del rinnovamento carraccesco venivano trattati nella scuola emiliana, il racconto della scuola romana si sviluppava in una pluralità di opzioni (tra cui le molteplici declinazioni del modello bolognese, ma anche proposte venete, fiorentine ed estere) che culminava in una nuova dialettica tra Cortona (e Bernini) e Sacchi, prolungata poi nella contrapposizione Ciro Ferri-Carlo Maratti e culminante nello scontro Giaquinto-Mengs e infine Mengs-Batoni. In questa visione dialettica di lunga durata della scuola romana, la contrapposizione si sviluppò tra disegno e colore, tra riflessione e prassi<sup>12</sup>. Tuttavia, in conclusione della scuola romana, Lanzi sconfessava in certo qual modo

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>12</sup> Cfr. Ginzburg 2015.

l'aspirazione carraccesca alla sintesi a favore di una capitale delle arti cosmopolita, votata alla pluralità dei linguaggi.

La posizione dei Carracci e dei loro allievi emerge in modo più articolato nella scuola emiliana. Lanzi registrava una lunga tradizione critica, che da Albani giungeva fino a Mengs passando per Bellori, che individuava nella vicinanza con Raffaello e l'antico le ragioni di una svolta di fondo: «Ma ito in Roma nell'anno sacro 1600, [Annibale] cominciò altra carriera: *moderò il suo fuoco*, dice Mengs, *emendò la caricatura delle forme, imitò Raffaello e gli antichi, ritenendo però sempre una parte dello stile del Coreggio per mantenere il grandioso*. Quasi lo stesso avea detto l'Albano in una lettera presso il Bellori», mentre Poussin «negava vedersi componimenti migliori di questi dopo Raffaello»<sup>13</sup>. Anche nel riportare i giudizi sugli allievi dei Carracci, Lanzi intrecciò sapientemente letture di Bellori, Poussin, Algarotti, Mengs: «Domenichino è oggimai tenuto universalmente il miglior allievo de' Caracci; anzi dal Conte Algarotti è ante posto a' Caracci stessi; e ciò, che più conta, il Poussin lo stimò il primo pittore dopo Raffaello», mentre Mengs lo considerava «il maestro più universale nelle teorie dell'arte, il pittore di tutti i numeri», capace, secondo Bellori, di «*delineare gli animi [...] a colorire la vita*»<sup>14</sup>. Giovanni Lanfranco, «uno de' grandi caracceschi», è presentato come vero erede di Correggio, il cui stile ha «servito di norma, come osserva Mengs, allo stile gustoso de' più moderni»<sup>15</sup>.

Lanzi chiamava dunque costantemente in causa gli scritti di Mengs, pubblicati pochi anni prima da José Nicolas de Azara<sup>16</sup>, e in particolare la *Lettera di Antonio Raffaello Mengs ad un amico sopra il principio, progresso, e decadenza dell'arti del disegno*<sup>17</sup>, uno dei rari testi, insieme alla *Lettera ad Antonio Ponz*, in cui il pittore-filosofo propose una riflessione sul progresso delle arti in una prospettiva storiografica ampia. In questo senso la *Lettera sopra il principio, progresso, e decadenza dell'arti* era stata già citata da Lanzi nell'introduzione alla *Storia Pittorica* in quanto incunabolo di una strutturazione storica del discorso artistico, e poi ripresa nei giudizi sui Carracci e la loro scuola.

In questo scritto Mengs aveva infatti esaltato il «ristauramento della Pittura» da parte dei Carracci e in particolare di Annibale, il cui «talento era [stato] più da Artigiano che da Artista», migliorando con lo studio di Correggio e di Paolo Veronese, ma solo a Roma, in contatto con Raffaello e con la scultura antica, «si formò un Pittore, che dopo i tre Luminari della Pittura moderna merita il primo luogo»<sup>18</sup>. Peraltro, la medesima svolta era verificabile, secondo Mengs, anche nelle pitture bolognesi del chiostro di San Michele in Bosco che Ludovico Carracci dipinse dopo il ritorno da Roma, avviando una riforma portata avanti dagli allievi, per poi diffondersi in tutta Europa: «Lo stesso spirito, che destò i Caracci in Italia, produsse Pittori di merito presso le altre Nazioni»<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> Lanzi 1809, V, pp. 88-89 (corsivo nell'originale).

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 95-96 (corsivo nell'originale).

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 133-134.

<sup>16</sup> Mengs 1780 (seguono l'edizione Remondini, Bassano 1783, e l'edizione curata da Carlo Fea, Pagliarini, Roma 1787); sulla storia dell'edizione degli scritti di Mengs, cfr. Röttgen 1999-2003, I, 1999, pp. 419-426; Rolfi Ožvald 2012, pp. 117-119.

<sup>17</sup> Mengs 1780, II, pp. 89-131.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 120.



2. Anton Raphael Mengs, *Parnaso*. Roma, villa Albani.

Molto similmente Mengs si era espresso nella *Lettera ad Antonio Ponz*, dove si era soffermato maggiormente sullo snodo Pietro da Cortona-Sacchi-Maratti<sup>20</sup>. Qui il Berrettini fu criticato per aver separato «la Invenzione dalla Composizione, badando molto più a quelle parti, che diletano la vista, come sono la contrapposizione, e i contrasti de' membri nelle figure» e «il costume di riempiere i Quadri di una folla di figure ben piantate, senza pensare se convenissero o no alla Storia; il che è diametralmente contrario alla pratica degli antichi Greci, che usavano metter poche figure, affinché la loro perfezione fosse più visibile»<sup>21</sup>. Obbiezione critica leggibile come esplicitazione delle scelte linguistiche che sottostanno al *Parnaso* (1761) di villa Albani (fig. 2) basato sulla negazione programmatica di ogni accenno illusionistico<sup>22</sup>. Ma anche nelle opere di Maratti, di cui pure Mengs aveva copiato durante la prima formazione romana un foglio dedicato a Raffaello (fig. 3)<sup>23</sup>, si rilevava una certa difficoltà a seguire la «semplicità» della natura conferendo «alla sua Scuola, che è stata l'ultima di Roma, un certo stile di squisitezza, e di affettazione»<sup>24</sup>.

Al fatto che Mengs nella parte teorica dei suoi scritti, in particolare nell'introduzione alle *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei* (Zurigo 1762) – peraltro subito aspramente criticata, soprattutto nell'ambiente svizzero<sup>25</sup> – segua da vicino la

<sup>20</sup> *Lettera di Antonio Raffaello Mengs a Don Antonio Ponz*, *ivi*, pp. 31-61.

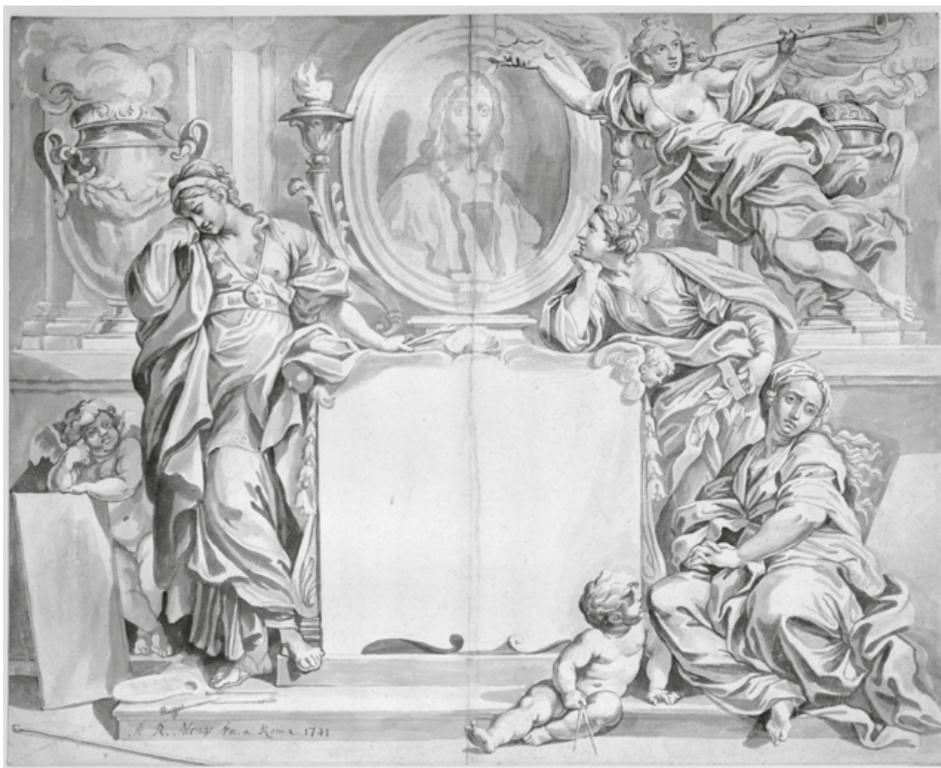
<sup>21</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>22</sup> Ma cfr. le riflessioni di di Macco 2010, in particolare p. 189.

<sup>23</sup> Anton Raphael Mengs, copia da Carlo Maratti (inv.) e Pietro Aquila (inc.), *Le arti piangono la morte di Raffaello*, disegno, lavis marrone e grigio, su grafite, 1741, Londra, British Museum, inv. 1928, 1016.10; cfr. Ost 1965; Röttgen 1999-2003, I, 1999, p. 442 (N. Z61); *Eadem* 2017.

<sup>24</sup> *Lettera di Antonio Raffaello Mengs* 1780, p. 60.

<sup>25</sup> Cfr. Mengs 1996, pp. 7-20.



3. Anton Raphael Mengs da Carlo Maratti (inv.) e Pietro Aquila (inc.), *Le arti piangono la morte di Raffaello*, disegno su carta, 308 x 390 mm. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1928,1016.10.

teoria del “Bello Ideale” tracciato da Bellori, e che nelle sue opere pittoriche facilmente si trovi riscontro dell’attento studio della scuola bolognese, va affiancata la constatazione che negli scritti mengsiani gli accenni alla pittura post-carraccesca furono significativi ma piuttosto rari. Complessivamente, le intense letture dei grandi maestri come Tiziano, Correggio e Raffaello, volevano porre piuttosto la base per una nuova *summa* che cercava di riproporre in chiave moderna il procedimento carraccesco (così come era stato codificato da Bellori) mettendo però tra parentesi la pittura del Seicento. Una sottile presa di distanza sul piano critico che negli stessi anni si può riscontrare, per esempio, anche nei *Discorsi* di Joshua Reynolds, in cui l’attenzione dedicata alla pittura dopo Raffaello era assai ridotta: piuttosto rari sono gli accenni a Domenichino, Reni, Guercino, Albani, la lettura della pittura dei Carracci non è priva di critiche mentre Sacchi e Maratti segnano la fine della scuola romana<sup>26</sup>.

Rari, ma di enorme peso per la ricezione della pittura classicista dal XIX secolo in poi, sono i riferimenti alla pittura dopo Raffaello che Winckelmann inserì nei suoi scritti e

<sup>26</sup> Reynolds 1787; cfr. Dobai 1974-1984, II, 1975, pp. 735-816. Sulla complessa fortuna critica di Maratti si veda Barroero 2017a.

in particolare il paragone tra filosofi e artisti «eclettici» proposto nella *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresda 1764), introducendo la decadenza dell'arte greca dopo Prassitele e Apelle. In questa occasione il termine, poi ampiamente ripreso, ricevette la sua connotazione negativa, collegandolo alla teoria dell'imitazione:

«Così anche nell'arte accadde come alla filosofia. Per cui come in questa, anche tra gli artisti nacquero gli eclettici, ciò è coloro che, in mancanza di capacità propria cercarono di riunire in una sola opera le singole bellezze attingendole da molte. Ma come gli eclettici sono da considerare semplicemente i copisti dei filosofi di particolari scuole e come coloro che hanno prodotto solo ben poco o nulla di originale, così anche nell'arte, una volta che ci si incamminò su questa via, non v'era più da aspettarsi alcunché che fosse un tutto compiuto e armonioso [...]. L'imitazione favorì la mancanza di un sapere proprio, per cui il disegno andò facendosi incerto»<sup>27</sup>.

Poco oltre Winckelmann specificava che i Carracci e la loro scuola erano la versione moderna dello «stile degli imitatori»<sup>28</sup>, con riferimento alla teoria dell'imitazione, abbozzata per la prima volta nelle *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst* (Friedrichstadt 1755) e frutto di approfonditi studi sulla teoria artistica precedente<sup>29</sup>.

Una più sottile lettura pare emergere nella *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben* (Dresda 1763), stesa immediatamente dopo la chiusura della *Geschichte*, in cui veniva specificato a proposito dei Carracci:

«Questi furono eclettici e cercarono di accoppiare la purezza degli antichi e di Raffaello, e la scienza di Michelangelo colla ricchezza e la ridondanza della scuola veneziana, particolarmente di Paolo [Veronese], e colla amenità del pennello lombardo del Correggio. Alla scuola d'Annibale e d'Agostino si formarono il Domenichino, Guido, il Guercino e l'Albano, i quali pareggiarono la fama dei loro maestri, ma debbono essere riguardati come imitatori»<sup>30</sup>.

Emerge qui una distinzione tra procedimento eclettico e imitazione che sembra ridimensionare la condanna dei Carracci espressa nella *Geschichte*. Il termine entrerà rapidamente nella terminologia storico-artistica, conservando per qualche tempo il suo carattere bivalente, tanto che nel 1805 Johann Heinrich Meyer, nel volume curato da Goethe che codificò Winckelmann come il nuovo Colombo, affermava:

«I Carracci venivano chiamati eclettici dell'arte perché, studiando approfonditamente l'eccellenza nelle opere dei più grandi maestri antichi, non solo imitandola servilmente in

<sup>27</sup> Winckelmann [1764] 2000, pp. 172-173. Su questo brano cfr. Mahon 1947, pp. 195-229; *Idem* 1953b.

<sup>28</sup> Winckelmann [1764] 2000, p. 180.

<sup>29</sup> Cfr. Décultot 2004, pp. 66-71 (in particolare per l'influenza di Bellori); Pommier 2000.

<sup>30</sup> Cito la traduzione da Winckelmann 1831, pp. 527-561, in particolare p. 554.

modo frammentario e spezzettato, ma unendo tutto in un insieme armonico con spirito e sensibilità liberamente creativi, si formarono uno stile originale e perfetto in tutte le sue parti»<sup>31</sup>.

L'introduzione in campo artistico del termine "eclettico", rimanda – se vogliamo seguire una nota di Carlo Fea – alla *Historia critica philosophiae* (1742-1744) di Jacob Bruckner<sup>32</sup>, uno dei testi cardine dell'accesa discussione intorno all'eclettismo come metodo filosofico della metà del secolo, che influenzò fortemente, per esempio, anche Diderot nella voce *Eclectisme* dell'*Encyclopédie* (1761), in cui sosteneva la validità storica e metodologica di un procedimento di pensiero consistente nella riunione di elementi provenienti da diversi filoni del sapere: «L'éclectique est un philosophe qui foulant aux pieds le préjugé, la tradition, l'ancienneté, le consentement universel, l'autorité, en un mot tout ce qui subjuge la foule des esprits, ose penser de lui-même»<sup>33</sup>.

Sulla fusione delle scuole nella pittura dei Carracci aveva riflettuto anche Francesco Algarotti nel *Saggio sopra la pittura* (1756), pubblicato nello stesso anno delle *Gedanken über die Nachahmung* di Winckelmann. Nel paragrafo intitolato *Della Bilancia Pittorica* aveva con toni decisi paragonato la riforma carraccesca al mitico «metallo corintio»<sup>34</sup>, sottolineando soprattutto la sostanziale differenza con il procedimento dei grandi maestri, «metalli primitivi»:

«Dopo questi sovrani maestri, che solo ebbero per guida la natura, o ciò che in essa fu imitato di più perfetto, le greche statue; vennero quegli altri artefici, che non tanto si fecero discepoli della natura quanto di questi stessi maestri, che poco tempo innanzi ristorato aveano l'arte della pittura e rimessa nell'antico suo onore. Tali furono i Caracci, i quali cercarono di riunire nella loro maniera i pregi delle più celebri scuole d'Italia, e fondarne una nuova, che alla Romana non la cedesse per la eleganza delle forme, alla Fiorentina per la profondità del disegno, né per il colorito alla Veneziana, e alla Lombarda. Sono queste scuole a guisa, dirò così, dei metalli primitivi nella pittura; e i Caracci, fondendogli insieme, composero il metallo corintio, nobile bensì, e vago a vedersi; ma che non ha né la duttilità, né il peso, né la lucentezza de' suoi componenti»<sup>35</sup>.

L'importanza storica della riforma carraccesca per Algarotti non risiedeva dunque nell'individuazione dei modelli corretti – che aveva prodotto una pittura priva di «carattere di originalità» – ma nell'aver riformato l'accademia, introducendo nell'insegnamento

<sup>31</sup> Meyer [1805] 2016, p. 25.

<sup>32</sup> Brucker 1742-1744; cfr. *Jakob Brucker* 1998; Catana 2008. Da notare che nell'introduzione alla *Geschichte* di Winckelmann (1776) gli editori viennesi avevano stabilito un parallelismo tra Winckelmann, Montesquieu e Brucker: «Così Winckelmann divenne per l'arte ciò che è stato il Montesquieu per le leggi, e Brucker per la filosofia», trad. it. in Winckelmann 1783-1784, I, 1783, p. XXXVI.

<sup>33</sup> Diderot 1755, p. 270.

<sup>34</sup> Secondo la descrizione di Plinio il "metallo corintio" era frutto della casuale commistione del rame, dell'oro e dell'argento, liquefatti dall'incendio nel 146 a. C. che seguì alla presa e al sacco della città da parte dei Romani.

<sup>35</sup> Algarotti 1756, pp. 147-148. Su Algarotti cfr. Piva 2014b, pp. 103-104 (con bibliografia).

«i presidj tutti della scienza; ben persuasi, che l'arte non fa mai nulla di buono per benignità del caso, o per impeto di fantasia; ma è un abito, che opera secondo scienza e con vera ragione. Insegnavasi nella loro scuola prospettiva, notomia, e tutto quello che condur poteva nella strada più sicura e più retta. E in ciò dee cercarsi principalmente la cagione, perché da niuna altra scuola uscì una così numerosa schiera di valentuomini quanto da quella di Bologna»<sup>36</sup>.

Una scuola composta da Domenichino, Guido, Guercino, ma anche Rubens, Van Dyck e Poussin che «avrebbe eguagliato Raffaello, di cui seguiva le vie, sé con lo studio altri conseguir potesse naturalezza, grazia, disinvoltura, e vivacità»<sup>37</sup>. Di fatto Algarotti evocava qui i punti cardine del progetto riformatore proposto dall'Accademia Clementina.

<sup>36</sup> Algarotti 1756, p. 148.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 150.

# L'ELABORAZIONE DI UN GENERE MODERNO: LA RIFLESSIONE SUI MODELLI DELLA PITTURA DI PAESAGGIO NEL SETTECENTO

Serenella Rolfi Ožvald

Come consulente e censore letterario di Federico II di Prussia, Voltaire, dopo aver letto la composizione *Printemps* nell'aprile del 1738, esprime il suo giudizio sui versi sottoposti alla sua attenzione dal sovrano. Nel farlo utilizzò un paragone visivo: «Le *Printemps* [...] c'est un tableau de Claude Lorrain»<sup>1</sup>, e ad ulteriore chiarimento del paragone appena proposto, richiamò l'attenzione di Federico di Prussia sulla produzione poetica dello scozzese James Thomson: «Il y a un poëte anglais, homme de mérite, nommé Thomson, qui a fait les Quatre Saisons dans ce goût-là, en blank verses, sans rime»<sup>2</sup>. La fortuna di Thomson presso artisti e letterati come iniziatore di «una nuova classe di poesia» verrà rilevata da Juan Andrés nello *Stato attuale d'ogni letteratura* del 1785 riconoscendo allo scozzese un «genio originale» nel «formare un nuovo genere» estraneo ai precetti della poesia didascalica e basato unicamente sulle «descrizioni dell'inverno, e dell'altre stagioni»<sup>3</sup>. Le poche battute di Voltaire possono offrire un compendio dei modelli della pittura di paesaggio attivi nella riflessione sia in campo letterario sia musicale di cui le *Quattro stagioni* di Antonio Vivaldi, pubblicate ad Amsterdam nel 1725 con il titolo *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*, costituiscono un manifesto. Nel corso del Settecento su questa traccia si delinea la fortuna della serie delle *Stagioni* dipinta da Nicolas Poussin per il duca di Richelieu, che per Rousseau, Turner, Corot<sup>4</sup>, s'inscrive nel parallelo tra poesia “sans rime” e l'interesse per il paesaggio puro come motivo foriero di novità. Un nodo, questo, che con lessico plasmato sulla lettura di Winckelmann, decreterà il pieno riconoscimento delle potenzialità del genere da parte di Wilhelm Heinse nell'*Ardinghello*, scritto nel 1787 dopo un soggiorno di tre anni in Italia: «il paesaggio era un genere assente nell'arte dei Greci e consentiva quindi di superarli»<sup>5</sup>. L'affermazione di Heinse funge quasi da spartiacque tra la riflessione della prima metà del secolo e la ricostruzione in sede storiografica della filiera dei modelli attivi nella produzione di paesaggio dell'inizio del secolo successivo, a chiusura dell'attività di traduzione di dipinti quali *Le Matin* e *Le Soir* di Gaspard Dughet, dedicata da Jacob Philipp Hackert al cardinal de Bernis, dando conto dell'interesse tra artisti e dilettanti per il “motivo” paesistico, tema cui Pierre-Henri de Valenciennes dedicherà un capitolo specifico del suo trattato *Éléments de perspective pratique* (fig. 1)<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Voltaire, lettera a Federico II dell'aprile 1738, in *Correspondance de Frédéric avec Voltaire* 1846-1856, XXIV, 1853, t. XXI, lettera n. 52, pp. 218-219; Saisselin 1961.

<sup>2</sup> Voltaire nella medesima lettera citata. *The Seasons* di Thomson (1730) venne adattata a libretto per l'opera di Haydn; Ehrard 1970.

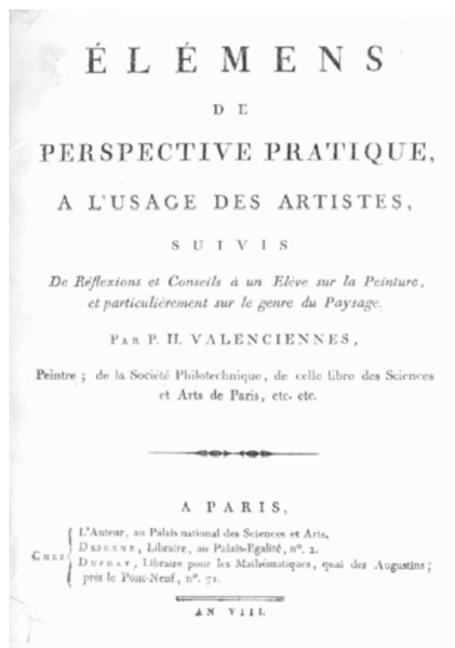
<sup>3</sup> Andrés 1785, p. 214.

<sup>4</sup> Ziff 1963; Verdi 1981.

<sup>5</sup> Heinse [1787] 1969, p. 161.

<sup>6</sup> Valenciennes [1799-1800] 2005, pp. 39-65.

1. Pierre-Henri de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique*, Paris, An VIII (1799-1800).



Il percorso della riflessione ad apertura di secolo era stato segnato da Roger De Piles nel *Cours de peinture par principes* edito nel 1708, in cui il portato della letteratura seicentesca si riorganizzava nelle categorie di «vrai simple» e «vrai idéal», trovando conciliazione nella difficile via del «vrai composé»<sup>7</sup>. La novità del testo stava nell'aver affrontato il paesaggio come genere autonomo, ponendo sul tavolo l'avvio del processo di riesame dei diversi modi di risolvere gli «accidenti», ovvero la «solitude des rochers, la fraîcheur des forêts, la limpidité des eaux, leur murmure apparent, l'étendue des palines et des lointains, le mélange des arbres, la fermeté du gazon»<sup>8</sup>. Riorganizzando la combinatoria di tradizioni e maestri del Seicento, la sintesi si chiudeva sullo «style héroïque» interpretato da Poussin, modello inimitabile se non sostenuto da un «beau génie et d'un bon esprit»<sup>9</sup>, e sullo «style pastoral ou champêtre»<sup>10</sup>, aggiungendo alcune pratiche indicazioni di rotta per gli artisti: la necessità di studiare Tiziano e Annibale Carracci, «les plus capables d'inspirer le bon goût et de mettre le Peintre dans la bonne voie pour la forme et pour la couleur»<sup>11</sup>. Nonostante il dissenso espresso da Richardson jr., che nel 1728 considerava il paesaggio di Poussin con i *Funerali di Focione* un'«ouvrage équivoque» appartenente piuttosto al genere storico ed estraneo alla pittura di genere debitrice del modello virgiliano, pastorale<sup>12</sup>, il *Cours de peinture par principes* aveva trovato lettori addestrati

<sup>7</sup> De Piles [1708] 1989, pp. 21-22.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 98-99.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>12</sup> Richardson 1728, p. 312. Richardson vide una copia dell'opera nella collezione dal Pozzo: cfr. Brejon de Lavergnée 1973, p. 88.



2. Nicolas Poussin (inv.), Jean Pesne (inc.), *Estate*, acquaforte e bulino. Londra, Royal Academy of Arts, inv. 06/2169.

3. Nicolas Poussin (inv.), Jean Pesne (inc.), *Autunno*, acquaforte e bulino. Londra, Royal Academy of Arts, inv. 06/2168.



dalle imprese di traduzione che avevano promosso il Poussin paesaggista con la serie di Étienne Baudet, e delle *Stagioni* nella traduzione di Audran e Jean Pesne (fig. 2-5)<sup>13</sup>.

Sul fronte anglosassone per tutto il Settecento si registrerà una consistente attività di traduzione da Lorrain e Dughet portata avanti dal mercante di stampe Charles Knapton e da Arthur Pond<sup>14</sup>. In un contesto in cui il *Liber veritatis*, a Londra dal 1720 circa, funzionava come *vademecum* del mercato e strumento di studio utile ad artisti come Turner<sup>15</sup>, è possibile misurare l'intreccio tra incisione di traduzione, ruolo della committenza più avvertita e produzione contemporanea<sup>16</sup>, di cui buon esempio è il rapporto

<sup>13</sup> Stefani 1999.

<sup>14</sup> Lippincott 1983.

<sup>15</sup> Wilkinson 1982.

<sup>16</sup> Waterhouse 1981, pp. 13-21; Evans 2014.

4. Nicolas Poussin (inv.), Jean Pesne (inc.), *Inverno*, acquaforte e bulino. Londra, Royal Academy of Arts, inv. 06/2167.

5. Nicolas Poussin (inv.), Jean Pesne (inc.), *Primavera*, acquaforte e bulino. Londra, Royal Academy of Arts, inv. 06/2170.



tra Richard Wilson, John Constable e sir George Beaumont<sup>17</sup>, allievo di Reynolds, e paesaggista per diletto egli stesso, come altri dilettanti dell'epoca. Si tratta dello stesso mecenate che nel 1782 Alexander Cozens ebbe come compagno di studi dei dintorni di Roma, epoca in cui Beaumont prendeva lezioni di paesaggio dallo scozzese Jacob More, un «artista filosofico», come lo definirà Meyer nel 1805, capace di imitare «Claude more successfully than any modern artist»<sup>18</sup>. In questa prospettiva l'esperienza del viaggio a Roma è uno snodo ineludibile della progressiva codificazione e focalizzazione dei modelli attivi del paesaggio come genere moderno. Può misurarsi sull'insistenza della recente storiografia circa il volgere di Richard Wilson «into the past» al suo arrivo a Roma nel 1752 guidato dalla moderna interpretazione del genere offerta da Joseph

<sup>17</sup> Owen, Blayney Brown 1988.

<sup>18</sup> Meyer [1805] 2016, p. 113; *The Sixth Grand Exhibition 1792*, n. 442 (fonte Getty Provenance Index).

Vernet, piuttosto che dalla divulgazione da parte di Jan Franz van Bloemen degli stilemi di Lorrain sul mercato romano<sup>19</sup>.

Gli anni Cinquanta del secolo delineano così un giro di boa che ruota attorno a Joseph Vernet sotto il directorato di Natoire; un Vernet partecipa del dibattito sul rinnovamento della pittura di storia che Nicolas Vleughels aveva delineato come ritorno alle fonti del paesaggio classico: «On ne voit plus de Carrache, de Claude Lorrain, de Poussin», scriveva al duca d'Antin, quanto piuttosto «une répétition ennuyeuse» degli sfondi, progettando di condurre i *pensionnaires* alla riscoperta di Tivoli «où il y a de belles choses et extraordinaires; la bisarrerie de la nature, les sites merveilleux, l'arrangement des fabriques, tout cela leur ouvrira le génie et leur apprendra à composer d'une manière ingénieuse et nouvelle»<sup>20</sup>.

Nello stesso tempo la pittura di Vernet, nell'interpretazione attualizzante di Diderot, seguiva una strada opposta, tracciata nel famoso passo sulle «Marines de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes», che «sont autant pour moi des tableaux d'histoire»<sup>21</sup>. Definizione ampiamente citata dalla storiografia francese nel ripercorrere il ruolo rivestito da Diderot nell'applicare all'opera di Vernet il metro del *grand goût* della pittura di storia, punto su cui Goethe dissenterà recisamente, difendendo il paesaggio come genere autonomo<sup>22</sup>. Nella lettura di Diderot la modernità di Vernet seguiva una strada indipendente dai modelli seicenteschi: Lorrain e Vernet «sont également vrais» ma, concludeva, «l'un est un paysagiste, l'autre un peintre d'histoire et de la première force dans toutes les parties de la peinture», mancando alla resa dei «phénomènes plus extraordinaires» di Lorrain la «multitude incroyable d'actions, d'objets et de scènes picturales» dei dipinti di Vernet<sup>23</sup>.

A ricucire il taglio con la tradizione del paesaggio sarà circa negli stessi anni sul fronte tedesco la riflessione di un conoscitore e collezionista del calibro di Christian Ludwig von Hagedorn, divenuto nel 1764 direttore dell'Accademia e delle collezioni di Dresda<sup>24</sup>. Hagedorn ripartirà da De Piles colmando il vuoto d'interesse per la pittura di genere dei *Pensieri sull'imitazione*, pubblicati in forma anonima nel 1755 da Winckelmann proprio a Dresda, e ancor prima del *Discours préliminaire du Beau Idéal des peintres*, steso nel 1724 dal linguista e collezionista olandese Lambert Hermansz Ten Kate<sup>25</sup>. Un testo che circolò ampiamente come introduzione e correttivo nella traduzione francese dell'opera di Richardson<sup>26</sup>, a difesa del Raffaello romano e in cui gli «charmans Paysages» erano subordinati all'analisi degli «Idéalistes», di Annibale e della sua scuola, e di coloro che «ont mieux étudié l'Antique, & les Ouvrages de Raphael»<sup>27</sup>. Proponendo da Amsterdam un

<sup>19</sup> Watherhouse 1981, pp. 19-21; Simons 2014, p. 8; su van Bloemen campione «dell'età nostra» cfr. Pascoli [1730-1736] 1981, pp. 93-94.

<sup>20</sup> Lettera di Vleughels del 1724, in *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, p. 86.

<sup>21</sup> Diderot 1975-2004, XIV, 1984, p. 399.

<sup>22</sup> Junod 2000.

<sup>23</sup> Diderot 1975-2004, XIII, 1980, p. 389; Beck Saiello 2011.

<sup>24</sup> Weddingen 2012.

<sup>25</sup> Van Gelder 1970; Miedema 2006.

<sup>26</sup> Ten Kate 1728, p. III.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. V, XXI-XXIII.

rimaneggiamento del Bellori delle *Vite* che possiamo immaginare prese forma nei dialoghi con il pittore Christopher Le Blon, allievo a Roma di Maratti e giunto ad Amsterdam nel 1702<sup>28</sup>, nel testo di Ten Kate, come poi in quello di Winckelmann, la pittura di genere era considerata solo come imitazione della semplice natura<sup>29</sup>.

Hagedorn nelle *Betrachtungen über die Mahlerey*, ovvero le “riflessioni sulla pittura” del 1762, seguendo il filo di una passeggiata in campagna alla Rousseau, in risposta riservò un luogo di primo piano al paesaggio aprendo un dialogo con il fronte dei *Salons* parigini<sup>30</sup>. Il tono grave di Poussin come la luce che dissipa la nebbia del mattino di Lorrain stavano a dimostrare per Hagedorn che il paesaggio partecipava del grande, dello straordinario e del bello, in una parola del sentimento del sublime che trasportava lo stile eroico di De Piles negli abissi e nei brividi risvegliati dai paesaggi di Dughet, Rosa e Everdingen. Il riconoscimento, poggiando sull'intero spettro del repertorio del paesaggio europeo del Seicento, riconosceva infine a Dughet, Lorrain e Poussin il ruolo di modelli esemplari, anticipati dal «Paysage du Giorgion, du Titien, du Mutien & du Carrache»<sup>31</sup>. Sulla stessa lunghezza d'onda si collocherà la voce *Landschaft* inserita da Johann Georg Sulzer nella *Allgemeine Theorie des schönen Künste*, rivalutando il paesaggio come esercizio “difficile” al pari di una composizione storica per tecnica e criterio di giudizio<sup>32</sup>.

Merita però di ripercorrere il peso avuto dai diversi registri stilistici del paesaggismo seicentesco dal punto di vista di un artista *sui generis* come lo svizzero Salomon Gessner, poeta e pittore di paesaggio autodidatta<sup>33</sup>. In risposta e su sollecitazione delle voci enciclopediche, tra cui la sintesi offerta da de Jaucourt nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, Johann Kaspar Füssli invitò l'artista a scrivere una lettera sul paesaggio, pubblicata nel 1770 come introduzione al terzo volume della sua storia dei più importanti artisti svizzeri<sup>34</sup>. Il momento della conquista di ciò che Gessner definisce come il «complesso dell'immagine» avverrà solo quando, come racconta, «cominciai ad attenermi unicamente ai due Poussin e a Claude Lorrain», il cui «genio poetico» apriva uno squarcio sul modo di operare la selezione superando «la pura e semplice imitazione della natura», per arrivare al “quadro”<sup>35</sup>.

A sottolineare l'insufficienza di letteratura sul paesaggio, Gessner lanciava l'invito a «fare un libro» per ogni genere pittorico, dove anche un paesaggista potesse trovare una guida, fatica da affidare ai «più grandi conoscitori» e ai «più grandi artisti, per essere sufficientemente utile»<sup>36</sup>. Esigenza cui risponderanno circa trent'anni dopo Johann Heinrich Meyer nel 1805, sotto l'attenta regia di Goethe, e un pittore, Pierre-Henri de Valenciennes nel 1800, offrendo dal lato della storia del genere e dal lato della riflessione sulla tecnica e lo stile, il percorso di avvicinamento al paesaggio come genere autonomo, dotato di propri

<sup>28</sup> Le Blon, trasferitosi a Londra, tradusse in inglese il discorso di Ten Kate per l'edizione dell'opera di Richardson del 1732; su di lui Stijnman 2015.

<sup>29</sup> Winckelmann [1755] 1992, pp. 39-40.

<sup>30</sup> Hagedorn [1762] 1775; sul ruolo trainante della Francia, cfr. Beck Saiello 2016.

<sup>31</sup> Hagedorn [1762] 1775, p. 375.

<sup>32</sup> Sulzer [1771-1774] 1985, p. 123.

<sup>33</sup> Waldkirch 2010.

<sup>34</sup> Gessner [1770] 1985.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 117.

modelli e regole nel duplice esercizio sulla natura e sull'arte. Quasi contemporaneamente da Parigi e da Weimar si giungeva a legittimare ufficialmente «il campo della pittura di paesaggio» come genere che «appartiene a pieno titolo all'arte moderna», e proprio per questo bisognoso di una guida storica e di una riflessione tecnica che fornissero indicazioni di rotta.

Il nodo posto da Meyer, nei termini più duttili del lessico usato da Diderot<sup>37</sup>, nel 1787 era stato fatto proprio da Gainsborough difendendo la libertà dell'artista di genio contro la pretesa di Lord Hardwicke di considerare un dipinto di paesaggio come veduta «esatta», nello stile di Hackert. Negli stessi anni Giovanni Gherardo de Rossi da Roma compativa Francesco de Capo per aver incontrato un committente che lo aveva obbligato a dipingere le cascate di Tivoli «servilmente», copiando «coll'ultima esattezza tutti i più minuti, e dispreggevoli oggetti, che la circondano», a monito del pubblico delle «Memorie per le belle arti»: «esiggere da un paesista una scrupolosa fedeltà è un raffredargli inutilmente la fantasia [...] In tutte le opere, che dipendono dall'estro, e dalla immaginazione non si devono mai porre i ceppi alla libertà dell'Autore»<sup>38</sup>. Sullo stesso giornale si pubblicarono saltuariamente indicazioni che, rendendo ragione della svolta fissata da Meyer negli anni Ottanta del secolo, documentano l'intento di orientare artisti e pubblico invitandoli ad esaminare «le opere de' tre più eccellenti Paesisti Claudio, Gasparo, e Salvatore, ed osservare se abbiano questi Maestri errato talvolta nell'unione delle parti nei loro paesi di composizione»<sup>39</sup>. In questa sorta di ideale *tournant de siècle*, Meyer, ripercorrendo la letteratura che lo aveva preceduto, forte della sua esperienza visiva di pittore, non aveva dimenticato di delineare una storia del genere iniziando dal Cinquecento per passare «ai primi veri e propri pittori di paesaggio», Paul e Matthäus Brill, fissando però nelle lunette della Galleria Doria di Annibale Carracci il seme di «un trattamento più libero e vario in tutti i suoi elementi», motore di una ricerca sviluppata da Domenichino, Giovan Battista Viola, sino al «vero e proprio stile eroico della pittura di paesaggio» interpretato da Poussin, modello cui fungevano da corollario Gaspard Dughet, Claude, che lo aveva entusiasmato nei dipinti di Kassel, Albani e il suo allievo Giovan Battista Mola, e buon ultimo Salvator Rosa nei suoi scenari selvaggi dipinti «con tanto ingegno, tocco coraggioso e colore energico»<sup>40</sup>.

Sul fronte del libro-guida à *l'usage des artistes* da Parigi risponderà Pierre-Henri de Valenciennes, tra i fautori dell'apertura del *Prix de Rome* al genere del paesaggio nel 1817<sup>41</sup>. Negli *Elemens de perspective pratique* (1799-1800), Valenciennes offrirà all'artista indicazioni per un cammino assai meno tortuoso di quello perseguito da Gessner nello studio degli «accidenti», passandolo al setaccio della capacità di «parler au coeur et à l'esprit»<sup>42</sup> di Lorrain e Dughet<sup>43</sup>, indicando infine al paesaggista «homme de génie», in Poussin, An-

<sup>37</sup> «Éclairiez vos objets selon votre soleil, qui n'est pas celui de la nature; soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave» (Diderot 1959, p. 771).

<sup>38</sup> De Rossi 1785, p. CXLIV.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. CII.

<sup>40</sup> Meyer [1805] 2016.

<sup>41</sup> Da ultimo Gallo 2016.

<sup>42</sup> Valenciennes [1799-1800] 2005, p. 13.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

nibale Carracci, Tiziano e Domenichino coloro che avevano superato la pura imitazione della bella natura e fatto ciò «qu'Homère, Virgile, Théocrite et tous les poètes fameux» avrebbero potuto fare usando il colore<sup>44</sup>.

Circa negli stessi anni anche da Roma Guattani si preoccupava di registrare la costruzione di un canone del paesaggio recensendo l'impresa incisoria dello svizzero Wilhelm Friedrich Gmelin ed augurandosi che le fatiche di Gmelin rispecchiassero le diverse interpretazioni del paesaggio, o meglio «un ristretto ma prezioso codice di *Paesaggio*: e sarebbe certamente da desiderarvi che il Signor Guglielmo Federico ponesse [...] la mano» oltre che su Lorrain, su «4 de' migliori Pussini, 4 Salvator Rosa, e 4 Vernet, perché si avesse non un codice, ma una biblioteca completa su questo genere di pittura del suo esatto, robusto, e per tutti i riguardi raro bulino»<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>45</sup> Guattani 1806, p. 71.

# ALGARDI, CLASSICO E PITTORICO: PERCORSI DI FORTUNA BELLORIANI TRA SETTE E PRIMO OTTOCENTO

Lucia Simonato

*Übrigens ist Algardi, beiläufig gesagt,  
immer eines Blickes werth,  
weil er das Detail gewissenhafter behandelt  
und einen Rest naiven Schönheitssinnes übrig hat*  
Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*, 1855

Per quanto attiene alla storia degli studi sulla scultura non si fatica molto a misurare nel corso del Novecento italiano il peso della selezione belloriana in seno alla critica d'arte. Anche prima della mostra bolognese del 1962 sull'*Ideale classico*, dove a venire celebrati per le arti plastiche furono gli unici due scultori presenti nelle *Vite* dello scrittore romano edite nel 1672, ovvero François Duquesnoy e Alessandro Algardi<sup>1</sup>, merita attenzione la citazione di quest'ultimo nella monografia *Scultura futurista Boccioni*<sup>2</sup>, da parte di un giovane Roberto Longhi, già voracissimo di letture oltre che di esperienze visive. Dopo aver preso le distanze dalla «brezza barocca» e aver tolto a Bernini ogni «genio», lo storico dell'arte menzionò nel suo testo del 1914 l'artista bolognese, in (taciuta) contrapposizione a Gian Lorenzo e nel ruolo (esplicito) dell'iniziatore di una «repugnante accademia», trasmessa «senza soluzione – traverso Bartolini e Dupré – giù, sempre più giù, fino a Bistolfi e agli altri», tutti «minori»: Algardi, dunque, trasformato in un Canova *ante litteram* («scultore nato morto», come è noto, per il Longhi del 1946), presupponendo una vicenda di classicismo scultoreo priva di interruzioni dal Seicento fino all'inizio del Novecento. Alcune considerazioni devono essere avanzate. Questo giudizio di Longhi non è spiegabile alla luce di una specifica vicenda storica di ricezione algardiana: se per molti aspetti proprio nel primo decennio del Novecento tracce di una rinata attenzione figurativa nei confronti del maestro bolognese, dei suoi panneggi dalle falde larghe e della compostezza gestuale delle sue effigi (fig. 2) si possono forse ritrovare nel (neo)barocco educato di un Pietro Canonica (fig. 1)<sup>3</sup> o di altri ritrattisti a lui contemporanei, nel corso del tardo XVIII secolo e per tutto il XIX l'interesse rivolto all'artista emiliano non rappresentò affatto un episodio visivo enucleabile rispetto a un più esteso interesse degli scultori per la plastica seicentesca<sup>4</sup>. Parafrasando: Canova non divenne “classico” studiando Algardi.

<sup>1</sup> Si vedano, nel presente volume, i contributi sui due artisti rispettivamente di Camilla Parisi (pp. 131-135) e di Vittoria Brunetti (pp. 126-130). Su Algardi resta imprescindibile Montagu 1985.

<sup>2</sup> Longhi [1914] 1961b (con titolo leggermente mutato: *La scultura futurista di Boccioni*), in particolare p. 134.

<sup>3</sup> Mi riferisco in particolare a opere come il *Monumento a Tommaso Vallauri* (1899) e il ritratto della *Principessa Emily Doria Pamphilj* (1904); cfr. Cardano, Caraci 1985, pp. 124-125, 153-155.

<sup>4</sup> Sulla ricezione berniniana mi permetto di rimandare al mio Simonato 2018. Più in generale, sulla scultura



1. Pietro Canonica, *Tommaso Vallauri*, calco. Roma, Museo Canonica, inv. C 460.

Determinante appare semmai, nella formulazione del giudizio longhiano, un recupero consapevole di coordinate propriamente belloriane (curiosamente ben armonizzate con le più recenti polemiche vociane)<sup>5</sup>: un recupero assolutamente non scontato all'inizio del ventesimo secolo, ma comunque condotto quasi in maniera apodittica dallo storico dell'arte piemontese, con non poche concessioni critiche. Appare, innanzitutto, avallata da Longhi l'idea, insita nelle *Vite*, secondo cui Bernini e Algardi avrebbero giocato due partite distinte in seno alla plastica seicentesca, tanto sotto lo sguardo dei loro contemporanei, quanto addirittura nel corso dell'Ottocento, per i diversi valori normativi trasmessi ai loro successori. Anche il secondo presupposto che sembra sotteso al giudizio del 1914 è tutt'altro che irrilevante: si tratta dell'immagine di un'*autoritas* belloriana di *longue durée*, addirittura passata indenne attraverso la "rivoluzione" neoclassica, per approdare

seicentesca riconsiderata nell'Ottocento, si veda anche *Leggere il Barocco* 2018 (in particolare i saggi Bacchi 2018 e Russo 2018).

<sup>5</sup> Si consideri, in particolar modo, la scomunica di una certa scultura contemporanea bistolfiana, lontana dalla «turgidezza enfatica dell'arte barocca» e che «va estinguendosi nel nulla eterno», fulminata da Ardengo Soffici in un articolo su «La Voce» di pochi anni prima (1909), antologizzato in *Testimonianze* 1974, pp. 219-224.



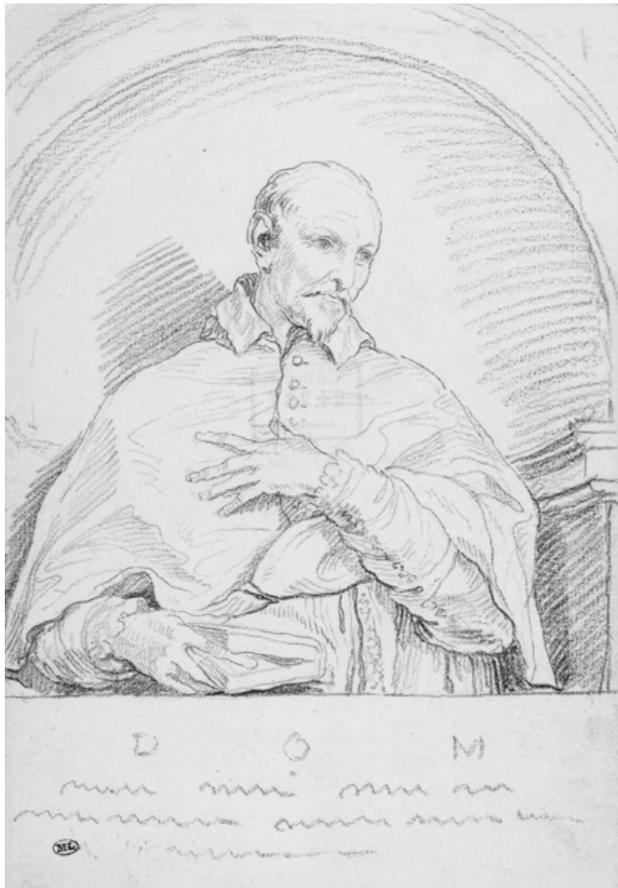
2. Alessandro Algardi, *Giovanni Garzia Mellini*. Roma, Santa Maria del Popolo.

sana e salva al primo Novecento, come se in qualche modo la definizione di “ideale classico” seicentesca avesse coinciso con quella che si sarebbe venuta a delineare più di un secolo dopo, allo scadere del Settecento.

Anche a una verifica sommaria lo scenario si presenta però assai più chiaroscurato. Non che manchino tangenze, soprattutto se, sempre restando nell’ambito della scultura, consideriamo il tema dei panneggi. Per Bellori il vero campione in questo sarebbe stato Duquesnoy, che aveva lasciato ai moderni nella *Santa Susanna* «l’esempio delle statue vestite, facendosi avanti al pari de’ migliori antichi in uno stile tutto gentile e delicato», mentre nel *Sant’Andrea* aveva raffigurato non solo parti di nudo virile meravigliose, ma anche «un panno lano non grave, anzi arrendevole e leggiero» con pieghe «ordinate [...], seguitando la disposizione del corpo in modo elegante»<sup>6</sup>. Pure Algardi avrebbe realizzato le vesti nelle sue figure «con purità e lodevolmente», ad esempio nei *Tre santi* in terracotta nella chiesa dei Santi Luca e Martina, dove per la prima volta adottò «panni succinti

<sup>6</sup> Bellori [1672] 2009, I, pp. 291, 293.

3. Edme Bouchardon da  
Alessandro Algardi, *Giovanni  
Garzia Mellini*, disegno a matita  
rossa, 190 x 128 mm, 1723-1732.  
Parigi, Musée du Louvre, inv.  
24237r.



Fondazione  
1563



EDITORIALE  
SAGEP

all'antica, che paiono fatti nel buon secolo della scultura»<sup>7</sup>. Talvolta, però, lo scultore emiliano era risultato anche «alquanto manieroso ed affettato nelle piegature»<sup>8</sup>.

I termini «manieroso» e «affettato» torneranno costantemente nella prosa di autori «neoclassici» come Francesco Milizia e Leopoldo Cicognara, per alludere similmente all'arbitrarietà e alla soggettività dei pesanti, esagerati e irrazionali panneggi barocchi, oggetto di una critica feroce da parte di Winckelmann già a partire dagli anni Cinquanta del Settecento<sup>9</sup>. Attento lettore di Bellori anche prima di arrivare a Roma, così come della letteratura artistica cinque e seicentesca italiana, lo studioso tedesco nell'opuscolo *Von der Grazie in den Werken der Kunst (Della grazia nelle opere d'arte)* del 1759 mise al bando «le pieghe grandi» usate dai moderni, che dispensavano «l'artista dall'indicare, come procuravano di fare gli antichi, le forme del corpo sotto le vesti»<sup>10</sup>. Rinnovata nella fortunatissima *Geschichte der Kunst des Alterthums (Storia dell'arte nell'antichità)* del 1764, la critica filtrò nella cultura

<sup>7</sup> *Ivi*, II, p. 405.

<sup>8</sup> *Ivi*, II, p. 418.

<sup>9</sup> Su questi temi, anche per i loro risvolti lessicali, si veda Simonato 2018, pp. 23-39.

<sup>10</sup> Winckelmann 1830-1834, VI, 1831, *Della grazia*, p. 514.

italiana attraverso la traduzione della seconda edizione postuma dell'opera winckelmanniana (Vienna 1776), data alle stampe per la prima volta nel 1779<sup>11</sup>, e trovò eco immediatamente in *Dell'arte di vedere nelle Belle Arti del disegno* edito da Milizia nel 1781<sup>12</sup>, portando una decina d'anni più tardi anche Luigi Lanzi a trarre inevitabili conclusioni. Con buona pace di Bellori, Bernini e Algardi erano uguali da questo punto di vista (avrebbe osservato l'abate nel 1792), perché entrambi erano stati dei modelli in negativo per i pittori della loro epoca, traviandone «molti nel manierato, quando han voluto piegare i panni come» loro<sup>13</sup>.

Impegnati in un attacco frontale contro un sistema artistico “berniniano” che aveva dominato per oltre un secolo e mezzo, gli scrittori d'arte italiani a partire dagli anni Ottanta del Settecento non si concessero affatto il lusso di raffinati distinguo. «Il Bernini, il Cortona, il Maratta: uomini eccellenti, è vero, e degni che siano ammirati, ma non seguiti», avrebbe consigliato Gavin Hamilton a Canova mentre stava realizzando il *Mausoleo Ganganelli* (1783-1787)<sup>14</sup>, senza tenere in particolare rispetto l'incoronazione belloriana di Maratti a “nuovo Raffaello”<sup>15</sup>, ancora *grosso modo* accettata da un giovane Anton Raphael Mengs negli anni Quaranta del Settecento<sup>16</sup>, ma destinata già qualche decennio dopo a mostrare i primi segni di cedimento. «Dicesi [...] che Maratti si facesse assai bello del suo posseder l'arte del panneggiare<sup>17</sup>; pure secondo me, i suoi panni son disposti con tanto artificio, ch'egli è pur forza si resti molto al di sotto di Raffaello anche in quella stessa parte, che [ha] contribuito il più alla sua fama», commentava Joshua Reynolds nel suo *Quarto discorso*, tenuto alla Royal Academy di Londra alla fine del 1771, già accessibile in italiano dal 1787<sup>18</sup>.

D'altra parte, se l'attacco congiunto contro Algardi e Bernini alla fine del diciottesimo secolo fu di certo condotto da una certa ansia di militanza, è sufficiente ricordare alcuni episodi di fruizione precedenti per mettere in evidenza come la ricezione dei due artisti tra tardo Sei e primo Settecento non avesse accusato (di fatto) percorsi così diversi come la lettura del testo belloriano sembrava quantomeno auspicare. Da una parte, è stato di recente dimostrato<sup>19</sup> che all'edizione delle *Vite* non seguì una condanna e un ostracismo contro Gian Lorenzo a Roma, nemmeno in ambito accademico. Dall'altra, la fortuna dei due scultori corse davvero per molti aspetti all'unisono nel Settecento, tanto nei disegni di Edme Bouchardon in San Pietro e in altre chiese della città papale (fig. 3)<sup>20</sup>, quanto nelle prove dei concorsi all'Accademia di San Luca<sup>21</sup>, quanto nella comune presenza

<sup>11</sup> Piva 2014b, pp. 119, 165, con bibliografia precedente.

<sup>12</sup> Milizia 1781. Su questi temi mi permetto di rimandare ancora a Simonato 2018, pp. 23-39.

<sup>13</sup> Lanzi 1792, p. 231.

<sup>14</sup> Così riferito in Missirini 1824, p. 54.

<sup>15</sup> Nel 1731 venne pubblicata postuma la *Vita* belloriana di Maratti, in elaborazione nei primi anni Novanta del Seicento: cfr. Simonato 2015, con bibliografia precedente.

<sup>16</sup> Si consideri ad esempio il disegno a matita e acquerello conservato a Londra, British Museum (inv. 1928,1016.10) realizzato da Mengs nel 1741 (datato e firmato: «A.R. Mengs fec. a Roma 1741»), nell'occasione del suo primo soggiorno romano, a partire dall'incisione del 1675 di Pietro Aquila su disegno di Maratti, con il ritratto di Raffaello in una cornice ovale, circondato dalle arti.

<sup>17</sup> Bellori [1672] 2009, II, pp. 631-632.

<sup>18</sup> Reynolds 1787, pp. 81-114, in particolare pp. 93-94.

<sup>19</sup> Cfr. Ventra 2017. Si veda sul tema anche Bacchi, Desmas 2017.

<sup>20</sup> Cfr. Desmas, Trey 2016.

<sup>21</sup> Cfr. *I disegni di figura* 1988-1991: nel 1692, con Algardi, *Leone Magno ferma Attila* (ivi, I, 1988, pp. 121, 129);

in collezioni di calchi e bozzetti, come quella Farsetti a Venezia<sup>22</sup>: due *auctoritates* del secolo passato, a cui si doveva l'aspetto di Roma moderna, e che ancora era necessario presentare congiuntamente come esempio per i giovani scultori. Lo dimostra il caso di Camillo Rusconi. Appena entrato nello studio di Ercole Ferrata, sarebbe stato impiegato, ricordava Filippo della Valle nel 1732, a «modellare alcune mani, ricavandole dalle più belle statue dell'Algardi e del Bernino, de' quali modelli si voleva servire per studio; e questi riuscirono di tanta perfezione, che da esse se ne formarono i gessi, i quali e pittori e scultori fecero a gara di avere per prevalersene all'occorrenza»<sup>23</sup>.

Ed è proprio al sistema sei e primoseicentesco di trasmissione di modelli moderni nelle botteghe e nelle accademie romane che reagì Winckelmann, anche quando questo risultava innescato da soluzioni formali suggerite dall'antico. In una lettera del 22 settembre 1764, ad esempio, criticò Algardi e quei «moderni, che [pure] non sono in tutto bernineschi»<sup>24</sup>, i quali avevano «imitato i capelli della maggior parte dei Fauni, perché sono disposti un po' confusamente: non sono ricciuti, ma distesi e piegati e le masse vanno a finire in punta. Questa disposizione di capelli è divenuta presso i mentovati artisti uno stile generale ed esagerato». Alla luce di un'idea di «naturalzza» che avrebbe trovato una sponda ancora a metà Ottocento nel concetto di «naturalismo» seicentesco elaborato da Burckhardt, Winckelmann sembrava forse fare un'eccezione solo per i «modelli d'argilla» dei bambini algardiani, già ricordati insieme a quelli di Duquesnoy da Bellori<sup>25</sup>, ampiamente copiati tra Sei e Settecento da pittori (come ad esempio Carlo Cignani)<sup>26</sup>, oltre che da scultori, e ancora all'epoca dell'antiquario tedesco «più stimati» dagli artisti rispetto ai «bambini di marmo degli antichi», che nessuno disegnava ormai più, nemmeno «nell'Accademia di Vienna»<sup>27</sup>. Sottoposte però a una nuova verifica autoptica, nel loro complesso le opere del maestro bolognese non godettero affatto di un particolare lasciapassare presso lo studioso. Il «famigerato» bassorilievo con *Sant'Agnese condotta al martirio da due soldati* nella cripta dell'omonima chiesa romana (in realtà scolpito in marmo da Giovanni Buratti intorno al 1662-1663, forse a partire da una terracotta di Algardi)<sup>28</sup>, presentava secondo Winckelmann non pochi errori antiquari (ad esempio nelle vesti) e addirittura una figura femminile «piuttosto deforme che bella, anzi la testa è disegnata obliquamente, e nulladimeno la forma in gesso di questa statua trovasi attaccata come studio nell'Accademia francese di Roma»<sup>29</sup>.

È però soprattutto verificando la ricezione della pala marmorea algardiana in San Pietro con *Leone Magno che ferma Attila* (fig. 4), insieme al tema del rilievo figurato

per quanto riguarda Bernini nel 1693, nel 1696, nel 1706, nel 1709 e nel 1733 rispettivamente con l'*Abacuc*, la *Santa Teresa*, il *Monumento funebre di Urbano VIII*, la *Carità* e la *Verità* nella *Tomba di Alessandro VII*, e il *Nettuno* di villa Montalto (ivi, I, 1988, pp. 131, 145, 147, 157; II, 1989, pp. 72, 85-86, 119, 126-127, 199, 208). Di area algardiana era anche il soggetto proposto nel 1702, ovvero il rilievo di Antonio Raggi in Sant'Agnese in Agone a Roma (ivi, II, 1989, pp. 10, 24).

<sup>22</sup> Cfr. Museo 1788. Si veda anche «*Con gli occhi di Canova*» 2005.

<sup>23</sup> Edita in *Raccolta di lettere 1754-1773*, II, 1754, p. 250.

<sup>24</sup> Winckelmann 1830-1834, X, 1833, p. 93.

<sup>25</sup> Bellori [1672] 2009, I, pp. 299-300, II, 418.

<sup>26</sup> *Raccolta di lettere 1754-1773*, VI, 1754, p. 272.

<sup>27</sup> Winckelmann 1830-1834, VI, 1831, *Epistola sui pensieri*, p. 379.

<sup>28</sup> Montagu 1985, II, n. A.44, pp. 350-351.

<sup>29</sup> Winckelmann 1830-1834, II, 1830, *Storia dell'arte*, pp. 479-480, 733-734 (e Montagu 1985, II, p. 351, per il gesso del 1736).



4. Alessandro Algardi, *Leone Magno ferma Attila*. Città del Vaticano, San Pietro.

barocco più in generale, che è possibile misurare la distanza teorica posta, a partire da Winckelmann, da parte dei critici “neoclassici” fra sé e il sistema culturale e visivo seicentesco belloriano. Il trapasso fu graduale e corale, ma portò ad una rottura netta, oltre che alla trasformazione dell’immagine del maestro bolognese da “scultore classico” a “scultore pittorico” (e dunque “barocco”), dominante per tutto l’Ottocento, con non poche conseguenze.

«L’Algardi nel suo celebre bassorilievo, che si vede in un altare della chiesa di San Pietro di Roma, non diede o non seppe dare alle figure de’ due suoi apostoli quella imperiosa tranquillità [die wirksame Stille] che diede loro il suo gran predecessore. Nel dipinto di Raffaello egli sono gl’inviati del Dio degli eserciti, nel bassorilievo dell’Algardi non sono che guerrieri mortali armati di armi terrene»<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Winckelmann 1830-1834, VI, 1831, *Pensieri*, p. 336.

5. Filippo della Valle,  
*Annunciazione*. Roma,  
Sant'Ignazio.



Così si esprimeva, prima ancora di arrivare a Roma, nei *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca*, Winckelmann, giudicando troppo espressiva e troppo priva di ideale la pala vaticana sulla base delle nuove coordinate estetiche che aveva tratto dall'osservazione tanto della scultura antica, quanto del Raffaello della *Madonna Sistina* (riassumibili nella celebre formula «nobile semplicità e quieta grandezza»), ma senza affondare la lama in modo deciso su aspetti più propriamente formali dell'opera, quali la gestione del rilievo. Un'operazione, forse, a queste date (intorno al 1755) troppo ardua, almeno per due motivi. Innanzitutto il bassorilievo aggettante, «pittorresco», chiaroscurato, di origine algardiana, veniva ancora celebrato in Francia come il genere scultoreo per eccellenza che aveva permesso ai moderni di superare gli antichi. Questa era l'opinione che espresse, il 7 giugno del 1760, Étienne Maurice Falconet dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture di Parigi:

«gli antichi scultori sono i nostri maestri, senza dubbio, nelle parti della loro arte dove hanno raggiunto la perfezione, ma bisogna ammettere che nella parte pittoresca dei bassorilievi

non dobbiamo alcun rispetto alla loro autorità [...]. Noi che abbiamo portato la nostra pittura al di là di quella degli antichi per l'intelligenza del chiaroscuro, oseremo forse rinunciare allo stesso avanzamento in scultura? Bernini, Legros, Algardi ci hanno mostrato che è opera di genio allargare i confini troppo stretti che gli antichi hanno accordato ai loro bassorilievi»<sup>31</sup>.

Edite in un volumetto monografico dato alle stampe l'anno successivo con il titolo *Réflexions sur la sculpture* e riproposte letteralmente quattro anni più tardi nell'*Encyclopédie* di Diderot<sup>32</sup>, queste considerazioni avrebbero goduto ancora per diversi decenni di notevole fortuna, generando giudizi favorevoli sull'opera algardiana nella guidistica europea, anche quando redatta da autori tedeschi già lettori di Winckelmann, come Johann Jacob Volkmann nelle sue *Nachrichten* del 1770:

«Le figure in primo piano sono quasi libere nello spazio. La disposizione è eccellente: è fatta con passione e riflessione. Nell'esecuzione c'è una maniera grande e un disegno corretto, le teste mostrano espressione e i panneggi presentano un oggetto naturale, che lascia ben immaginare i contorni fluenti del nudo [sottostante]. Non c'è disordine nella composizione, ma l'occhio trova pace ovunque. L'espressione nella faccia di Attila è troppo violenta e non abbastanza nobile. Lo sfondo dell'intera opera, che tra l'altro è posta in una luce molto felice, non è adeguatamente espresso»<sup>33</sup>.

L'altro motivo è la contemporanea vicenda figurativa, che a metà Settecento registrava (almeno a Roma) nella pala d'altare marmorea un genere con alle spalle un secolo esatto di fortuna senza soluzione di continuità<sup>34</sup>. Solo cinque anni prima della pubblicazione dei *Pensieri* winckelmanniani, era stato portato a termine da parte di Filippo della Valle in Sant'Ignazio a Roma il monumentale bassorilievo con l'*Annunciazione* (fig. 5): un'opera che non solo rispondeva iconograficamente all'identico tema sviluppato da Bernardino Cametti per Superga vent'anni prima (1729)<sup>35</sup>, ma soprattutto fronteggiava all'altro lato del transetto (ripetendone forme e cornici) la *Gloria di san Luigi Gonzaga* scolpita da Pierre Legros entro il 1700, ammirata da Reynolds nel corso del suo viaggio a Roma a metà secolo, proprio l'indomani della conclusione dell'*Annunciazione*<sup>36</sup>, e ricordata in termini di grande elogio all'interno dell'unico discorso tenuto dal pittore alla Royal Academy sulla scultura, il *Decimo*, nel dicembre del 1780:

<sup>31</sup> Falconet 1761, p. 39: «les sculpteurs anciens sont nos maîtres, sans doute, dans les parties de leur art où ils ont atteint la perfection; mais il faut convenir que dans la partie pittoresque des bas-reliefs, nous ne devons aucun égard à leur autorité [...]. Nous qui avons porté notre peinture au-delà de celle des Anciens pour l'intelligence du clair-obfcur, n'oserions-nous prendre le même essor dans la sculpture? Le Bernin, Legros, Alegarde, nous ont montré qu'il appartient au génie d'étendre le cercle trop étroit que les Anciens ont tracé dans leurs bas-reliefs» (nel testo la traduzione è mia).

<sup>32</sup> *Encyclopédie* 1751-1765, XIV, 1765, pp. 68-69 (*Relief-bas*), 829 (*Sculpteurs Modernes. Algarde*).

<sup>33</sup> Volkmann 1770-1771, II, 1770, p. 78. Nel testo la traduzione è mia. Il passo è modellato su Lalande 1769, III, pp. 104-106.

<sup>34</sup> Cfr. di recente Pierguidi 2017a e Desmas 2019.

<sup>35</sup> Per il rapporto tra le due opere cfr. Montagu 2001, pp. 37-39.

<sup>36</sup> Reynolds 2015, p. 185. Il viaggio ebbe luogo tra l'aprile del 1750 e l'aprile del 1752.

«forse la sola circostanza in cui i moderni hanno superato in eccellenza gli scultori antichi è la disposizione di un solo gruppo in bassorilievo, ossia l'arte di staccare grado a grado il gruppo dalla superficie, fino a che impercettibilmente emerge in alto rilievo. Di ciò non ci sono esempi antichi rimasti a svelare qualcosa che si avvicini all'abilità mostrata da Legros in un altare della chiesa dei Gesuiti a Roma»<sup>37</sup>.

E si trattò, per molti aspetti, di un canto del cigno.

Nell'ottica di Reynolds, il perfezionamento «nell'arte di comporre un bassorilievo» era stato suggerito «all'inizio dalla pratica dei pittori moderni, che mettono in rilievo le loro figure o gruppi di figure, rispetto allo sfondo, con la stessa dolce gradualità», solo che in assenza di colore, il marmo doveva ottenere dalla «composizione stessa», ovvero modulando l'oggetto, «le sue luci e le sue ombre»<sup>38</sup>. Si trattava di un dialogo tra le arti che ammetteva senza problemi la superiorità della pittura sulla scultura, all'interno di un sistema a ben vedere già condiviso tanto dal Bernini teorico dei ritratti, quanto dal Bellori antiquario, ammiratore dei bassorilievi di Algardi secondo quelle stesse categorie di buon disegno «nello studio degli ignudi», «disposizione dell'invenzione», «espressione» e «vivezza di bellissimi moti ed attitudini»<sup>39</sup>, che potevano essere rintracciate e lodate in una qualsiasi opera di pennello del Domenichino. Proprio nel 1780, però, le considerazioni postume (forse un po' manipolate dai suoi editori) di un altro pittore, ovvero Mengs, si stavano già muovendo in opposta direzione:

«Quivi [a Roma] l'Algardi cominciò a introdurre nella scultura lo stile, che i pittori del suo tempo già seguivano, cioè pretese usare nella sua arte la stessa imitazione della pittura, ricercare gli effetti del chiaroscuro, aumentare certe parti per la vista; insomma uscire da' limiti del fine della scultura, che è d'imitare le forme della verità e non le apparenze, il che è ufficio della pittura: in questa guisa egli introdusse lo stile ammanierato. All'Algardi succedé Lorenzo Bernini, il quale incominciò dove l'altro avea finito [...] e fece tutte le forme alterate. Gli scultori venuti dopo si sono mostrati indecisi nella imitazione dell'Algardi e del Bernini, e se si sono serviti della verità è stato per trovar le forme e soggettarle alla maniera de' suddetti maestri»<sup>40</sup>.

Se può sorprendere che un attacco così frontale al «chiaroscuro» in scultura potesse provenire da un pittore il quale, non meno di Reynolds<sup>41</sup>, aveva amato i chiaroscuri e gli sfumati correggeschi, è evidente come la nuova critica mossa dall'artista tedesco all'arte seicentesca rappresentasse innanzitutto una risposta a Johann Gottfried Herder e alla sua *Plastik*<sup>42</sup>, un'opera pubblicata in Germania appena due anni prima, la quale, rimettendo la scultura al giudizio del tatto e la pittura a quello della vista, aveva finito per formulare principi formali distinti tra le due arti, e quindi per condannare ogni possibile travasamento, non

<sup>37</sup> *Idem* 1997, p. 165.

<sup>38</sup> *Ibidem*. Su questi temi si veda Lichtenstein [2003] 2008.

<sup>39</sup> Bellori [1672] 2009, II, p. 411.

<sup>40</sup> Mengs 1780, II, pp. 99-100.

<sup>41</sup> Reynolds 1997, p. 64, dove la «padronanza tecnica nell'unire luce a luce, e ombra a ombra» di Correggio è contrapposta all'«asciuttezza» delle opere di Raffaello.

<sup>42</sup> Herder 1778 (e in traduzione italiana Herder 2010).

senza una consapevole presa di distanza proprio dal sistema barocco delle arti ancora (come abbiamo visto) largamente condiviso. In un momento in cui winckelmannianamente la scultura veniva considerata autorevole depositaria di valori civili e ideali, Mengs poteva dunque condannare Algardi come precursore di Bernini sulla via di una imitazione della pittura svilente per le arti plastiche e aprire a nuove questioni e a nuovi approcci, tra i quali la possibilità di rileggere il rapporto tra i due artisti seicenteschi proprio alla luce dei diversi modelli pittorici che ciascuno aveva deciso di seguire.

Ecco dunque che alla condanna senza appello di Gian Lorenzo, che aveva scelto la maniera di Pietro da Cortona e quella di Rubens, al maestro bolognese si riconobbe almeno l'adesione a una via più "seria", quella della scuola dei Carracci e dei loro allievi<sup>43</sup>, forzando peraltro il riferimento puntuale all'apprendistato dello scultore con il solo Ludovico, presente nella *Vita* belloriana. Si trattava di una certa quale «moderazione» riconosciuta ad Algardi ancora da Carl Ludwig Fernow nel 1806<sup>44</sup>, sulla quale impose però definitivamente di sorvolare l'affermarsi di un nuovo tipo di rilievo: un bassorilievo neoclassico, vagheggiato e teorizzato nei suoi confini formali prima ancora della nascita; non distinguibile «nelle forme e nell'espressione» dalla «scultura a tutto tondo»<sup>45</sup>; e di cui il campione indiscusso si stava apprestando a diventare Bertel Thorvaldsen, scultore plastico per eccellenza.

Messa definitivamente da parte «la pericolosa e libera dottrina del Falconet» come avrebbe ribadito Leopoldo Cicognara nel secondo decennio dell'Ottocento<sup>46</sup>, Fernow condannò senza remore i troppi espedienti pittorici adottati dal maestro bolognese nella pala vaticana, quali l'incisione dei contorni nelle figure diluite sullo sfondo, un rilievo quasi a tutto tondo in quelle in primo piano, alternando i livelli prospettici proprio come se si trattasse di un olio su tela, e non di marmo<sup>47</sup>. Critiche alle quali fece presto eco la lettura intransigente del *Leone Magno che ferma Attila* proposta nella *Storia della scultura*. Intollerante nei confronti delle due figure «più sporgenti», perché «posano in falso, anzi non trovano dove poggiare», tanto che «il re fuggitivo non si sa se traballi o se debba realmente e sconciamente cadere», Cicognara si mostrò sarcastico anche verso alcuni passaggi antiplastici della pala come l'isolamento del ginocchio del caudatario, distaccato «interamente [...] dal fondo», così che «non entrando la luce nei fori, sembra esservi una caverna nel marmo, la quale produce un oscuro infinitamente disagiata»; ed infine protestò contro la commistione di realtà e di illusione che l'alternarsi di aggetti tanto diversi provocava nell'opera, ben diversa dalla gestione pacata e plastica del rilievo da parte dell'amato Ghiberti<sup>48</sup>. C'era stata, a ben guardare, un'embrionale attenzione alle tipologie del rilievo anche nella *Vita* algardiana redatta da Bellori che, a differenza dei suoi contemporanei come Giovanni Battista Passeri, era assolutamente affascinato dal modello «leggero di stucchi» presente nelle decorazioni del Casino pamphiliano del Bel Respiro. Realizzato «fregiando

<sup>43</sup> Ramdohr 1787, III, p. 262.

<sup>44</sup> Fernow [1806] 2006, p. 55.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>46</sup> Cicognara 1823-1824, III, 1823, p. 488.

<sup>47</sup> Fernow [1806] 2006, p. 98.

<sup>48</sup> Cicognara 1823-1824, VI, 1824, pp. 154-158.

dolcemente la superficie con purità e simmetria degli spazi», il maestro bolognese lo avrebbe appreso addirittura andando a studiare a Villa Adriana, non accontentandosi del modello raffaellesco delle Logge<sup>49</sup>. Ma è anche vero che la valutazione della pala vaticana da parte di Bellori non coincise assolutamente, né in positivo né in negativo, con una lettura formale del suo rilievo, quanto piuttosto insistette sulla possibilità importante che l'opera offriva di tradurre in marmo la pittura di storia, di aprirsi a un'*ecfrasis* erudita, di rispettare le esigenze del rinascimentale *ut pictura poësis*, trasformatosi nel Seicento in *decorum* e gerarchia di generi. Questi erano innanzitutto i termini del "classicismo" belloriano e lo dimostrava chiaramente il caso di Duquesnoy. Pur apprezzando il rilievo «pulito e diligente» del fiammingo<sup>50</sup>, l'antiquario romano biasimò vivamente l'artista, perché non si era mai esercitato «nell'istoria, da cui non si può ritenere un ingegno abbondante nell'azione, che è l'oggetto vero e principale dell'arti imitatrici. Tardo era Francesco, e difficilmente inventava da sé»<sup>51</sup>.

Non sorprende dunque che all'inizio dell'Ottocento, nella *Storia della scultura*, la trattazione concessa alla pala vaticana dell'Algardi fosse amplissima e soprattutto tesa a ridimensionare, se non addirittura a demolire, l'opera nelle sue valenze non solo formali, ma anche antiquarie e di coerenza narrativa, quasi di *decorum*, riconoscendo peraltro all'artista sì una certa indipendenza dai suoi contemporanei, ma anche uno studio dell'antico sterile, privo di conseguenze positive nella sua produzione, e un approccio inguaribilmente pittorico al rilievo. Alla fine di un complesso percorso critico di portata europea, Cicognara cercò in questo modo di chiudere un capitolo dell'arte barocca per molti aspetti addirittura più pericoloso di quello costituito dall'odiato esempio berniniano: un capitolo nel quale l'*auctoritas* belloriana aveva giocato un ruolo tutt'altro che secondario, e che presto nel corso del secolo si sarebbe riaperto sotto nuovi auspici (tardo)romantici<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> Bellori [1672] 2009, II, p. 407.

<sup>50</sup> *Ivi*, I, p. 288.

<sup>51</sup> *Ivi*, I, pp. 298-299.

<sup>52</sup> Si veda l'importante volume di Barbillon 2014.

# I MODELLI E IL LASCITO DI CARLO MARATTI NEL SETTECENTO ROMANO ED EUROPEO: DA GIUSEPPE BARTOLOMEO CHIARI A VIEIRA LUSITANO\*

Dario Beccarini

Leggere la produzione artistica di Carlo Maratti senza rimanere ancorati alla biografia contenuta nelle *Vite* di Giovan Pietro Bellori sembra impresa ardua, quasi impossibile. E se la letteratura sul marchigiano e la sua scuola si accresce costantemente<sup>1</sup> appare opportuno – in questa sede – solcare il *mare magnum* marattesco provando a tracciare una rotta, attraverso le opere, ove si menzionino i modelli artistici di cui si avvale il celebre caposcuola, la loro trasmissione agli allievi e la traduzione del marattismo nel corso del Settecento.

Senza volere, né potere, analizzare tutti i testi figurativi su cui si formò l'artista, vale la pena citare almeno i principali. Le fonti di Maratti furono, per buona parte, le medesime di Andrea Sacchi, ovvero l'Antico (sia come modello ideale sia come oggetto dell'attenzione documentaria) e Raffaello (moltissimi i fogli nella Royal Collection, Windsor Castle, che ne attestano lo studio), pietre di paragone su cui si esercitò il giovane alla bottega del maestro. La continua prassi grafica – testimoniata dall'esorbitante numero di disegni noti – dimostra inoltre un'attenzione costante anche per Barocchi, Carracci, Reni, Albani, Domenichino, Lanfranco, Cantarini, e, naturalmente, Sacchi.

A questo imponente blocco "classicista" si devono aggiungere due colossi dell'arte cinquecentesca: Tiziano – una copia dei *Baccanali* eseguita da Maratti è infatti presente nell'inventario della figlia Faustina<sup>2</sup> – e Correggio, filtrato da un lato dallo studio della lezione dell'Annibale romano, e dall'altro osservato tramite i disegni eseguiti da Sacchi durante il viaggio lombardo del 1635-1636, compiuto in Emilia, in Lombardia e a Venezia, quando il maestro copiò anche le opere di Veronese<sup>3</sup>.

Ma se fin qui la lista degli artisti può rientrare nei canoni promulgati da Bellori nella sua *Idea* (1664), il presunto classicismo marattesco – per cui l'erudito elaborò una programmatica genealogia carracesca<sup>4</sup> – si complica non poco dovendo annoverare altri due

\* Ringrazio per i gentili confronti le curatrici del volume e Valentina Balzarotti, Alessandra Cosmi, Simonetta Prospero Valenti, Serena Quagliaroli, Giulia Spoltore, Stefania Ventra. Il maggior debito di gratitudine (contratto in poco più di un decennio di frequentazione), è con Stella Rudolph, nome tutelare del "suo" Carlo Maratti, generosa studiosa scomparsa troppo presto.

<sup>1</sup> Della sconfinata bibliografia marattesca si ricorda: Mezzetti 1955; i recenti volumi *Maratti e l'Europa* 2015 (a cui si rimanda per la bibliografia), e *Maratti e la sua fortuna* 2017. Ancora oggi manca un testo che riassume la produzione pittorica e grafica dell'artista di Camerano.

<sup>2</sup> Coen 2010, II, p. 365, n. 13.

<sup>3</sup> Ginzburg 2015. I disegni sono menzionati nel testamento del maestro di Maratti; si veda Sutherland Harris 1977, pp. 116-117. Per un aggiornato profilo di Sacchi si veda Cosmi 2017.

<sup>4</sup> «Con questi saldi fondamenti ne' quali si stabili, non lasciò ancora di tener sempre a mente gl'ottimi precetti datigli dal suo maestro Andrea Sacchi, maestro di grand'erudizione nell'arte e di grand'esempio nell'operare e questi in vero erano tali che furono a lui di gran profitto, derivando dalla gran scuola de' Carracci. Maestro di

importanti riferimenti per il marchigiano: Pietro da Cortona e Gian Lorenzo Bernini. Che l'artista di Camerano sia debitore a questi maestri secenteschi appare assai chiaro nella sintesi proposta da Stella Rudolph<sup>5</sup>. Immaginare la produzione di Maratti, o almeno parte di essa, priva di rapporti stilistici con i due artisti sarebbe fuorviante. Per spazzare via definitivamente ogni dubbio a riguardo, basterà citare, fra i tanti, due episodi salienti nel percorso di Carluccio: la partecipazione con l'*Adorazione dei pastori* al cantiere della Galleria di Alessandro VII, diretto da Pietro da Cortona tra il 1656 e il 1657, che portò ad una personale assimilazione del cortonismo in alcune sue opere successive<sup>6</sup>, e l'*Apollo e Dafne* commissionato dal binomio Colbert-Luigi XIV ed eseguito tra il 1679 e il 1681, un dipinto con reminiscenze e citazioni formali berniniane<sup>7</sup>.

Alla luce di questa rapida panoramica, appare ragionevole ritenere che, se i testi del classicismo (non solo emiliano) furono alla base della cultura figurativa di Maratti, essi non rimasero certamente i soli su cui egli si formò, leggendo e rielaborando anche alcune prove della felice stagione del Barocco romano<sup>8</sup>. La formula ottenuta da Maratti ebbe un'indubbia fortuna, non solo per la scomparsa di Pietro da Cortona (1669) e Bernini (1680), ma anche, o soprattutto, per aver saputo incontrare il gusto della committenza romana e internazionale. Così, alla luce di questo successo, furono molti gli artisti che si dovettero, volenti o nolenti, confrontare con il linguaggio marattesco.

Tra i pittori che si rapportarono con le opere di Maratti, al principio del Settecento, vi fu Francesco Trevisani, giunto a Roma nel 1679 e presto divenuto *protégée* del cardinal Ottoboni. Pur avendo una sua peculiare cifra stilistica che lo rese un maestro autonomo, Trevisani non poté fare a meno di trarre qualche suggestione dalle opere dell'affermato caposcuola. Tale relazione si può certamente individuare tramite la *Mater Dolorosa* (fig. 1) – o *Visitazione al Sepolcro con la Vergine e le tre Marie*<sup>9</sup> – realizzata da Maratti durante l'ultimo decennio del Seicento e oggi in collezione privata<sup>10</sup>, e la tela di medesimo soggetto di Trevisani (fig. 2), conservata presso la sacrestia della Chiesa Nuova (di cui esiste un'altra versione nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini), eseguita entro il primo quarto del Settecento. In quest'opera, sebbene di formato minore rispetto a quella di Maratti, Trevisani si confronta direttamente (dall'impaginazione della composizione alla posa pensosa della Vergine) con il prototipo del celebre caposcuola, attestandone, volontariamente o meno, la solida autorità e l'indiscussa fortuna<sup>11</sup>.

Andrea fu l'Albano, dell'Albano furono precettori Ludovico e Annibale, de' quali Andrea ammaestrò Carlo [...]» (Bellori [1672] 2009, II, p. 626).

<sup>5</sup> Rudolph, in *L'Idea del Bello* 2000, II, p. 457.

<sup>6</sup> Si rimanda alle ricerche di Giulia Spoltore e dello scrivente in corso di pubblicazione. Circa la varietà di stili e linguaggi di Maratti, in un contesto più ampio, si veda anche il recente e assai ben documentato volume di Stefania Ventra 2019.

<sup>7</sup> Per la Galleria di Alessandro VII si veda Godart 2013. Per l'*Apollo e Dafne* (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, inv. 269), si legga Rudolph, in *L'Idea del Bello* 2000, p. 457. L'opera valse la somma di 1500 scudi e la patente di *Peintre du Roi* a Maratti.

<sup>8</sup> Non si analizzano in questa sede i rapporti tra Maratti e i maratteschi con la scultura secentesca; per un'aggiornata lettura critica si rimanda a *Il cardinale Gianfrancesco Albani* 2017.

<sup>9</sup> L'iconografia dell'opera è stata analizzata da Gian Maria Mairo e dal biblista e teologo don Francesco Saracino, che avanzano l'ipotesi secondo la quale Maratti abbia sviluppato questa composizione basandosi su un'antica tradizione bizantina. Ringrazio gli studiosi per tale informazione.

<sup>10</sup> Ringrazio i proprietari Valter e Paola Mainetti e Gian Maria Mairo per aver permesso la visione diretta del dipinto.

<sup>11</sup> Secondo Karin Wolfe la tela di Trevisani sarebbe "in competizione" con quella di Maratti. Ringrazio la studiosa per il confronto circa la relazione tra le due opere.



1. Carlo Maratti, *Mater Dolorosa*. Roma, collezione Valter e Paola Mainetti.

Se il confronto con le opere di Maratti fu ineludibile per numerosi artisti contemporanei – Agostino Scilla e Luigi Garzi avevano infatti manifestato delle tangenze marattesche<sup>12</sup> – potrebbe risultare quasi scontato osservarne l'evidenza nei collaboratori diretti e nei seguaci settecenteschi.

Gli allievi ricevettero un'educazione professionale basata sui modelli sopra riportati – come attestato dalle migliaia di fogli licenziati dalla bottega marattesca – ove il magistero degli emiliani risulta mitigato dallo studio dei romani.

Così, se sui ponteggi della sala Rossa di palazzo Altieri Niccolò Berrettoni<sup>13</sup> ebbe in mente i modelli (e i disegni) della Galleria e del Camerino di palazzo Farnese, gli allievi di Maratti di seconda e terza generazione furono ancora più attenti a dosare i richiami raffaelleschi e carracceschi, assorbendoli in nuovi linguaggi.

È questo il caso di Giuseppe Bartolomeo Chiari, prospero innovatore della lezione del maestro. Già le tele Spada (1695-1699 circa) tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, lo collocano,

<sup>12</sup> Per Scilla si pensi all'*Estate*, tela realizzata verso il 1680, in cui il messinese mostra tangenze più marattesche che sacchiane (in tal senso cfr. Hyerace 2001b; Beccarini 2016, in particolare p. 497). Circa Garzi si veda il bel foglio raffigurante una *Divinità fluviale*, che appare assai prossimo alla personificazione del Reno nel celebre disegno di Maratti *Annibale Carracci risolveva le sorti della Pittura* conservato presso il Musée du Louvre (Département des arts graphiques, inv. 3371), per cui si rimanda a Beccarini 2018, pp. 264-265.

<sup>13</sup> Berrettoni seguì certamente le indicazioni di Maratti, che a quelle date aveva già acquisito i disegni dei Carracci; per un recente confronto tra le decorazioni Altieri e Farnese si veda Ginzburg 2015, pp. 44-46. Per il ruolo di Berrettoni, allievo della prima generazione di maratteschi, si veda Rudolph 1998.

2. Francesco Trevisani, *Mater Dolorosa*.  
Roma, Santa Maria in Vallicella.



stilisticamente, tra i più felici protagonisti di quel gusto arcadico che Maratti stesso aveva contribuito a plasmare con notevole fortuna tra la fine del Seicento e il principio del secolo successivo. La *Betsabea al bagno* del Metropolitan Museum di New York, eseguita da Chiari verso il primo decennio del Settecento, palesa il suo naturale legame con la *Betsabea* dipinta da Maratti nel 1695<sup>14</sup>, opera di cui Steffi Röttgen individua l'archetipo in una composizione di analogo soggetto di Guido Reni<sup>15</sup>.

Un altro dipinto in cui convivono suggestioni contemporanee ed echi carracceschi è il *Compianto sul Cristo morto*<sup>16</sup>. La tela eseguita da Chiari (è nota anche un'altra versione oggi a Burghley House)<sup>17</sup>, rivela una lettura aggiornata della celebre *Pietà* di Annibale a Capodimonte<sup>18</sup>. Addentrandosi nel Settecento si può rilevare come gli allievi di Maratti, ormai da tempo affrancati dal maestro (scomparso nel 1713), presero strade differenti pur partendo dai medesimi modelli. Se gli stimoli settecenteschi, specialmente di matrice arcadica, furono presenti nelle opere di Chiari, non è possibile ravvisare pari interesse in Agostino Masucci<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Per ambo le opere si rimanda a Prohaska 2017; Beccarini, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 306-307.

<sup>15</sup> Röttgen 1988, in particolare p. 561.

<sup>16</sup> Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 249, olio su tela, 100 x 70 cm.

<sup>17</sup> Burghley House, inv. B.H. No. 412, olio su tela, 95,5 x 73 cm; si veda *Italian Paintings from Burghley House* 1995, pp. 60-61.

<sup>18</sup> Van Tuyll van Serooskerken, in *Annibale Carracci* 2006, pp. 376-377.

<sup>19</sup> Una chiave di lettura su Masucci, Stefano Pozzi e Pompeo Batoni è stata recentemente proposta da Kerber 2017. Sui disegni di questo marattesco si veda Morét 2017.



3. Agostino Masucci,  
*Annunciazione*. Copenaghen,  
Statens Museum for Kunst,  
inv. KMSsp35.

Egli, tra gli ultimi allievi di Maratti, improntò la sua carriera su posizioni di strenua fedeltà agli insegnamenti del maestro, pur con visibili differenze nei risultati. All'interno del vasto *corpus* pittorico e grafico del romano sarà sufficiente scegliere l'*Annunciazione* dello Statens Museum for Kunst di Copenaghen (fig. 3), firmata e datata 1748 – ma elaborata a partire da precedenti tele di medesimo soggetto – che si propone quale incrollabile monumento di marattismo e linguaggio neo-reniano<sup>20</sup>. Tramite questa tela, di chiaro impianto classicheggiante, si percepisce non solo la decantazione del linguaggio marattesco, presente in Masucci, ma anche l'operazione di recupero reniano tra le più eleganti (non certo originali) condotte nel Settecento. Per avere un'idea efficace di come Masucci si fosse arroccato su posizioni strenuamente marattesche basterà paragonare la tela danese con quella eseguita da Pompeo Batoni, di medesimo soggetto, nel 1743 per

<sup>20</sup> Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KMSsp35, olio su tela, 247 x 174 cm; l'opera è in relazione con la commissione che l'artista ricevette per la cappella di San Giovanni Battista a Sao Roque (Portogallo). Si segnala inoltre la presenza di un'altra opera di medesimo soggetto, datata 1742, nelle collezioni del Minneapolis Institute of Art, inv. 62.47, olio su tela, 98,4 x 68,2 cm. Steffi Röttgen presenta un'altra *Annunciazione*, conservata a Veroli: Röttgen 1988. Sul legame con Reni si veda anche la recente riflessione di Veronese 2020.

4. Andrea Procaccini, *Ritratto del cardinal Francesco Saverio de Zelada*. Madrid, Museo del Prado, inv. P02882.



Fondazione  
1563

EDITORIALE  
SAGEP

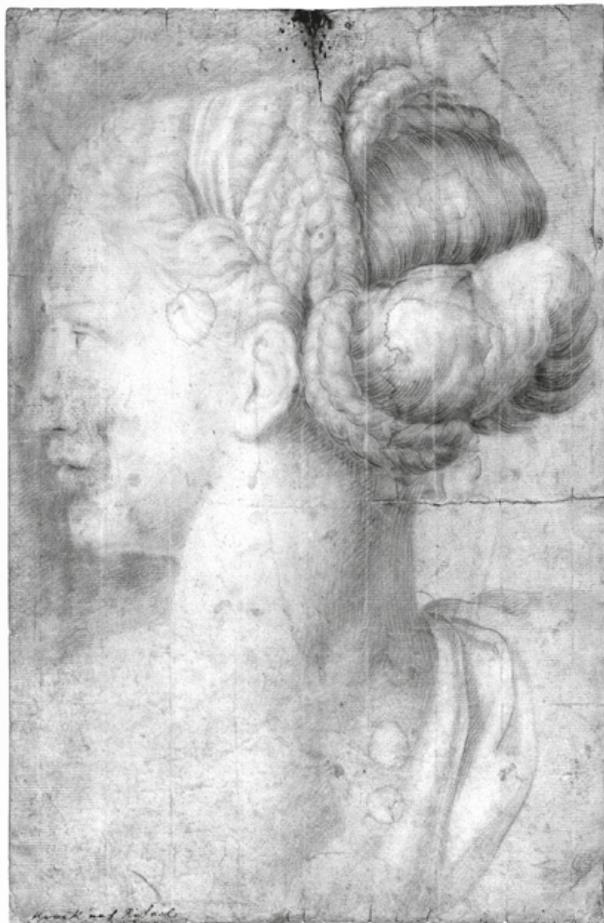
Santa Maria Maggiore<sup>21</sup>. Pur partendo da un linguaggio simile – sarà sufficiente scorrere il *corpus* dei disegni del lucchese per rendersi conto di quanto questi meditò con profitto sull'opera di Maratti – i due artisti giunsero a risultati quasi antitetici. Masucci plasma dei personaggi porcellanati, dal sapore neo-reniano; di contro Batoni risolve la tela per la basilica mariana con pennellate vibranti e un sapiente chiaroscuro, proclamandosi – a buon diritto – novello protagonista della Roma settecentesca.

E proprio la città eterna, riconosciuta *universal capital of the arts*<sup>22</sup>, fu il luogo da cui si propagò la lezione marattesca: anche tramite i numerosi allievi, di ogni regione e nazione, che frequentarono l'affollata bottega del Cavalier Carlo. In tal senso, gioverà menzionare Andrea Procaccini<sup>23</sup>. L'artista fu tra gli attori della diffusione del linguaggio di Maratti in Spagna, sin dal suo arrivo a Madrid avvenuto nel 1720. L'impronta dell'antico maestro si può ravvisare nel mirabile *Ritratto del cardinal Francesco Saverio de Zelada* (fig. 4), solenne derivazione –

<sup>21</sup> Sul lucchese si veda Bowron 2016 (con bibliografia precedente).

<sup>22</sup> La definizione è tratta da Barroero, Susinno 2000.

<sup>23</sup> Artista sondato con profitto da Gonzalo Zolle Betegón in diversi i contributi: per brevità si rimanda a Zolle Betegón 2016 (con bibliografia precedente).



5. Hinrich Krock, *Testa femminile da Raffaello*, matita rossa su carta beige, 426 x 278 mm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KKSgb 7666.

con importanti innovazioni stilistiche – della ritrattistica marattesca, oggi nelle collezioni del Museo del Prado e ritenuto dalla critica il suo miglior dipinto<sup>24</sup>. Ma la diffusione più efficace della lezione di Maratti e dei suoi allievi avvenne anche grazie all’acquisto da parte di Filippo V e Isabella Farnese della collezione d’arte di Faustina Maratti, figlia del maestro, avvenuto con la fondamentale mediazione di Procaccini, in qualità di agente dei reali<sup>25</sup>. Non ultimo Procaccini fu artefice di una trasmissione del marattismo anche dopo la sua scomparsa, giacché, come ricorda Manuela Mena Marqués, la collezione di disegni dell’artista venne venduta dalla moglie Rosalia O’Moore all’Academia de Bellas Artes de San Fernando, dove ancora oggi si conserva<sup>26</sup>. Così, ancora una volta, i disegni acquisiscono una funzione primaria e legante per la trasmissione dei modelli romani alle nuove generazioni di artisti spagnoli.

<sup>24</sup> Madrid, Museo del Prado, inv. P02882, olio su tela, 248 x 176 cm; cfr. Zolle Betegón 2016, p. 456.

<sup>25</sup> Si veda *Da Caravaggio a Bernini 2017* (in particolare l’ottimo testo del curatore alle pp. 39-53).

<sup>26</sup> Mena Marqués 1975, I, pp. 29-31. Sulla formazione dell’importante fondo grafico si veda l’utile testo di Cieruelos Gonzalo 1994.

6. Hinrich Krock, *Nascita della Vergine* da Guido Reni, matita rossa, matita nera e acquerello su carta beige, 468 x 417 mm. Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KKSgb 7710.



I domini di Filippo V non furono i soli a vedere questa avanzata marattesca tramite artisti e opere: è questo il caso del (sino a poco tempo fa) misconosciuto Hinrich Krock (1671-1738). Recentemente riportato all'attenzione degli studi da Ursula Verena Fischer Pace e da Novella Barbolani di Montauto, il pittore danese è un efficace esempio di marattismo europeo<sup>27</sup>. Krock soggiornò per tre volte in Italia, dal 1688 al 1702 circa, avendo l'occasione non solo di risiedere a Roma e frequentare la bottega di Maratti, ma di visitare anche Venezia, Bologna, Firenze e Napoli. Stando alle parole del suo biografo, Naamand Hinrich Prehn (1685-1754), il danese studiò Michelangelo, Tiziano, Tintoretto; copiò le opere di artisti quali Raffaello, Annibale Carracci, Albani, Lanfranco, Sacchi, Cignani, Carl Loth, Pietro da Cortona, Guglielmo Cortese, Berrettoni e lo stesso Maratti. Nei molti disegni di Krock (e dei suoi colleghi), pari attenzione è tributata agli artisti amati da Bellori così come ai maestri della temperie barocca. Raffaello è copiato non solo dai grandi affreschi della stanza della Segnatura e dell'*Incendio di Borgo* ma anche dalla *Trasfigurazione*, come testimonia la *Testa femminile* (fig. 5), eseguita a matita rossa, prova ancora acerba del danese. Reni è presente in diverse copie, tra cui il disegno tratto dalla *Nascita della Vergine* della cappella dell'Annunciata al Quirinale (fig. 6), in cui l'artista si concentra sul lato sinistro dell'affresco. Gli esponenti del Seicento romano sono rappresentati da molte prove grafiche, tra le quali *Aronne che raccoglie la manna in un vaso*<sup>28</sup>, dall'omonima composizione di Guglielmo Cortese nella cappella del

<sup>27</sup> Su questo artista si veda la monografia di Theimann 1980 e, più di recente, Fischer Pace 2015; Barbolani di Montauto 2017; Beccarini 2018.

<sup>28</sup> Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KKSgb 7732, matita nera e rialzi in biacca su carta grigia, 359 x 324 mm, riprodotto da Fischer Pace 2015, p. 190.

Sacramento a San Marco, e l'*Età dell'Argento*, presente nella sala della Stufa di palazzo Pitti eseguita da Berrettini, entrambi fogli realizzati a matita nera<sup>29</sup>.

Il materiale che l'artista riportò in patria, due casse piene di disegni scelti e di accademie, «ci può dare un'idea della quantità e varietà di modelli utilizzati in seguito per la realizzazione delle sue opere in Danimarca»<sup>30</sup>; tale produzione artistica costituì il *medium* più efficace della diffusione dello stile marattesco nei paesi scandinavi.

E se Krock fu l'araldo della scuola romana nel nord Europa, Francisco de Matos Vieira<sup>31</sup>, noto come Vieira Lusitano, lo fu per il Portogallo.

Vieira ebbe modo di studiare le opere di Maratti durante due soggiorni romani, dal 1712 al 1719 e dal 1721 al 1728. Il portoghese fu un infaticabile disegnatore (tanto da assorbire anche la tecnica grafica dei maratteschi)<sup>32</sup>, e i suoi interessi non solo furono rivolti all'arte sacra – la *Madonna del Rosario con i santi Domenico e Francesco*<sup>33</sup> costituisce un tributo a Maratti – ma coinvolsero anche la scultura, l'incisione e il ritratto<sup>34</sup>.

In sintesi, nel Settecento, il linguaggio marattesco fu trasmesso e diffuso grazie alle migliaia di opere (dipinti, disegni e stampe) licenziate dal Cavalier Carlo e dalla sua bottega; l'influenza dei modelli impiegati ebbe dunque una portata non solo romana, ma italiana ed europea<sup>35</sup>. Anche le nuove generazioni, rappresentate da Batoni e da Mengs, pur cercando una personale cifra stilistica ed eleggendo Raffaello quale ideale riferimento, non furono in grado di prescindere dal confronto con le opere dell'artista di Camerano. Così se il giovane lucchese nel suo studio per la *Visitazione* (1737-1738)<sup>36</sup> guarda all'opera di medesimo soggetto eseguita dal marchigiano in Santa Maria della Pace, neppure il boemo nel *Ritratto del cardinal Francesco Saverio de Zelada* (1773-1774)<sup>37</sup> riesce a svincolarsi pienamente dai codici della ritrattistica marattesca.

Tali episodi testimoniano come la lezione di Maratti venne compresa nella sua molteplicità di riferimenti ed accolta dai diversi artisti, in considerazione del fatto che la convivenza tra modelli e stili diversi fosse non solo possibile, ma auspicabile, in una stagione assai più poliglotta e cosmopolita di quanto non si ritenga oggi<sup>38</sup>.

<sup>29</sup> Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. KKSgb 7723, matita nera su carta bianca, 416 x 322 mm. Quest'ultimo foglio testimonia forse il soggiorno fiorentino di Krock di cui scrive Novella Barbolani con utili informazioni, cfr. nota 27.

<sup>30</sup> Fischer Pace 2015, p. 188.

<sup>31</sup> Sull'artista si rimanda a *Vieira Lusitano* 2000; Prosperi Valenti Rodinò 2004; Turner 2007; Diez del Corral Corredoira 2018.

<sup>32</sup> Prosperi Valenti Rodinò 2004, in particolare p. 355.

<sup>33</sup> Lisbona, Museu Nacional de Arte Antigua, inv. 2354/1, matita rossa e acquerello rosso su carta bianca, 225 x 125 mm; cfr. Arruda, in *Vieira Lusitano* 2000, pp. 93-94.

<sup>34</sup> Su quest'ultimo tema si veda Brink 2017, in particolare pp. 181-184.

<sup>35</sup> Per un'aggiornata lettura di Maratti nella letteratura artistica del XVIII secolo si veda Barroero 2017a.

<sup>36</sup> Bowron, in *Art in Rome in the Eighteenth Century* 2000, n. 314, p. 473. Inoltre lo studioso ha recentemente notato che: «the poses of the Virgin and Saint Elizabeth appear to derive from an etching by Carlo Maratti of the Visitation [...] itself derived from the painter's 1659-1666 composition of the subject in Santa Maria della Pace, Rome», Bowron 2016, I, n. 10, p. 15.

<sup>37</sup> Röttgen, in *Mengs* 2001, pp. 268-269.

<sup>38</sup> Circa la diffusione e circolazione dei modelli, non solo maratteschi, si rimanda al recente volume *Sfida al Barocco* 2020.

# INTORNO AD ANNIBALE: NATURA E IDEA NELLE PRATICHE DELLA COPIA A ROMA NEL XVIII SECOLO

Carla Mazzarelli

La Roma cosmopolita del XVIII secolo, come già quella del primo Seicento secondo Giulio Mancini, è la città degli artisti che «vanno e vengono»<sup>1</sup>.

I pittori lasciano l'Urbe spesso dopo lunghi soggiorni e in alcuni casi la partenza è anche sintomatica di un distacco da un luogo ove si è vissuti ai margini delle principali istituzioni o non in sintonia con i canonici percorsi di apprendimento. Emblematica, in tal senso, è la lettera che lo svizzero Henry Füssli scrive da Lugano il 29 settembre 1779 all'inglese James Northcote dopo aver lasciato Roma, dove era arrivato nel 1770, ed essere passato a Bologna<sup>2</sup>. La lettera, redatta in inglese dall'artista, è fra quelle ricevute da Northcote e che il pittore non a caso intendeva inserire nella sua autobiografia poi pubblicata postuma, come testimonianza, in presa diretta, degli incontri avuti a Roma con altri artisti. Nell'allontanamento dalla capitale pontificia, in Füssli prende il sopravvento la visione di modelli alternativi, la cui congenialità alla sua visione artistica si definisce *a distanza* proprio nella rievocazione e nel confronto con le opere già viste a Roma<sup>3</sup>. A Bologna, scrive l'artista: «what I admire and what I frequented most, what indeed suited my melancholy most are the Cloisters of S.t Michele in Bosco, near the City, and the fragments of paintings there are by Ludovico Carracci and his school and in my opinion superior for realities to the Farnese Gallery». E ancora: «At Mantua I have emotions which I did not apprehend from Julio Romano at Rome»<sup>4</sup>. Il naturalismo di Ludovico Carracci sembra conquistare Füssli più dell'Annibale Carracci della Galleria Farnese a Roma, ove erano invece i modelli all'antica del ciclo degli *Amori degli dèi* a costituire l'interesse privilegiato di studio per gli artisti, di ogni provenienza, in viaggio di formazione a Roma, mentre è il manierismo del Giulio Romano di palazzo Te a entusiasmarlo di più rispetto all'artista della sala di Costantino. Se il percorso di Füssli è indubbiamente sintomatico di una tendenza già esplicitata dall'artista negli itinerari "eccentrici" seguiti durante il soggiorno a Roma, esso va anche inquadrato nel contesto più complesso che emerge sondando le scelte e gli invii che allievi delle accademie e pensionati in soggiorno di studio nella capitale pontificia prediligono a partire dalla metà del XVIII secolo. Si tratta di un mosaico ricostruibile più chiaramente mettendo in rete le tendenze della popolazione artistica cosmopolita di Roma, che seppu-

<sup>1</sup> Mancini [1617-1621] 1956-1957, I, p. 97.

<sup>2</sup> Londra, British Library, Manuscript, *Northcote Autobiography*, ms 47791, II, c. 62, lettera di Henry Füssli da Lugano a James Northcote a Roma, 29 settembre 1778. La lettera è edita con qualche imprecisione di trascrizione nell'*Autobiografia* di Northcote pubblicata postuma. Cfr. Northcote 1898, in particolare pp. 143-144.

<sup>3</sup> Sul soggiorno di Füssli a Roma e il tema della marginalità e dell'autonomia artistica si vedano in particolare Busch 2009; Beyer 2014. Su Northcote e i suoi incontri in Italia si veda anche Ferrarini 2017.

<sup>4</sup> Londra, British Library, Manuscript, *Northcote Autobiography*, ms 47791, II, c. 62; Northcote 1898, p. 144. Per ulteriori approfondimenti rimando a Mazzarelli 2019.



1. Domingo Álvarez Enciso da Pietro da Cortona, *Il ratto delle sabine*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. 374.

re spesso comuni non sempre appaiono consimili nel modo di interpretare e dunque di assimilare il medesimo modello di riferimento<sup>5</sup>. Le geografie dell'apprendistato artistico tra musei, collezioni private, chiese della città sono inoltre condizionate da una molteplicità di fattori: dal mutare delle dinamiche di sociabilità interne alle comunità degli artisti stranieri e delle istituzioni accademiche presenti a Roma, al progressivo definirsi, specie a partire dalla metà del secolo, di una normativa pontificia preposta a difendere gli originali in pittura e scultura, assurti a simbolo del patrimonio artistico dello Stato Pontificio<sup>6</sup>.

Il caso della Galleria Farnese è in tal senso emblematico. Già *exemplum* di riferimento del “rinascimento” della pittura nel segno del recupero dell’antico e del modello raffaellesco, grazie anche alla consacrazione datane da Giovan Pietro Bellori nelle sue *Vite de’ pittori, scultori et architetti moderni*, nel XVII secolo aveva rappresentato un luogo privilegiato di studio specie per la comunità degli artisti francesi presenti a Roma: il complesso Farnese e la zona attorno a Campo dei Fiori era di pertinenza francese e si trattava quindi di una liberalità favorita anche da rapporti sociali e diplomatici consolidati e di cui per diversi decenni la Francia aveva sicuramente potuto godere in quell’area della città<sup>7</sup>. Il passaggio del palazzo ai Borbone nel 1731 alla morte del duca di Parma aveva reso progressivamente

<sup>5</sup> Per un inquadramento generale della questione rimando a Mazzarelli 2018a.

<sup>6</sup> *Ivi*, in particolare pp. 171-178.

<sup>7</sup> Si ricorda ad esempio il caso della serie di copie eseguite dagli allievi dell’Accademia durante il directorato di Charles Errard, menzionate da Giovan Pietro Bellori. Cfr. da ultimo Di Giuseppe Di Paolo 2017, in particolare pp. 52-56, con bibliografia precedente.

sempre più difficile ottenere il permesso per i *pensionnaires* di copiare all'interno della Galleria. A tal proposito appare significativo notare come ancora nel 1760 Charles-Joseph Natoire, direttore dell'Accademia di Francia a palazzo Mancini dal 1751, rilevasse come fosse divenuta macchinosa e lunga per gli artisti francesi la procedura per ottenere un permesso per copiare gli affreschi di casa Farnese. Egli faceva presente ad Abel-François Poisson de Vandières, marchese di Marigny, come l'arrivo del nuovo ministro del re delle Due Sicilie, il cardinal Domenico Orsini Gravina, in sostituzione del duca di Cerisano, con cui Natoire si era già premurato di stringere buoni rapporti, avesse reso particolarmente complesso per i *pensionnaires* soffermarsi all'interno della Galleria, il tempo sufficiente per studiare gli affreschi dei Carracci con attenzione<sup>8</sup>. D'altra parte, per Natoire il confronto con il ciclo della Galleria Farnese è una tappa imprescindibile del tirocinio di formazione degli allievi di palazzo Mancini su cui egli stesso si era a lungo soffermato negli anni giovanili del pensionato a Roma tra il 1723 e il 1729. Non si era dunque dato per vinto nonostante le difficoltà incontrate e infine aveva ottenuto dal cardinal Orsini il permesso di far accedere alla Galleria gli allievi dell'Accademia nei giorni in cui questi era in villeggiatura, anche perché non si trattava di occupare a lungo lo spazio per eseguire copie pittoriche: è soprattutto sul disegno che il direttore riteneva indispensabile lo studio dell'opera dei Carracci, da analizzare e apprendere nei singoli motivi decorativi, per lo studio dei nudi e degli elementi classici<sup>9</sup>. Ugualmente motivato è infatti da parte di Natoire l'affidamento al pittore Jean-Baptiste Henri Deshayes di una copia dalla tela di Carracci con il *San Gregorio in preghiera*, in San Gregorio al Celio: «pour le tenir en bride à la correction du dessein», teneva infatti a sottolineare a Marigny in una lettera dell'estate del 1754<sup>10</sup>.

Nell'ambito della formazione artistica, il confronto con la Galleria dei Carracci sul fronte della ricerca pittorica in senso proprio – e quindi della riproduzione di quella “vaghezza del colorito”, di quelle qualità mimetiche della natura e del “naturale”, elogiate fin dal Seicento, che ne avevano fatto un manifesto parlante del “primato” della pittura – non è però meno importante, rispetto all'interpretazione dominante dell'arte di Annibale nel solco esclusivo della tradizione classica, come pittore del “disegno”. L'*atelier* di Sebastiano Conca insediatosi in palazzo Farnese negli anni Quaranta del secolo ne aveva fatto già un punto di riferimento per la comunità degli artisti napoletani e un motivo di attrazione per gli artisti del regno Borbonico, spagnoli compresi, che potevano accedere con facilità alla riproduzione delle celebri opere di casa Farnese<sup>11</sup>. Felipe de Castro e Preciado de la Vega, figure chiave per il definirsi degli orientamenti artistici della Real Academia de San Fernando a metà del secolo, l'uno nelle *Instrucciones* redatte nel 1758 proprio per i giovani artisti spagnoli prossimi a for-

<sup>8</sup> Fin dal suo insediamento a palazzo Mancini, Natoire aveva avviato le prime relazioni diplomatiche che consentissero di entrare in contatto con la personalità del *milieu* romano e francese e che permettessero ai *pensionnaires* di accedere con facilità ai palazzi romani, come rilevabile dalla *Correspondance* con il soprintendente a Parigi. Cfr. in particolare *Correspondance* 1887-1912, XI, 1901, pp. 380-381, lettera di Natoire a Vandières del 22 aprile 1752; *ivi*, p. 326, lettera di Natoire a Vandières del 30 gennaio 1760. Si veda Caviglia-Brunel 2012, in particolare pp. 120-123; *Eadem* 2016; Mazzarelli 2018a, in particolare pp. 132, 232.

<sup>9</sup> Caviglia-Brunel 2012, pp. 122-123.

<sup>10</sup> *Correspondance* 1887-1912, XI, 1901, p. 39, lettera di Natoire da Roma a Vandières del 9 luglio 1754.

<sup>11</sup> Gallego García 2014. Per una disamina più ampia sulla fortuna della Galleria Farnese nel contesto della ricezione della pittura dell'“Ideale classico” nelle pratiche della copia a Roma nel Settecento rimando a Mazzarelli 2018a, in particolare pp. 227-244.



2. David Allan, *Autoritratto*. Edimburgo, Royal Scottish Academy of Art and Architecture, inv. PGL 227 (in prestito alle National Galleries Scotland).

marsi nella capitale pontificia, e l'altro nel volume *Arcadia pictorica en sueño* pubblicato nel 1789, nel ricordare l'importanza dello studio dei Carracci, valorizzano soprattutto la "naturalità" del loro fare pittorico, in linea con quanto già a suo tempo espresso da Conca, con il quale si erano entrambi formati. Rispetto al coevo approccio dei *pensionnaires*, è dunque un altro lo sguardo su Annibale restituito dagli artisti spagnoli allievi dell'Accademia de San Fernando, nelle loro copie e bozzetti in colore dei diversi riquadri dell'affresco, come rivelano gli studi dal Polifemo e dal Polifemo e Galatea di José del Castillo e Antonio Martínez, e le copie dalle figure di Giove, Mercurio, Giunone e Paride di Álvarez Enciso<sup>12</sup>. Negli stessi anni, d'altra parte, Enciso, giunto a Roma nel 1750 e rimastovi per più di un decennio, è impegnato in un numero cospicuo di copie che oltre alla serie tratta dalle Stanze vaticane di Raffaello, dalle tele di Guido Reni e Guercino, include anche le opere di Pietro da Cortona: il *Ratto delle sabine* della Pinacoteca Capitolina (fig. 1), e il *Martirio di san Lorenzo* tratto dall'originale in San Lorenzo in Miranda, sono con evidenza selezionati come modelli di studio dall'artista spagnolo proprio per il dinamismo delle forme e per la loro forza cromatica<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Gallego García 2014, in particolare p. 47. Le copie sono oggi conservate al Museo della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid.

<sup>13</sup> Cfr. Pérez Sánchez 1964, pp. 33, 39. Entrambe le opere sono al Museo della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid (inv. 374; inv. 287). La copia dal San Lorenzo è firmata in basso a destra «Domingo Albarez fet. Roma 1763».

3. Anton von Maron da Annibale Carracci, *Ratto di Ganimede* (dalla Galleria Farnese). Wörlitz, Residenza di Leopoldo III di Anhalt-Dessau.



Per ricostruire la molteplicità di sguardi con cui i modelli dell'“Ideale classico” e, più in generale, le opere della “scuola romana” del Seicento sono interpretati e riletti dagli artisti del secolo successivo, non si può d'altra parte prescindere dal ruolo che, nell'orientamento del gusto, ha il mercato dell'arte verso l'Europa e per il quale la produzione di copie da opere antiche e moderne dell'industria artistica della capitale pontificia rappresenta uno dei più fiorenti settori. Sin dai primi decenni del secolo in ambito anglosassone, il gusto per le copie di dipinti romani come modelli decorativi per le *country houses* era già in voga e da Roma erano partiti alcuni degli artisti poi specializzati nell'ambito come per esempio Andrea Casali, trasferitosi in Inghilterra nel 1741<sup>14</sup>. Sono inizialmente soprattutto le iconografie delle decorazioni in affresco delle grandi residenze seicentesche, più che il “contenuto” stilistico, a migrare nei sistemi di arredo anglosassone. Così il soffitto di palazzo Barberini convive con il ciclo di Annibale Carracci di palazzo Farnese nella combinazione restituitane dall'artista Giuseppe Mattia Borgnis nella Blue Drawing Room al piano terreno della raffinata residenza di Sir Francis Dashwood di West Wycombe nel Buckinghamshire: la cornice è infatti tratta da dettagli dell'affresco del Cortona mentre al centro campeggia una copia del *Trionfo di Bacco e Arianna* di Annibale<sup>15</sup>.

Il progetto della Galleria del duca di Northumberland a Londra che prende forma a Roma e che, come noto, vede coinvolti Anton Raphael Mengs e Pompeo Batoni oltre a Placido Costanzi e Agostino Masucci determina, invece, una svolta nel segno di un orientamento non solo iconografico ma più marcatamente storico-stilistico di impronta classicista. Grazie anche al ruolo che nella scelta delle opere da riprodurre ebbe il cardinal Alessandro Albani, la Galleria Northumberland è destinata a diventare un modello esemplare di quel programma ideale che intendeva porre sulla stessa linea di continuità l'antico, Raffaello, Annibale Carracci e Guido Reni. Compiuto nel 1750, il progetto della Galleria allestita nel cuore di Londra, con le copie a grandezza naturale delle *Nozze di Psiche* della Farnesina, della *Scuola d'Atene* vaticana, dell'*Aurora* Rospigliosi e

<sup>14</sup> Cfr. Yarker 2012; Mazzarelli 2014. Per una disamina che ricontestualizza l'argomento nell'ambito dell'esportazione dei modelli pittorici da Roma verso l'Europa rimando a Mazzarelli (in preparazione).

<sup>15</sup> Per alcune note sulla residenza di Francis Dashwood e la sua decorazione si veda Mazzarelli 2012; Eadem 2014.

del *Trionfo di Bacco e Arianna* Farnese, è destinato ad avere un impatto notevole non solo nel sistema del gusto delle residenze europee ma anche nel condizionare i percorsi di formazione degli artisti presenti a Roma in quegli anni<sup>16</sup>. Esprime con fierezza il proprio *status* di artista-gentleman che fonda la propria identità artistica (e il proprio mestiere) sul confronto con i modelli del Seicento classico il pittore scozzese David Allan, formatosi a Roma nella cerchia di Mengs, nel suo *Autoritratto* della Royal Scottish Academy of Art and Architecture, databile al 1770: lo sguardo rivolto verso lo spettatore, il giovane, elegantemente vestito nel suo appartamento, reca con sé il suo porta-disegni mentre sul tavolo è ben visibile una copia grafica tratta da un dettaglio con la Venere dagli affreschi della Galleria Farnese (fig. 2)<sup>17</sup>. Sono realizzate nell'*atelier* di Anton von Maron qualche decennio dopo le copie prese dalla stessa Galleria Farnese oltre che da opere di Guido Reni e Domenichino destinate ad arredare la residenza del duca Leopoldo III di Anhalt-Dessau a Wörlitz ove, sul modello anglosassone, sono riallestite in dialogo con riproduzioni dall'antico (fig. 3)<sup>18</sup>. Nei programmi didattici delle accademie a partire dalla metà del secolo il progressivo orientamento neoclassico è anche chiaramente registrabile seppure nelle pratiche della copia, come già accennato, continuano a convivere tendenze molteplici. Tornando al caso francese, è proprio durante il lungo directorato di Natoire che si possono evidenziare mutamenti significativi in tal senso. Le sue scelte sono infatti sintomatiche di un'impostazione perseguita dal direttore a favore di un confronto totale con i diversi esiti della cultura artistica romana, dal Cinquecento al Seicento, di uno studio dai maestri antichi che doveva essere il più possibile variato, tanto da includere sopralluoghi a Napoli sulle opere di Luca Giordano e Francesco Solimena, un approccio comparativo che risentiva ancora degli orientamenti che il pittore aveva sperimentato durante la sua formazione a Roma, sotto la direzione di Nicolas Vleughels, il quale aveva a suo tempo invitato gli studenti al confronto con la ricerca sul naturale e sull'illusionismo barocco (da Giovanni Lanfranco a Pietro da Cortona)<sup>19</sup>. È una tendenza che si riscontra anche nei percorsi di formazione degli artisti che, in quegli anni, avevano condiviso con Natoire il periodo del pensionato a Roma. Fra questi meritano attenzione gli studi dello scultore Edme Bouchardon, che esegue un numero cospicuo di schizzi non solo dall'antico ma anche da sculture e dipinti del Seicento romano, da Annibale Carracci a Gian Lorenzo Bernini e Caravaggio: il suo disegno tratto dalla *Madonna dei pellegrini* (fig. 4), benché fornisca una versione più composta e classica della composizione del Merisi stemperandone i chiaroscuri, riproduce l'insieme della tela, cogliendone i giochi d'ombra e la naturalezza delle figure<sup>20</sup>. Di tale impostazione continueranno a farsi interpreti, a distanza di tempo, pittori formati con Natoire negli anni Cinquanta come Jean-Honoré Fragonard, che, tornato in Italia negli anni

<sup>16</sup> Cfr. per uno studio aggiornato della committenza Northumberland si vedano Aymonino 2021; *Idem*, Guerci 2016. Si veda inoltre Mazzarelli 2018a, in particolare pp. 293-300.

<sup>17</sup> Su David Allan in Italia cfr. Ingamells 1997, pp. 750-751; Irwin 1998.

<sup>18</sup> Mazzarelli 2012.

<sup>19</sup> Faroult 2003; Rosenberg 2005, in particolare pp. 191-210; Benhamou 2015. Sugli anni di formazione di Natoire a Roma durante il directorato di Vleughels cfr. Caviglia-Brunel 2012, pp. 21-25.

<sup>20</sup> Cfr. Desmas, in *Edme Bouchardon* 2016. Per una riflessione più ampia sulla fortuna della pittura caravaggesca nelle pratiche della copia del Settecento si veda anche Mazzarelli 2018a, in particolare pp. 264-271.

Settanta, tra le sue numerose copie grafiche dai dipinti osservati a Roma, non manca di annotare motivi e particolari, fra gli altri, dalle opere studiate alla Pinacoteca Capitolina di Pietro da Cortona (*Il ratto delle sabine*), Guercino (*La morte di Cleopatra*) e Salvator Rosa (*La strega e Il soldato*), come rivelano i fogli, resi noti a suo tempo da Pierre Rosenberg, conservati alla Biblioteca Universitaria di Varsavia<sup>21</sup>. Le indicazioni che arrivano da Parigi sono però sempre più restrittive. È ancora Natoire, nel 1754, a orientare il giovane Charles de La Traverse a copiare gli affreschi con le *Storie della Vergine* nella cappella al Quirinale di Guido, visto il permesso speciale concesso dal pontefice, in quei mesi in villeggiatura a Castelgandolfo: date le difficoltà crescenti di copiare con libertà nelle Stanze vaticane, l'affresco di Guido si sarebbe rivelato comunque una proficua alternativa, un'occasione per il *pensionnaire* di migliorare negli studi, e avrebbe garantito al re una copia da un'opera poco conosciuta in Francia<sup>22</sup>. Ma il lavoro, attualmente non rintracciabile, di La Traverse era probabilmente stato scelto da Natoire anche per venire incontro alle critiche espresse dal marchese di Marigny, qualche tempo prima, in seguito alle prime prove inviate dal *pensionnaire* a Parigi e giudicate negativamente in quanto con una tendenza a dare «a la nature plus de caractère qu'elle n'en présente»<sup>23</sup>. Tale orientamento, destinato a rafforzarsi in particolare durante i direttorati di Joseph-Marie Vien (1775-1781) e di François-Guillaume Ménageot (1787-1792) non escluderà d'altra parte mai del tutto dai percorsi di formazione la linea naturalistica, in particolare di impronta caravaggesca e nordica. Così, mentre Ménageot invitava Jean-Baptiste Frédéric Desmarais a eseguire una copia dalla *Flagellazione di sant'Andrea* del Domenichino – nonostante le difficoltà incontrate dall'artista a riprodurre l'originale in precario stato di conservazione – perché, precisava il direttore, era certo che sarebbe stata «pour toute sa vie une grande leçon de dessin, de pensée et d'expression»<sup>24</sup>, non esitava a suggerire a Guillon Le Thièrre un modello di tutt'altro genere ma che si potesse rivelare proficuo per lo studio del colorito e gli effetti della materia pittorica. A questo scopo gli sembrava particolarmente utile una tela in San Pietro in Montorio, raffigurante la *Sepoltura di Cristo*, riferita all'epoca al fiammingo Francis Stellaert, pittore riconosciuto dal direttore come vicino alla maniera di Caravaggio ma, precisava, «avec un plus beau coloris». La tela, riferita oggi concordemente dalla critica a Dirck van Baburen e databile al 1617, una delle migliori prove dell'artista olandese giunto a Roma nel 1612, rivela nei contrasti chiaroscurali e nella stessa impostazione compositiva la sua piena adesione al caravaggismo<sup>25</sup>. Nelle intenzioni di Ménageot la tela avrebbe dovuto rappresentare per il *pensionnaire* un valido esercizio, anche perché Le Thièrre avrebbe potuto confrontarla nello stesso luogo con la *Trasfigurazione* di Raffaello: da quest'ultima avrebbe potuto trarre degli studi grafici, educando così la mano al disegno corretto, dall'altra, invece,

<sup>21</sup> Rosenberg 1993.

<sup>22</sup> *Correspondance* 1887-1912, XI, 1901, n. 5031, lettera di Vandières a Natoire del 13 giugno 1754.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 39, lettera di Natoire da Roma a Vandières del 9 luglio 1754. Su La Traverse in Italia si veda Sandoz 1970.

<sup>24</sup> *Correspondance* 1887-1912, XV, 1906, pp. 360-361, lettera di Ménageot a d'Angiviller del 28 ottobre 1789; *ivi*, pp. 288-289.

<sup>25</sup> Cfr. *Correspondance* 1887-1912, XV, 1906, pp. 288-289, lettera di Ménageot a d'Angiviller da Roma del 15 ottobre 1788. Sulla formazione di Le Thièrre cfr. Foucart 1991. Sugli anni della direzione dell'Accademia di Francia di Ménageot cfr. Willk-Brocard 1978.



4. Edme Bouchardon da Caravaggio, *Madonna dei pellegrini*, sanguigna su carta, 340 x 215 mm. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 23985r.

avrebbe potuto ricavare un'indubbia lezione sul colorito, grazie alla sua maniera «moel-leuse, large et ferme», avendo al contempo la possibilità di comprenderne le “scorrettezze” nel disegno, ponendola a paragone proprio con la *Trasfigurazione*<sup>26</sup>. A riprova delle tensioni che percorrono le pratiche di formazione a Roma e le direttive teoriche neo-classiche delle accademie, è significativo evidenziare che la proposta di Ménageot non venne accolta a Parigi e infine il giovane Le Thièrre venne incaricato di eseguire a Napoli una copia dal ciclo di affreschi di Domenichino<sup>27</sup>. Il progetto di Ménageot è però indicativo di una tendenza destinata a una lunga durata: se unanime, a quell'altezza cronologica, era la convinzione che l'apprendimento del disegno richiedesse una selezione accurata di modelli della tradizione classica, da Raffaello ad Annibale Carracci, da Guido Reni a Domenichino, la ricerca sul colorito continua a essere orientata verso esemplari il più possibile variati, seppure sottoposti al filtro del metodo comparativo. Le opere elencate nella licenza d'esportazione del maggio del 1789, in cui il consigliere di

<sup>26</sup> *Correspondance* 1887-1912, XV, 1906, p. 289.

<sup>27</sup> *Ibidem*. Cfr., inoltre, Mazzarelli 2018a, in particolare pp. 267-268.

Caterina II di Russia, Johann Reiffenstein, chiede di poter estrarre da Roma alcune copie moderne, per via di mare, e che egli dichiara eseguite «da Giovani studenti per loro Applicazione», riassumono in modo emblematico tale visione; vi sono infatti elencate nove copie, fra cui:

«Il Ratto di Europa presa da quello di pavolo Veronese che esiste in Campidoglio; un Altro grande rappresentante S. Mateo preso da quello di Caravaggio di Casa Giustiniani, Altra Copia della Madalena che parimente esiste in Casa Giustiniani, Altra rappresentante S. Mateo di Guercino Copiato da quello di Campidoglio altra Copia del S. Michele Arcangelo di Capuccini altra Copia della Cena delli Apostoli delle Loggie di Raffaelle (22 maggio 1789)»<sup>28</sup>.

Non solo Raffaello dunque: il modello veneto e quello caravaggesco, la pittura del Seicento da Guido Reni a Guercino, tutto poteva essere esemplare per gli artisti russi, specie se già canonizzato a Roma dalla sua provenienza collezionistica o museale, in anni, come quelli, fondativi per la costituzione della quadreria dell'Accademia Reale di San Pietroburgo. Bisogna infatti considerare che le copie pittoriche eseguite dalla popolazione artistica cosmopolita presente a Roma nel XVIII secolo erano destinate a svolgere una doppia funzione: formare gli artisti che le avevano eseguite sul posto e, allo stesso tempo, essere utili ai pittori che le avrebbero studiate nelle gallerie didattiche che si andavano formando nelle accademie europee, secondo veri e propri progetti di esportazione culturale, destinati a rafforzarsi nel corso della prima metà del secolo successivo<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Archivio di Stato di Roma, Camerale II, Antichità e Belle Arti, b. 14, fasc. 295, cit. in Mazzarelli 2018a, p. 309.

<sup>29</sup> Rimando su questo aspetto a Mazzarelli 2018a, in particolare pp. 293-332.

# PITTORI DEL CLASSICISMO DEL SEICENTO NELL'ACCADEMIA DEL SETTECENTO

*Michela di Macco*

Nel corso del Settecento, le accademie di più antica fondazione governativa affrontano temi che investono la loro stessa funzione istituzionale. Problematici diventano il rapporto tra talento innato e formazione, tra consapevolezza teorica e pratica dell'arte, tra libertà dell'artista e rigido indirizzamento, da cui derivavano tanto la funzione dei maestri, quanto la scelta dei modelli. Nel tempo, entra in discussione anche il privilegio accademico di esprimere il giudizio di valore, e la rivendicazione di competenza vede in disputa artisti, conoscitori e *amateurs*, tutti agevolati nel ricorrere, almeno per la pittura, alla storica divisione in *Parti*, considerate con peso gerarchico diverso a seconda delle inclinazioni e predilezioni di genere e di stile. Il Seicento consegnava al nuovo secolo una quantità e una diversità tanto straordinaria quanto ingombrante di opere di grandi maestri e imponeva il confronto con raffinati esegeti, ma facilitava i sostenitori del canone classico avendone riconosciuto in Raffaello le componenti cruciali, a partire dall'innata capacità di selezionare dalla natura, e avendo definito Annibale Carracci il moderno Raffaello.

Tra le tante eredità, il Settecento riceveva, simbolicamente esposti nel Pantheon, i busti di Raffaello e di Annibale Carracci, realizzati da Paolo Naldini (1674) e disegnati da Carlo Maratti, accompagnati da un'iscrizione ideata da Giovan Pietro Bellori che metteva a punto, con Maratti, la filiera classicista della scuola romana, preferendo Annibale a Poussin. Un'eredità diversamente accolta e anche rifiutata nel corso del secolo finché, nel 1780, Seroux d'Agincourt, rivendicando l'identità francese di Poussin, otteneva di collocarne nel Pantheon il busto che affidava a André Ségla (1782). Il più anziano dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma consegnava alla storia l'immagine di un eroe antico redivivo, come era celebrato Poussin negli anni Ottanta del Settecento, e un'opera dimostrativa di una stagione che concludeva un lungo e diversificato percorso compiuto dagli artisti nello sguardo sui modelli (fig. 1)<sup>1</sup>.

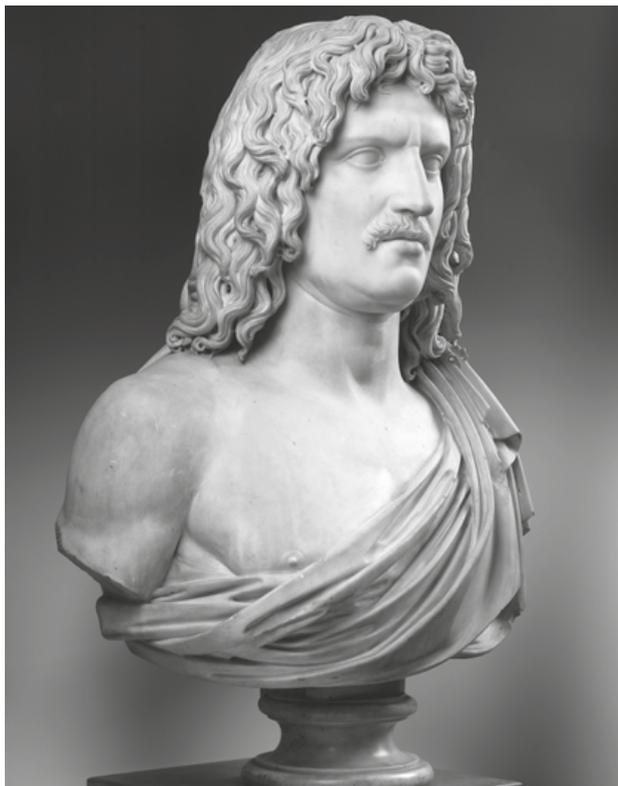
Giocava a favore del nuovo secolo quanto in campo letterario dal 1690 era stato sostenuto da Charles Perrault che, nel *Parallèle des Anciens et des Modernes*, scriveva che gli antichi avevano detto cose buone mescolate a cose mediocri o cattive e che i moderni avevano la fortuna di poter scegliere<sup>2</sup>.

Su cosa preferire si fondava l'indirizzo formativo delle accademie e dalla selezione si riconosceva il variare tanto del gusto quanto del peso del giudizio esterno, ovvero del così detto pubblico dei *connoisseurs*, sempre più presente e condizionante.

<sup>1</sup> Lettera di Vien a D'Angiviller del 27 dicembre 1780 (*Correspondance* 1887-1912, XIV, 1905, n. 8089, p. 73); Miarelli Mariani 2005, pp. 51-56; Imbellone, in *Il neoclassicismo in Italia* 2002, n. VIII, 18, p. 468. Sulla funzione dei modelli italiani in Francia e sui nuovi orientamenti tra 1680 e 1750, cfr. Gauna 2020.

<sup>2</sup> Perrault 1692-1697, II, 1693, p. 276.

1. André Ségla, *Busto di Poussin*.  
Roma, Protomoteca Capitolina,  
inv. PRO 6.



*Talento innato e formazione: modelli canonici per la pittura*

La bolognese Accademia Clementina si era fatta carico fin dalla sua fondazione, nel 1710, sulla scia di Malvasia e della sua energica risposta a Vasari, di mettere a punto la secolare storia di costruzione identitaria della scuola felsinea, con due finalità: assicurare agli accademici il prestigio di una illustre discendenza e dimostrare il primato della scuola bolognese rispetto a quella romana. Di conseguenza, diventava centrale nell'accademia, pur nei diversi accenti del dibattito, l'attenzione rivolta ai restauri delle opere romane di Raffaello e ai maestri del Seicento che, custodi della memoria, erano per questo memorie essi stessi da custodire.

Pur modellata nella forma istituzionale sulla romana Accademia di San Luca, quella Clementina ne prendeva le distanze indicando l'origine identitaria non nello stile romanizzato di Annibale e di Agostino, ma in quello felsineo di Ludovico: «allora la nostra scuola tutte le altre superò» scriveva Giampietro Zanotti che da segretario dell'Accademia Clementina ne dava alle stampe la storia nel 1739<sup>3</sup>, aggiungendo

«Cagion principale di ciò fu certamente Lodovico, il quale, dopo aver formata quella sua maniera, che fu un ricolto del migliore, che avesse avuto qualunque altro di qualunque età,

<sup>3</sup> Zanotti 1739, p. 23.

perché fare in Lombardia si portò, e in Vinegia, e in altri luoghi, la insegnò ad Agostino, e ad Annibale suoi cugini, e per la strada aperta da lui gl'indirizzò così, che insieme con esso lui giunsero ad essere quei rari, e grandissimi maestri, a tutto il mondo noti, e da tutte le nazioni tenuti in sommo pregio [...]. Essi veramente ad un altissimo segno arrivarono, e principalmente nell'accoppiare insieme moltissime perfezioni»<sup>4</sup>.

Ai giovani, quindi, Zanotti indicava in Ludovico Carracci il modello formativo per eccellenza, anteposto ai cugini e a Guido Reni «se non è [Ludovico] maggiore per fama di belle opere (e credo però ch'il sia) lo è certamente nell'aver prodotto insigni pittori»<sup>5</sup>.

Quell'eclittismo attribuito ai Carracci costituiva nella prospettiva accademica settecentesca di parte bolognese la prerogativa della loro intelligenza pittorica improntata da Ludovico, giunto alla perfezione nell'adozione di una procedura analoga, nel metodo, a quella adottata dagli antichi nella selezione del bello in natura.

Estimatore di Bellori, Zanotti ne seguiva l'impianto teorico quando scriveva che le pitture fondate sul disegno «sono per noi le tavole della legge»<sup>6</sup>, quando identificava in Raffaello «il primo pittore del mondo»<sup>7</sup> e quando, mettendo da parte l'affermazione del primato regionale, senza distinzione fra i cugini invitava ad imitare nell'esercizio del disegno i Carracci quando più somigliavano ai Greci e a Raffaello e aggiungeva: «Si pecca ancora nel troppo caricarlo, e può essere, che i Carracci n'abbiano talora dato esempio; non i Greci, non Raffaello»<sup>8</sup>. Se nell'indice tematico posto a conclusione della sua *Storia* Zanotti, nella voce *Disegno*, lasciava trasparire critiche rivolte probabilmente all'Annibale “statuino”, nella voce *Disposizione* ribadiva che il primato «l'ebbero i Carracci in sommo grado»<sup>9</sup> e ancora, trattando dell'*Invenzione*, dopo Raffaello poneva al vertice qualitativo i Carracci, sostenendo che i loro lavori bolognesi e romani «ben allo stesso Raffaello recherebbon piacere, e farebbon vedere quanto dopo di lui altri ancora in ciò dietro lui s'avanzarono»<sup>10</sup>. A questa altezza cronologica il Disegno, storico fondamento comune delle accademie di Firenze, di Roma e di Bologna, nella gerarchia doveva essere associato all'*Invenzione* e alla *Disposizione* per confermare il primato tra i moderni della scuola felsinea e quindi dei Carracci.

Una conferma, tuttavia, portatrice di contraddizioni e di conflitti diversamente presenti nelle accademie, rivelati proprio dal diverso peso attribuito alla filiera classicista, dal diverso modo di scegliere, di comporre e di indicare i modelli canonici, di soppesare le identità regionali nel rapporto antico-moderno.

I francesi avevano elaborato nel percorso della letteratura artistica seicentesca il tentativo di conciliare tutte le parti della pittura: disegno di Raffaello, colore di Tiziano, grazia di Correggio. Quanto fosse attuale quella triade di riferimento è confermato dalla riedizione

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Zanotti 1756, p. 13.

<sup>6</sup> *Idem* 1739, I, p. 57.

<sup>7</sup> *Ivi*, I, p. 109.

<sup>8</sup> *Ivi*, II, p. 342.

<sup>9</sup> *Ivi*, II, p. 343.

<sup>10</sup> Zanotti 1756, p. 99.

del testo di Charles-Alphonse Dufresnoy in traduzione italiana nel 1713 con dedica a Charles-François Poerson, allora direttore dell'Accademia di Francia a Roma e viceprincipe dell'Accademia di San Luca, chiamato da Maratti a coadiuvarlo nel suo impegno di Principe perpetuo. La sintonia con il francese si fondava sul valore dato al disegno e sul riconoscimento che, come Poerson dichiarava, «c'est la base et le fondement de toutes les sciences, et ce que l'on peut mieux faire à Rome qu'en aucun lieu du monde»<sup>11</sup>. Anche su quali maestri e su quale tipologia di disegni fossero adatti per gli studi accademici, Poerson si era espresso chiaramente quando, ricordando che Crozat a Roma aveva potuto consultare anche la collezione di disegni del papa, «qui consistent en morceaux d'études faites par Annibal, Guide, Dominiquin, Laufranc et autres», sosteneva che quelle opere sarebbero state più adatte in un'accademia che in un *cabinet* di un sovrano, trattandosi di studi di piedi, mani, teste, parti di drappaggi, e quasi mai di composizioni, né di figure intere<sup>12</sup>. Il rapporto diretto con la Francia, promosso da Bellori e da Maratti nel periodo del loro governo dell'Accademia di San Luca, tornava ad essere un obiettivo dell'anziano maestro, raggiunto quando, morto Maratti nel 1713, Poerson assumeva la direzione dell'Accademia di San Luca promuovendo, sul modello francese, riforme rigorose che tuttavia, toccando obiettivi sensibili come la libertà di creazione, di valutazione e di commercio, trovarono l'opposizione anche di artisti interni alla stessa Accademia<sup>13</sup>.

L'Accademia di Francia a Roma, nata per formare i giovani *pensionnaires* attraverso l'esercizio di copia delle *nobilis opera* e di Raffaello – modelli canonici da inviare a Parigi – negli anni Venti del Settecento, con la direzione di Nicolas Vleughels, affrontava la necessità di allentare i vincoli di una struttura troppo rigidamente organizzata, nella convinzione che far posare lo sguardo su una varietà di stili e di natura avrebbe sollecitato l'ingegno e favorito lo sviluppo di inclinazioni personali dei giovani artisti e quindi la qualità dell'arte contemporanea<sup>14</sup>.

Si conservava comunque la certezza del valore dell'esercizio puntuale della copia come strumento formativo e come unico metodo efficace per comprendere in tutti i suoi aspetti e in tutte le sue parti l'essenza dell'opera copiata.

Il secolo XVIII si era lasciato alle spalle la virulenza della *querelle* tra *rubenistes* e *poussinistes*, di cui l'accademia parigina era stata protagonista, e si avviava a costruire la base teorica per una nuova libertà di scelta creativa e per l'accreditamento culturale dell'artista (e del pittore in particolare), qualificando la pittura come disciplina intellettuale che si serve della tecnica.

Il riconoscimento dell'artista come autore che fonda sulla ragione il proprio operato, nel moderno rapporto tra arte e scienza definito nel Seicento e messo a punto nel corso del Settecento, costituisce un'istanza recepita ed espressa in diverse forme nelle accademie.

Nel 1699 usciva l'*Abrégé de la vie des Peintres* di Roger De Piles dove, già nel frontespizio, si legge la direzione programmatica che si svilupperà in quegli anni. Disegnata dall'amico Antoine Coypel, l'allegoria è accompagnata da un passo di Orazio (*Nec ego studium sine*

<sup>11</sup> *Correspondance* 1887-1912, III, 1889, n. 1387, p. 338, lettera di Poerson a D'Antin del 9 novembre 1709.

<sup>12</sup> *Correspondance* 1887-1912, IV, 1893, n. 1864, p. 377, lettera di Poerson a D'Antin del 19 marzo 1715.

<sup>13</sup> Missirini 1823, pp. 192-200; Barroero 2005, pp. 16-17.

<sup>14</sup> Si veda, da ultimo, Rizzo 2020, pp. 137-152, con bibliografia.

*divite vena, nec rude qui prosit video ingenium*) per confermare, con l'autorità degli antichi, che lo studio sarebbe stato vano senza l'originario talento e che il talento non si sarebbe sviluppato se l'abilità fosse rimasta incolta.

Coltivare insieme predisposizione e formazione teorica e pratica è ancora una missione accademica, ribadita sia dagli artisti che dai conoscitori.

Nei *Discours sur les dessins*, letti nell'accademia parigina nel 1732, Caylus invitava a riconoscere nel disegno lo strumento principale di studio delle diverse maniere; sosteneva che si dovesse leggere nel disegno il modo in cui il pittore aveva saputo leggere la natura, ma anche prendersi qualche licenza piacevole: un artista che avesse voluto arrivare alla perfezione non avrebbe potuto ignorare gli altri; doveva saper individuare i modelli, ma non diventarne schiavo<sup>15</sup>.

Parte essenziale dell'insegnamento sarà condurre i giovani artisti a saper distinguere come eccellono i grandi maestri, a farne tesoro e ad avere l'intelligenza di superarli.

Il diverso peso e il variare del riconoscimento assegnato nel tempo alla funzione di modelli, tanto dell'antico quanto di Raffaello e dei maestri del Seicento, le scelte di orientare diversamente lo sguardo verso la pittura veneta e verso i maestri del Nord restituiscono il mutare dei criteri nello stabilire canoni di riferimento e determinazione del giudizio di valore. Soprattutto, fino al volgere della metà del secolo si affermava il principio di libertà dell'artista.

Ancora nel 1752 Charles-Nicolas Cochin, nel suo resoconto critico sulle opere viste durante il viaggio in Italia, letto nell'Académie, invitava i giovani a evitare di entusiasinarsi per la maniera di un maestro per grande che fosse: potendo aggiungere alle grazie e alla nobiltà di Reni il colore di Tiziano e di Veronese l'artista sarebbe diventato perfetto ancor più degli stessi maestri<sup>16</sup>.

I discorsi regolarmente tenuti nell'Académie di Parigi da Antoine Coypel, direttore dal 1714 fino alla morte nel 1722, con la critica a ogni forma di prevenzione si iscrivevano, dopo Descartes, nel pensiero dei moderni. In accordo con Roger De Piles, Coypel nei suoi discorsi insisteva sulla necessità di temperare con l'osservazione della natura le regole dell'arte considerate ormai troppo convenzionali<sup>17</sup>; orientava il ragionamento sui grandi artisti del passato indicandone le qualità e i difetti per sostenere l'esigenza di saper scegliere in una pluralità di modelli, applicandosi con una moltitudine di osservazioni nell'esame analitico delle singolarità di pittori tra Cinquecento e Seicento: da Giorgione a Tiziano, da Raffaello a Correggio, da Rembrandt a Van Dyck, fino a Reni, dando ad Annibale Carracci la funzione di arbitro del gusto sui maestri del classicismo<sup>18</sup>. Attestava l'eccellenza riconosciuta da Coypel ai capiscuola bolognesi la presenza nella sua collezione di 99 disegni di Carracci<sup>19</sup>. Coypel rifiuta di accordare al colorito superiorità sul disegno,

<sup>15</sup> *Conférences de l'Académie Royale* 2006-2015, IV, 2010, 2, pp. 453-455. Sull'importanza e l'affidabilità dei disegni per la comprensione della maniera degli artisti in De Piles, Crozat, Mariette, Dézallier d'Argenville, cfr. Gauna 2011, p. 182.

<sup>16</sup> *Conférences de l'Académie Royale* 2006-2015, IV, 2010, 2, p. 705.

<sup>17</sup> *Ivi*, 1, p. 16.

<sup>18</sup> Coypel 1721, p. 42.

<sup>19</sup> Garnier 1989, p. 49.

dal quale solo, a parere del pittore, dipendeva l'esistenza della forma, ma non privilegia la filiera classicista: nel confronto con Caravaggio, Coypel imputava a Reni di essere troppo flebile, difetto che non impediva di ammirare nel bolognese la bellezza del suo «*pinceau leger, facile & spirituel*», di essere incantato dalle sue arie di testa che definisce divine, dalla sua grazia, dal suo gusto nel drappeggiare<sup>20</sup>. Avvertito del relativismo culturale della nozione di gusto, Coypel ricordava le diverse stagioni del giudizio, di tempo in tempo quando si disprezzava tutto ciò che non fosse riconducibile a Poussin oppure a Rubens e a Rembrandt; il pittore indicava quindi una via più ragionevole e utile che portava a stimare tutto ciò che fosse bello senza essere ciechi davanti ai difetti. Così, mettendo a confronto i dipinti fiamminghi e olandesi con quelli «*des anciens Maîtres d'Italie*» notava che, pur mancando ai primi varietà, nobiltà, elevazione, nei soggetti loro propri arrivavano ad essere quasi perfetti anche per la «*naïveté des expressions*»<sup>21</sup>. Avvisati di dover tenere in conto la reazione del pubblico, i giovani artisti erano condotti a dare rilievo all'espressione delle passioni, guardando pure ai maestri del Nord, anche se Coypel narrava aneddoti che davano la palma della vittoria a Domenichino.

All'aprirsi degli anni Venti del Settecento il discorso tenuto da Coypel nell'accademia parigina prospettava un percorso di studi tecnico nelle scienze, dall'anatomia alla geometria alla prospettiva, ma insisteva sulla necessità di sviluppare la capacità di osservare per captare il bello, attraverso lo studio dei maestri e soprattutto, a giorno con nuove istanze che avanzavano, con «*la connoissance parfaite de la nature*»<sup>22</sup>. Per il quadro di storia l'avvertimento era di far percepire immediatamente la grandezza del soggetto guardando ai costumi, alle ambientazioni, alle arie di teste, alle proporzioni, alle attitudini: per tutto questo, il primato nell'esemplarità era dato al Raffaello delle Stanze vaticane.

Dagli anni della permanenza a Roma, Coypel aveva tratto la consapevolezza che qualità e varietà fossero valori distintivi dell'arte depositata nella città eterna: tra gli artisti del Seicento, perciò, l'apprezzamento andava ugualmente a Lanfranco come a Bernini (in particolare quando teneva insieme lo *charme* – scrive Coypel – della scultura e dell'architettura), come a Pietro da Cortona, riportando, a suo dire, il parere spesso espresso dagli italiani per cui Raffaello avrebbe potuto approfittare della vista delle opere del toscano, se gli fosse stato contemporaneo, come aveva fatto con Michelangelo<sup>23</sup>; infine Coypel dichiarava che i massimi riconoscimenti della posterità sarebbero andati a Le Brun per la composizione, le arie di testa, il disegno, per aver saputo tenere congiunte grazia, nobiltà e maestosità<sup>24</sup>.

Ai giovani allievi dell'Académie Coypel dava anche ricette pratiche per applicare il suo metodo: mettere insieme la nobiltà maestosa dell'Antico e di Raffaello con un certo contrasto dolce e *piquant* che affascina e anima le figure in Correggio e in Reni; per contenere gli eccessi invitava a guardare a Cignani e a Maratti «*qui s'en sont souvent servi avec succès*»<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> Coypel 1721, p. 19.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 81-82.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 120.

A loro modo, i discorsi di Coypel *senior* formulavano in Francia una specie di dottrina accademica rinnovata, che avrebbe avuto peso successivamente non solo in Francia.

L'accademia parigina aveva messo a sistema l'intersezione tra percorso formativo dei giovani e dibattito teorico dei maestri, avendo come storica guida il *De Arte graphica* di Charles-Alphonse Dufresnoy (1668), modello di lettura critica sullo stile degli artisti. Dopo la traduzione francese di Roger De Piles, il merito dell'edizione in italiano nel 1713 del *De Arte graphica* veniva attribuito, si leggeva nella dedica introduttiva, a Poerson per aver voluto facilitare gli italiani nella lettura di quel testo, confermando, da direttore e vicedirettore delle due accademie statali a Roma, l'importanza del riferimento a Dufresnoy per applicare «il metodo di ben istruire con teorica i principianti Pittori»<sup>26</sup>.

Nell'Accademia di San Luca erano le orazioni celebrative tenute nelle pompose premiazioni dei giovani a concorso, seguite dai componimenti poetici degli Arcadi, a inquadrare il clima concettuale, nel rimando alle teorie degli antichi e al prestigio dei moderni reso visibile, secondo le regole del fasto romano, dall'apparato scenografico allestito in Campidoglio. A sistema era stato posto il riconoscimento del valore rappresentato dalla varietà degli stili, già promosso da Giuseppe Ghezzi nella lunga stagione del suo segretariato; con le sue opere, i suoi scritti e le mostre da lui organizzate, Ghezzi, dimostrandosi lontano dall'aderire al canone formulato da Bellori e da Maratti, indicava nella pluralità che connotava il panorama artistico e che si manifestava nella stessa Accademia la vera ricchezza di Roma e della sua istituzione formativa<sup>27</sup>.

Una pluralità che veniva valorizzata nell'esercizio di copia assegnato ai giovani in concorso per il premio della terza classe, dove le prove si rivolgevano a opere di artisti molto diversi tra loro: dai capolavori della statuaria antica ai maestri del Seicento come Algardi e Bernini.

#### *Dottrina del classicismo accademico*

Di contro, a sostegno del credo classicista, strategica era stata la scelta di Maratti di affidare a Nicolas Dorigny l'incisione di due disegni da lui stesso eseguiti (figg. 2, 3). Come è noto, i due rami, realizzati tra il 1704 e il 1711, provvisti di una lunga didascalia esplicativa, probabilmente ispirata da Carlo Maratti, rappresentano l'*Accademia di Pittura* e l'*Ignoranza che insidia la Pittura e fa scempio delle Arti* e sono rispettivamente dedicati *A Giovani studiosi del Disegno* e *Agli amatori delle buone Arti*.

Le incisioni avrebbero diffuso, la prima, i contenuti formativi della Scuola romana di tendenza classicista messi a punto da Bellori e Maratti nel corso del secondo Seicento<sup>28</sup>; la seconda, la celebrazione dell'accademia pontificia erogatrice di premi per i giovani artisti, dal 1702 istituiti da papa Clemente XI Albani per gli allievi dell'Accademia di San Luca<sup>29</sup>. La fortuna dell'iniziativa veniva garantita dalla qualità, dal buon credito dell'incisore e dal prestigio del pittore.

<sup>26</sup> È scritto nell'introduzione all'edizione italiana: Dufresnoy 1713, p. III.

<sup>27</sup> Ventra 2019, pp. 133-160.

<sup>28</sup> Ginzburg 2015.

<sup>29</sup> Si legge in fondo alla didascalia «l'Ignoranza abbattuta, e le buone Arti, e le belle Virtù applaudite sul Campidoglio, e premiate, mercé Chi oggi regna gloriosamente nella Città Reina del mondo».



2. Nicolas Dorigny da Carlo Maratti, *L'Accademia di Pittura*, acquaforte e bulino. Roma, Biblioteca Romana Sarti, vol. E18R.



3. Nicolas Dorigny da Carlo Maratti, *L'Ignoranza che insidia la Pittura e fa scempio delle Arti*, acquaforte e bulino. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FN 4583. Fondo Pio, volume 26.

La seconda tiratura delle due incisioni, ad opera di Jacob Frey, nel 1728 ribadiva il messaggio: il disegno da esercitare fino a raggiungere la perfezione; la formazione scientifica, utile al saper fare, da conseguire una volta per tutte; lo studio incessante dei modelli antichi; l'innata predisposizione dell'artista e lo sviluppo della capacità di saper seguire l'istinto per giungere alla disposizione delle parti, con grazia e facilità. Si confermava anche, nella successione dei pontefici, da papa Albani (Clemente XI) a papa Orsini (Benedetto XIII), il valore dei premi per la promozione e il progresso delle arti<sup>30</sup>. Erano indicazioni che nel mondo romano avrebbero conservato validità di lunga durata tanto che, ancora nel 1785, le *Memorie per le Belle Arti* ricordavano Maratti e la sua *Accademia di Pittura*<sup>31</sup>: certo, in un contesto diverso che privilegiava, al seguito di Mengs, il ricorso alle Grazie e assegnava ad Angelica Kauffman la capacità, definita rara e meritoria in un artista, di sapersene giovare.

<sup>30</sup> Pezzuto 2020, pp. 181-185, con bibliografia; *Idem* in corso di stampa. Si riporta parte dell'iscrizione: «La Scuola del Disegno, che s'espone delineata con le presenti Figure dal Sig.r Cavalier Carlo Maratti, può molto contribuire al' disinganno di coloro, che credono di potere con la cognizione, e studio di molte Arti divenir perfetti nell'Arte del dipingere senza procurare in primo luogo d'esser perfettissimi nel Disegno, e senza il dono naturale, et un particolare istinto di saper con grazia, e facilità animare, e disporre vagamente le parti di quell'Opera, che prenderanno a delineare».

<sup>31</sup> Sulla discontinua fortuna di Maratti nel corso del Settecento e sulla fortuna del disegno e dell'incisione dell'*Accademia di Pittura* si rimanda a Barroero 2017a, in particolare pp. 153-154, 159, nota 31.

Nell'accademia fiorentina, la storica istituzione intitolata al disegno, Francesco Maria Niccolò Gabburri, nominato nel 1730 luogotenente, avviava subito il processo di rinnovamento. Testimoniava la vicinanza di Gabburri al progetto formativo rappresentato da Maratti nella sua *Accademia di Pittura* la decisa attribuzione al maestro di Camerano della dedica ai giovani studiosi del disegno e l'auspicio, formulato nella biografia del pittore, che potesse nascere «qualche spirito sublime che rinnovi l'antico e vero modo che dee tener la gioventù nello studio come lo aveva praticato per se medesimo Carlo Maratti e come lo aveva sempre insinuato ai suoi scolari»<sup>32</sup>.

Sebbene manifesto di parte romana, i contenuti dell'*Accademia di Pittura* erano talmente basilari da poter essere apprezzati persino in quel mondo inglese sostenitore della libertà di giudizio e quindi avverso all'istituzione di una rigida accademia governativa, attivata infatti molto avanti a Londra e improntata, dal 1769 fino al 1790, dalla lunga presidenza di Reynolds. È utile riconsiderare il valore riconosciuto a quel messaggio didascalico perché se ne trova esplicita conferma, finora non avvertita, nell'edizione inglese dell'*Essay on the Theory of Painting*, dove Jonathan Richardson si dilunga nella descrizione della *Accademia di Pittura*. Da lettore di Bellori, Richardson decifra e identifica facilmente come opera di Maratti il disegno che dice di aver visto nella collezione Davenant, lo definisce «a very Capital Drawing» e lo apprezza come «a sort of Treatise on the Art»<sup>33</sup>.

Pittore ritrattista, collezionista di disegni, promotore della *connoisseurship* e gran conoscitore lui stesso, Richardson non poteva non apprezzare la qualità di Maratti disegnatore<sup>34</sup>. Quanto a Maratti pittore, pur considerandolo un grande maestro, lo accusa di aver rovinato Raffaello restaurando la Loggia di Psiche alla Farnesina<sup>35</sup>; non commenta invece i restauri della Galleria Farnese affidandosi al testo di Bellori, che cita; anche nella lunga descrizione della Galleria, Richardson dimostra quanto il suo apprezzamento per Annibale Carracci si giovi delle *Vite* belloriane<sup>36</sup>.

Pur accreditando la tradizione accademica di tendenza classicista, sia la teoria elaborata da Richardson che giudicava sublime il dipinto capace di sorprendere e non solo di suscitare piacere e di istruire<sup>37</sup>, sia le affermazioni sull'ingegno creativo, considerato come unico motore per tentare di far ciò che alcun umano avesse mai fatto rendevano problematica la funzione educativa dei modelli e inficiavano lo stesso insegnamento accademico: ancora Leopoldo Cicognara, infatti, dopo la riforma napoleonica delle accademie, definiva «pericolose» per i giovani le affermazioni di Richardson<sup>38</sup>.

Prendeva le distanze da Bellori l'accezione di Bello ideale formulata da Lambert Ten Kate e diffusa nel suo testo collocato in apertura dell'edizione francese del trattato di Richardson (1728). Ideale era una scelta dalla natura talmente giudiziosa da attirare gli

<sup>32</sup> Gabburri ms. Palatino E.B.9.5, I-IV, II, p. 538; Barbolani di Montauto 2017, p. 115.

<sup>33</sup> Richardson 1725, p. VII. Sui problemi che pone la presenza del disegno nella collezione Davenant in rapporto alla versione di Chatsworth si rimanda a Pezzuto in corso di stampa.

<sup>34</sup> Richardson junior ricorda che il padre aveva in collezione il disegno di uno dei due apostoli di Maratti in palazzo Barberini: Richardson 1754, p. 159.

<sup>35</sup> Richardson 1754, p. 120.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 135-144.

<sup>37</sup> Miarelli Mariani 2014, p. 27.

<sup>38</sup> Cicognara 1834, p. XXVII.

4. Charles-Nicolas Cochin, *Concorso per il premio Caylus del 1761*, disegno restaurato, 300 x 390 mm. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. RF 2054r.



occhi e catturare l'attenzione dei conoscitori, estendendosi a tutte le parti dell'arte: ordinamento, chiaroscuro, colorito, drappeggi, attitudini, caratteri dei personaggi, fino ai generi. Era consonante con Bellori, invece, individuare il Bello ideale nei grandi maestri greci e in Raffaello, ma anche nei Carracci e, per la scultura, in Duquesnoy. Rappresentanti del gran gusto per l'ideale erano confermati Annibale Carracci e la sua scuola. Ten Kate precisava che il riconoscimento massimo, tra i moderni, andava al Raffaello romano di cui elencava ogni pregio, considerandolo al di sopra di tutti per l'armonia e per le sue sublimi arie di testa delle quali rimproverava Bellori di non aver fatto cenno<sup>39</sup>. Intorno a quelle date, disegnare parti del corpo e teste (femminili nello specifico) faceva parte delle indicazioni date ai *pensionnaires* dell'Académie de France a Roma dal direttore Nicolas Vleughels che considerava quel particolare esercizio utile a correggere le carenze degli allievi. Alle arie di testa di Raffaello, alla Farnesina, si era dedicato in particolare Edme Bouchardon, a Roma dal 1723 al 1732, e da quei disegni aveva preso ispirazione François Lemoyne: si tratta di prove esemplari di scelta e di reinterpretazione personale dal modello<sup>40</sup>. In tema di espressione dei sentimenti l'Accademia francese poteva rivendicare un posto di rilievo grazie alla codificazione magistrale di Le Brun che ancora a metà Settecento faceva parte dei modelli utilizzati per l'insegnamento. Ma proprio al volgere di metà secolo Caylus, che come *amateur* si era dato il compito di vegliare sul gusto e di assistere gli artisti come consulente, constatando che dagli schemi meccanici di Le Brun derivavano espressioni altrettanto meccaniche degli allievi, fondava il *Prix de l'étude des testes et de l'expression* (entrato in vigore solo nel 1760): una vera rivoluzione nell'accademia francese che portava i giovani artisti a misurarsi dal vivo su una parte della pittura lungamente codificata sui modelli (fig. 4)<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Ten Kate 1728, p. XLV. Sulla nozione di Bello ideale in Inghilterra si veda Blanc 2015, I, p. XLI.

<sup>40</sup> Trey 2020, p. 220.

<sup>41</sup> Garcia, Schwartz 2009, n. 125, pp. 190-192.

Addentrando nella prima metà del Settecento sempre di più si tende a valorizzare le inclinazioni personali di ogni giovane artista, a riconoscere nelle scelte di selezione dai modelli la personalità dell'allievo, a trasmettere la convinzione che ogni maestro è singolare e va quindi preso a modello, ma riconoscendo in quale parte eccelle: «on ne doit pas consulter sur son goût de couleur celui qui n'est touché que du dessein», sosteneva Coypel nei discorsi tenuti nell'accademia parigina, editi nel 1732, spiegando che per soggetti burleschi non si sarebbe preso a modello Michelangelo e per dipingere gli Atti degli Apostoli non si sarebbe ricorsi alla guida di Watteau<sup>42</sup>.

*Esercitare i giovani artisti: la molteplicità di modelli*

In Accademia di San Luca, gli anni Trenta si aprono con il principato di Sebastiano Conca, reiterato all'inizio del decennio successivo. L'indirizzo programmatico dato dal pittore gaetano era di grande rilievo, confermando, da una parte, l'efficacia formativa nell'esercitare i giovani artisti sulla molteplicità di modelli molto diversi tra loro e, dall'altra, pensando di istituire, anche per l'Accademia di San Luca, l'esposizione di ammonimenti metodologici in forma di pubblici discorsi, sul modello francese<sup>43</sup>.

A conferma, nel 1732, principe Sebastiano Conca, la prova di copia per il concorso clementino della terza classe era indirizzata, per la scultura, all'*Abacuc portato dall'angelo nel lago dei leoni* di Bernini (nella cappella Chigi in Santa Maria del Popolo) e, per la pittura, al quadro di Annibale Carracci, allora nella cappella Salviati in San Gregorio al Celio, raffigurante *Gregorio Magno in preghiera assistito dagli angeli*<sup>44</sup>. La scelta di quest'ultimo, se confermava in Annibale un riferimento necessario per una scuola fondata sul disegno, inquadrava le prove di concorso in una strategia di relazioni che confermava la vigile presenza dell'Accademia di San Luca nel cosmopolita mondo romano, tanto che la scelta di mettere a concorso la copia dal dipinto di Annibale poteva anche costituire un'astuta forma di *captatio benevolentiae* rivolta al cardinale Alamanno Salviati, toscano come il regnante papa Clemente XII Corsini, filo-francese e in ottimi rapporti con il direttore Vleughels<sup>45</sup>. In quegli anni, tanto il quadro di Annibale quanto la chiesa erano stati oggetto di rinnovata attenzione. La splendida incisione di Jacob Frey del 1733 (fig. 5), impegnata a cogliere lo stile di Annibale<sup>46</sup>, riportava nel vivo del moderno l'attenzione sul maestro bolognese proprio quando, sempre nel 1733, Batoni espose nella chiesa del Celio la sua prima opera pubblica raffigurante la *Vergine col Bambino tra i beati Castora, Forte, Pietro e san Rodolfo*. Una magnifica pala che rivelava, in una inedita e luminosa declinazione dolcemente correggesca, gli studi condotti dal lucchese sui Carracci, su Reni, su Maratti e che dava ragione a Onofrio Boni di elogiare in Batoni il «ristoratore, e conservatore» della scuola romana, che aveva saputo rompere «gli stretti lacci» delle regole dell'imitazione volgendosi alle pure «fonti»: alla «Natura, cioè, a Raffaello, agli Antichi»<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> *Conférences de l'Académie Royale* 2006-2015, I, 2006, p. 413.

<sup>43</sup> Missirini 1823, pp. 213-214.

<sup>44</sup> *I disegni di figura* 1988-1991, II, 1989, p. 192. Il quadro di Annibale Carracci, requisito dai francesi nel 1800, fu acquistato nel 1801 da Lord Radstock. A Bridgewater House fu distrutto in un bombardamento nella seconda guerra mondiale.

<sup>45</sup> *Correspondance* 1887-1912, VIII, 1898, n. 3389, p. 178, lettera di Vleughels a D'Antin del 1° febbraio 1731.

<sup>46</sup> *Annibale Carracci* 1986, p. 228.

<sup>47</sup> Boni 1787, p. 72, in Rolfi Özvald 2020, pp. 449-450.

5. Jacob Frey da Annibale Carracci, *San Gregorio Magno in orazione assistito dagli angeli*, bulino.  
Roma, Istituto Centrale per la Grafica,  
inv. F.C. 9787, vol. 27 M II.



Fondazione  
1563

SAGEP  
POLICE

Va ricordato che l'orazione tenuta da Luca Silvio Piccolomini in occasione della premiazione accademica celebrava il rapporto tra le scienze (in particolare la matematica) e le arti, ricordando come «la proporzione e simmetria delle parti, e la misura di tutte insieme, e di ciascuna di esse tra loro, solo sia la cagione di ogni bellezza»<sup>48</sup>.

Per parte francese, raggiunta l'indipendenza da Roma, agivano da cassa di risonanza le affermazioni di autonomia identitaria della scuola fondate su due maestri del Seicento: Le Sueur e Poussin, il primo mai sceso a Roma, definito il Raffaello francese; il secondo, romanizzato ma rivendicato dalla Francia.

Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville elogia l'ingegno felice e fertile di Le Sueur, capace, sull'esempio di Raffaello, di correggere e abbellire la natura quando non presentava un bello reale conforme al Bello ideale; esalta Poussin come il pittore colto che nobilita per la sublimità dei suoi pensieri i soggetti più comuni, come eccellente disegnatore, grande storico, grande poeta, grande compositore che non introduce una figura se non necessaria, grande paesaggista, insuperato nella capacità di esprimere i diversi sentimenti dell'anima e i diversi effetti della natura, capace di vestire le figure con i giusti costumi antichi e dei diversi paesi, di modellare le figure come fossero bassorilievi dimostrandosi un potenziale

<sup>48</sup> *Gli eccelsi pregi* 1733, p. 7.

grande scultore. Tuttavia, nel mondo francese, che ha ormai verificato l'esigenza creativa di allargare lo sguardo verso i maestri del Nord e di essere sedotto dai maestri veneti del colore, anche Poussin viene criticato, accusato di aver raramente consultato la natura nel dipingere le figure, di aver seguito servilmente l'antico e quindi di essere marmoreo, di essersi limitato a guardare semplicemente Tiziano, Giorgione, Correggio, invece di copiarli più volte in modo che il suo colorito ne potesse trarre vantaggio.

Lo studio diretto della natura è considerato un'esigenza imprescindibile; a questo si accompagna la ricerca del vero: componenti importanti nell'analisi e nella valutazione dei modelli, la cui grandezza tuttavia si apprezza esaminandoli nelle diverse parti della pittura. Sicché Guido Reni, la cui reputazione era stata raggiunta da pochi altri pittori, scrive Dézallier d'Argenville, seppure non avesse dato quanto i Carracci e Caravaggio «autant de rondeur et de vérité à ses figures», aveva invece «répandu plus de grace et plus de noblesse»<sup>49</sup>. Nelle molte pagine dedicate ai Carracci, di Annibale arriva a dire che Raffaello e Tintoretto «sont les seuls qui puissent lui disputer cette abondance de génie»<sup>50</sup>, dimostrando un'acutezza di lettura riconoscendo come causa delle benemerienze carraccesche, tra i veneti, Tintoretto; tuttavia, il gusto moderno di Dézallier d'Argenville sensibile alla pittura a lui contemporanea di Natoire e di Boucher (che il francese a titolo di merito cita come gli allievi di Lemoine che avevano un'approvazione universale)<sup>51</sup> lo portava a prediligere Ludovico affermando, in apertura della sua biografia, che «le nom de Louis Carrache est un éloge»<sup>52</sup> e giudicando il suo stile «plus gracieux qu'Annibal, aussi correct que lui, il a de toutes les écoles formé une manière sçavante et aimable qui a toujours été suivie par les habiles gens»<sup>53</sup>.

La preferenza dei francesi per Ludovico si spiega bene nella temperie di gusto che si sviluppa fino a metà secolo. Mariette ammira in Annibale la fiera ma non meno nella maniera di Ludovico l'amabile semplicità che vi regna e le grazie *naïves* di cui è ornata; avvicina Ludovico a Correggio e considera le composizioni del bolognese di uno stile più nuovo e più sublime di quello del cugino<sup>54</sup>.

Pur restando nel solco della tradizione, le valutazioni di Dézallier d'Argenville riflettono, nello sbilanciamento dei meriti riconosciuti, una sensibilità che apprezza la tradizione classicista rifuggendone l'esclusiva.

Infatti, nella stesura della vita di Carlo Maratti, Dézallier d'Argenville non si risparmia in elogi, piuttosto convenzionali ma che restituiscono aspetti caratterizzanti del repertorio delle buone maniere richieste a un pittore moderno nel mondo accademico, tanto nei costumi quanto nello stile. Maratti è definito grande disegnatore e grande copista per la traduzione incisoria; gli si riconoscono pensieri elevati, belle disposizioni, espressioni *ravissantes, la touche très spirituelle*, un pennello *frais et moëlleux*; è giudicato un

<sup>49</sup> Dézallier d'Argenville 1745, p. 265.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 249. Sull'affinità elettiva di Fragonard per Tintoretto si veda Rosenberg 1996, in edizione italiana 2005, pp. 239-240.

<sup>51</sup> Dézallier d'Argenville 1745, p. 430.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 233. Vedi Perini 1993b, pp. 297-298.

<sup>53</sup> Dézallier d'Argenville 1745, p. 236.

<sup>54</sup> Perini 1993b, p. 301; Gauna 2011, p. 177.

artista colto, di storia, allegoria, architettura, prospettiva, che ha saputo applicare nelle sue opere la sapienza acquisita; in particolare Maratti ha meritato *tant de distinction* per la semplicità e la nobiltà delle arie di testa e per la grazia che vi ha diffuso<sup>55</sup>: insomma un modello come artista e come maestro di vita, accomunato come pittore caposcuola a Ludovico Carracci nell'affermazione, introduttiva della biografia, per cui il solo nome costituiva un elogio<sup>56</sup>.

Ordinato per scuole pittoriche, il testo di Dézallier d'Argenville prende avvio con le Scuole d'Italia. Primi in elenco sono i Romani rappresentati, in apertura, da Raffaello e, in chiusura, da Maratti: una posizione ambigua e strategica che, se accordava al maestro di Camerano il riconoscimento di novello Raffaello, lo indicava ultimo dei Romani (come tale più tardi definito anche da Reynolds)<sup>57</sup>, potendo così affermare che gli artisti moderni avevano degenerato e che, dopo Maratti, Solimena, Rusconi, nessun altro pittore o scultore si era più distinto; al contrario la Francia, dopo aver perso pittori come Jouvenet e Lemoyne (che pure aveva saputo apprezzare la freschezza e le arie di testa di Guido Reni e di Maratti)<sup>58</sup> e scultori come Coisevaux e Coustou, poteva contare su pittori viventi di primo ordine e su scultori eccellenti<sup>59</sup>.

Al passaggio di metà secolo Dézallier d'Argenville promuoveva l'artista contemporaneo, guidato dal suo innato talento e coltivato dallo studio, l'artista che non può vedere «les beaux effets de la nature que par les lumieres de l'ame, que se figurent les objets tels qu'ils devoient être pour être parfaits: ainsi l'imitation a une marche particulière que le sentiment qui la dirige peut seul perfectionner»<sup>60</sup>.

A sostegno dell'accademia francese in crisi, Dézallier d'Argenville dedicava il suo testo al ministro Orry che presiedeva l'Académie Royale parigina; con orgoglio affermava che le arti erano giunte alla perfezione in Francia e che l'Académie Royale poteva ormai contendere il primato con tutte le accademie d'Europa; che le nuove scuole del disegno di Lione, Rouen, Reims, Bordeaux, Tolosa, Marsiglia avrebbero prodotto nuovi artisti e che le esposizioni pubbliche avrebbero mostrato l'avanzamento dell'arte francese, quelle del Louvre e quelle di Marsiglia che aveva aperto al pubblico la prima mostra dell'accademia nel 1761<sup>61</sup>.

Charles-Joseph Natoire in quegli anni era direttore dell'Accademia di Francia a Roma dove, ricordando la feconda esperienza della sua formazione giovanile con il direttore Vleughels, aveva ripristinato lo studio dal vivo del modello panneggiato<sup>62</sup>: «ce qui forme une très bonnes études, utile et fort agréable a faire»<sup>63</sup>, scriveva. Il pittore doveva conservare memoria di aver conseguito nel 1725 il primo premio della prima classe nei concorsi clementini dell'Accademia di San Luca con un'opera che mostrava gli esiti eccellenti dei

<sup>55</sup> Dézallier d'Argenville 1745, p. 68.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>57</sup> Barroero 2017a, p. 147.

<sup>58</sup> Dézallier d'Argenville 1745, p. 425.

<sup>59</sup> *Idem* ed. 1762, IV, p. III.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. II.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. III.

<sup>62</sup> Rosenberg 2005, p. 200.

<sup>63</sup> *Correspondance* 1887-1912, XI, 1901, n. 5614, p. 454, lettera di Natoire a Marigny del 13 ottobre 1762.



6. Charles-Joseph Natoire, *Mosè mostra le tavole della legge*, matita di grafite nera, penna, acquerello, biacca su carta, 525 x 760 mm. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A292.

suoi studi romani dai grandi maestri e le capacità di dissimulare i prelievi guidato dalla reinterpretazione della naturalezza di Raffaello (fig. 6); aveva perciò arricchito l'esercizio di copia, adoperandosi per rendere istituzionali gli spostamenti nelle altre città d'Italia: a Firenze, Venezia, Bologna, Napoli<sup>64</sup>. Contava, anche in questa iniziativa, la pregressa esperienza della sosta a Bologna, la sola città, i francesi lo sapevano bene, dove poteva trovarsi di Ludovico Carracci un ricco repertorio di modelli. Il bel disegno di studio dalla Madonna Bargellini, che il giovane pittore francese aveva osservato nel Convento delle Convertite a Bologna nel 1728, fa vedere Natoire attento a catturare le arie di teste e la sontuosità del panneggio di Ludovico (fig. 7)<sup>65</sup>.

Assunta la carica di direttore a Roma, nel 1754 Natoire inviava a Parigi casse piene di copie degli allievi da Raffaello e da Domenichino<sup>66</sup>; inoltrava accademie, una copia dalla testa di Maddalena di Van Dyck e disegni di studio da Domenichino, gli unici giudicati dagli accademici francesi fedeli e di buona maniera mentre le accademie venivano severamente criticate nel disegno e nel colore, che si voleva «plus vraye, plus variée et plus empathée»<sup>67</sup>. Ancora, nel 1757, Natoire spediva copie dei *pensionnaires* da Domenichino in San Luigi

<sup>64</sup> Rosenberg 2005, p. 203.

<sup>65</sup> Caviglia-Brunel 2012, p. 35, e n. D.86, p. 195.

<sup>66</sup> *Correspondance* 1887-1912, XI, 1901, n. 5005, p. 21, 6 febbraio 1754.

<sup>67</sup> *Ivi*, n. 5196, p. 159 lettera di Marigny a Natoire, 11 ottobre 1756; *ivi*, n. 5197, p. 161, per il resoconto di Marigny sul parere degli accademici francesi.

7. Charles-Joseph Natoire, *Studio dalla Madonna Bargellini di Ludovico Carracci*, sanguigna su carta, 469 x 343 mm. Parigi, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 31444.



Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

dei Francesi, da Annibale Carracci in San Gregorio al Celio<sup>68</sup>; più tardi, arrivava da Parigi l'approvazione per le copie dai quattro tondi di Domenichino in San Silvestro in Capite e dall'*Isaia* di Raffaello in Sant'Agostino ad opera di Taraval<sup>69</sup>; ancora nel 1762 Durameau e Restou erano al lavoro sui Domenichino<sup>70</sup>.

Da Parigi il soprintendente Marigny raccomandava che fossero buone, dati «aussi bons originaux», le copie di Fragonard dall'*Anania che ridà la vista a san Paolo* di Pietro da Cortona e quelle di Monnet dal *San Michele* di Reni, in Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, e di Brunet dalla *Deposizione nel sepolcro* di Caravaggio, allora ancora nella Chiesa Nuova<sup>71</sup>. Le divergenze di gusto con la sede parigina affiorano dalle risposte di Natoire che non accomuna nel giudizio di qualità né i tre originali, né i tre copisti. Natoire scrive «Ce maître manque un peu dans l'élégance du dessin» e afferma che Brunet era stato avvertito di prestare attenzione per «ne pas tomber dans les lourdeur de partie où ce tableau incline un peu trop»<sup>72</sup>, che Fragonard aveva qualche difficoltà nel dipingere gli incarnati e le arie

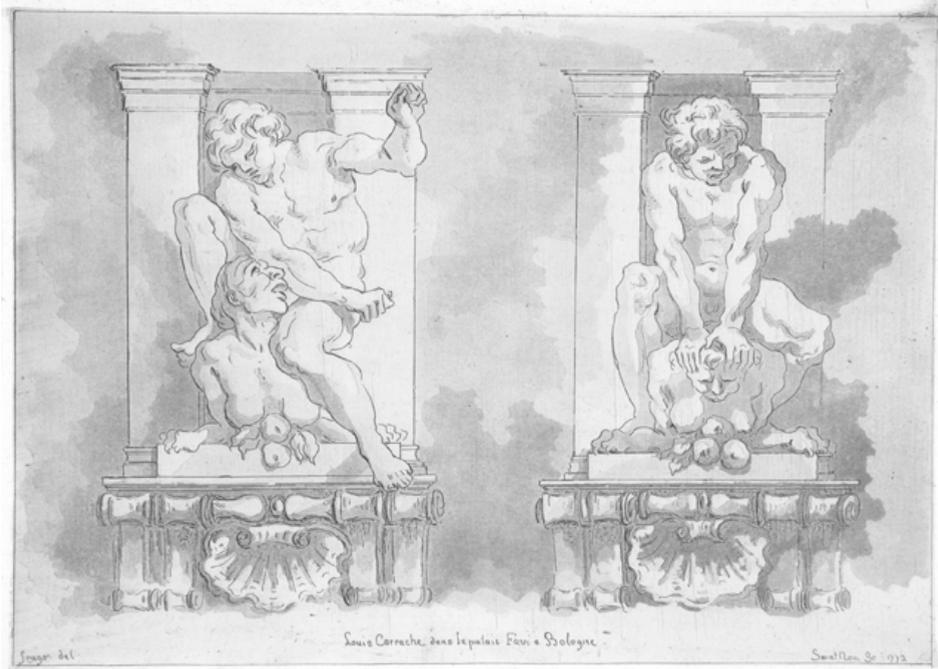
<sup>68</sup> *Ivi*, n. 5222, p. 178, 6 aprile 1757.

<sup>69</sup> *Ivi*, n. 5520, p. 388, 1° luglio 1761.

<sup>70</sup> *Ivi*, n. 5615, p. 455, lettera di Natoire a Marigny del 20 ottobre 1762.

<sup>71</sup> *Ivi*, n. 5276, p. 212, lettera del 3 maggio 1758.

<sup>72</sup> *Ivi*, n. 5307, p. 249, lettera del 18 ottobre 1758.



8. Jean-Claude Richard de Saint-Non su disegno di Jaen-Honoré Fragonard da Ludovico Carracci a palazzo Fava a Bologna, acquatinta. New Haven, Yale University Gallery, inv. 2006.9.1.

di testa e vede nel pittore molto talento ma troppo fuoco e poca pazienza per lavorare con sufficiente esattezza nella copia. Implicitamente il direttore, mettendo a nudo l'incompatibilità tra creazione e copia per un artista di tale individualità di stile, testimoniava la crisi dell'esercizio sui modelli.

In molte altre occasioni, infatti, Fragonard con i suoi vivaci e sorprendenti disegni tradotti in acquetinte da Saint-Non mostrerà il modo moderno, lontano dalla fedeltà pretesa in accademia, di intendere la copia come risultato creativo di una ricerca dettata dall'incontro del modello con le proprie inclinazioni di gusto, distinguendosi per «l'intelligenza del particolare scelto» (fig. 8)<sup>73</sup>.

### *Crisi dell'accademia*

Intorno alla metà del Settecento, a Parigi molte questioni si pongono all'ordine del giorno: in discussione sono il percorso formativo dell'accademia, la scelta dei modelli di studio, la titolarità nell'orientamento del gusto, il valore stesso del sapere e del giudicare. Sono visti in contrapposizione l'artista che studia i modelli per saper fare, sviluppando una sua archetipa predisposizione, e il pubblico dei *connoisseurs* sapienti, illuminati dal sentimento. Cosa s'intenda per sentimento è detto da Étienne La Font de Saint-Yenne in apertura alla

<sup>73</sup> Rosenberg 2005, p. 230.

sua critica ai quadri esposti a Parigi nel *Salon* del 1746: «cette lumière naturelle que l'on appelle sentiment, parce qu'elle fait sentir au premier coup d'œil la dissonance ou l'harmonie d'un ouvrage, et c'est ce sentiment qui est la base du goût»<sup>74</sup>.

Dare al critico d'arte la funzione di mediatore tra l'artista e l'Accademia, sostenere la libertà di giudicare basandosi sulla qualità dell'esecuzione e non sul rispetto delle regole e, in più, affermare che il sentire individuale importava più della valutazione normativa basata sulla conoscenza dei principi dell'arte a metà Settecento indeboliva il corpo accademico. La crisi era imputata a quei professori accademici soddisfatti di essere adulati e di creare degli imitatori, mentre non era in discussione lo studio dei grandi maestri antichi ai quali, a queste date, si aggiungevano i moderni. La Font de Saint-Yenne cita, nell'ordine, Raffaello, Domenichino, i Carracci, Giulio Romano, Pietro da Cortona, Rubens, Poussin, Le Sueur, Le Brun e i più prossimi accademici francesi Coypel e Lemoyne<sup>75</sup>, celebra il Seicento come il secolo che aveva reso nelle arti la Francia rivale dell'Italia e uguagliato il secolo di Luigi XIV a quello di Leone X.

Quanto aveva già espresso Du Bos (1719) sull'estetica dell'emozione trovava linfa vitale in Diderot, che sapientemente verificava il gradimento dell'opera basato sull'effetto emozionale e non sull'osservanza delle regole dell'arte: così criticava l'inverosimile nei colori e nell'ambientazione della *Natività* di Boucher esposta al *Salon* del 1759 ma riscontrava proprio in quella capacità di licenza la ragione di attrazione per lo spettatore<sup>76</sup>.

Sotto accusa era il «gout académique» contro il quale si esprimeva Voltaire: «Il y a une fatalité sur les Académies: aucun ouvrage qu'on appelle académique n'a été encore, en aucun genre, un ouvrage de génie». Gli allievi soggiogati dall'imitazione o dal desiderio di piacere a un cattivo maestro «perdent entièrement l'idée de la belle nature»<sup>77</sup>.

Le accademie non faranno nascere «alcuno grandissimo ingegno», scriveva Algarotti nel suo saggio sull'Accademia di Francia a Roma, ma possono tenere in vita e nutrire lo studio, promuovere i migliori metodi di studiare<sup>78</sup>.

Come nell'Académie parigina si combatteva la crisi istituzionale dando regolarità e nuova solennità alle *Conférences*, così nell'Accademia di San Luca Sebastiano Conca, nuovamente nel ruolo di principe, dal 1739 al 1741, prospettava discorsi programmatici, tramandati dagli *Ammonimenti* accademici che, nei contenuti, riflettono la temperatura culturale nella Roma arcadica degli anni Quaranta del secolo. Si affermava che lo studio del disegno non doveva togliere tempo al dipingere e al colorire; si dava valore all'originalità, all'ispirazione, all'estro dell'artista; si sosteneva il valore dell'opera «alla prima», invitando a moderare l'uso del modello preparatorio che avrebbe dato al quadro finito l'effetto di copia<sup>79</sup>. Le affermazioni sulle finalità dello studio degli antichi, volto ad apprendere con quali occhi guardavano alla natura sapendone trarre profitto, erano confrontabili con quanto

<sup>74</sup> La Font de Saint-Yenne 1747, p. 3.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 11; Gauna 2020, pp. 60-62.

<sup>76</sup> Kremer 2018, p. 22.

<sup>77</sup> Voltaire ed. 1771, I, p. 212.

<sup>78</sup> Algarotti 1763, p. 52.

<sup>79</sup> Si rimanda in proposito al testo di Delia Volpe in questo volume, pp. 353-363.

affermato nel mondo francese<sup>80</sup>. L'artista modello coltivava la poesia, l'iconologia, la mitologia, la storia, la filosofia. Si contrapponeva l'esercizio meccanico a quello artistico, ma non si diminuiva l'importanza della esecuzione sostenendo che l'artista doveva appagare la mente e i sensi «supremi giudici delle cose dell'arte». La varietà della natura doveva essere sempre ricercata andando quindi alla fonte primaria senza fermarsi «al bello sublime, ed ideale» degli antichi Greci. I giovani dovevano studiare i grandi maestri ma non esserne schiavi e liberarsi dall'incubo dei difetti «spesso in un'opera ammirabile anche un difetto divien bello. Cerca adunque quel mirabile, ed avrai vinto»<sup>81</sup>.

Erano affermazioni che avrebbero avuto ancora un ventennio di vita, divenendo in seguito obsolete e incompatibili con il dettato di Winckelmann e di Mengs.

Negli anni Sessanta gli artisti maturano un diverso modo di riferirsi ai grandi maestri e nelle accademie si impongono nuove prospettive formative.

La differenza di valutazione si coglie facilmente se parametrata su Carlo Maratti mettendo a confronto il giudizio di Louis Galloche e quello di Claude-Henri Watelet e di Pierre-Charles Lévesque. Nel 1752, Galloche aveva indicato in Maratti il maestro esemplare per il suo permanente impegno di studio, ricordando di aver visto il «celebre» Maratti in età avanzata andare in Vaticano a studiare Raffaello «per intrattenere, ripeto quasi le sue parole – scrive Galloche – uno scambio di idee con questo genio sublime che, per la sua affinità con le eccellenti opere antiche, sembra nato al centro della Grecia»<sup>82</sup>. All'opposto, nel *Dictionnaire* di Watelet (dal 1754 membro onorario dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture) e di Lévesque (aggregato all'Accademia di San Pietroburgo) a proposito della raccomandazione di tenere lo sguardo continuo sui modelli viene preso come esempio negativo Maratti che, si legge, pur imitando Raffaello, Guido Reni, i Carracci, Sacchi, conservava tuttavia una certa pesantezza nell'invenzione, nell'espressione, nel disegno, nel colorito, nell'effetto generale a causa del genio poco vigoroso ricevuto dalla natura: si confermava insomma che l'imitazione poteva aiutare e nutrire il genio, ma Maratti «qui cherchoit à imiter les meilleurs modèles dans chaque partie de l'art, n'a jamais, dans aucune, pu éгалer aucun d'eux, ni ajouter un talent qui lui fût propre au talent qu'il imitoit»<sup>83</sup>. A Maratti si riconosce tuttavia il grande merito di aver preservato i capolavori acclarati per la formazione dell'artista: «Quand le Maratte n'auroit rien produit qui méritat l'estime de la posterité, elle ne pourroit lui refuser la plus vive reconnaissance, puisque c'est a lui qu'elle doit la conservation des chefs-d'oeuvres de Raphael et de Annibal Carrache qui sont dans le Vatican et dans les deux Palais Farnese»<sup>84</sup>.

Seguendo una premessa ormai codificata e determinante per l'istituzione accademica, sostenuta a Roma come a Parigi, nel discorso sulla scultura, letto nel 1760 in Académie, Falconet conferma che il genio non si acquisisce, ma si sviluppa attraverso l'esercizio. E, ancora, a proposito di un principio accertato, lo scultore afferma che «le beau, meme idéal,

<sup>80</sup> Gauna 2020, pp. 56-57.

<sup>81</sup> Missirini 1823, p. 216.

<sup>82</sup> Il testo è riportato in traduzione dall'originale in francese. *Conférences de l'Académie Royale* 2006-2015, V, 2012, 2, p. 720.

<sup>83</sup> Watelet, Lévesque 1792, III, p. 141.

<sup>84</sup> *Ivi*, IV, p. 480.

en Sculpture, comme en Picture, doit etre en résumé du beau réel de la nature»<sup>85</sup>. Scegliere diverse parti del Bello, sia nel carattere di una figura antica come l'*Apollo*, sia nell'ordine di una composizione come quelle ardite di Lanfranco, di Correggio, di Rubens, è, sostiene Falconet, mostrare nell'arte il Bello ideale che ha il suo principio nella natura: ma è la semplicità degli antichi capolavori dei greci che deve servire «éternellement de modèle aux Artists»<sup>86</sup>. Contrario alla bizzarria e agli effetti ricercati, Falconet vede in Borromini e in Meissonier i rappresentanti del disordine dell'immaginazione, indicandoli come esempi dannosi. Lo scultore deve essere sublime.

*L'esperienza del saper vedere: tra pragmatismo e scelte rigorose*

Come avvicinarsi al sublime, come identificarne l'aspetto era un problema che cominciava a trovare soluzioni decisamente indirizzate, tanto nelle aspirazioni di Winckelmann a un radicale rinnovamento delle arti visive, quanto nelle pragmatiche indicazioni di Reynolds alla guida della londinese accademia governativa.

Nel 1778, con dedica a Pietro Leopoldo, usciva, nel «Giornale de' Letterati», l'edizione italiana dei discorsi accademici tenuti da Reynolds. Un'edizione strumentale, che restituisce l'intento di rendere il testo funzionale a sostenere l'importanza fondamentale dell'insegnamento accademico e della protezione governativa delle arti e a ribadire il primato delle «Scuole Romana, Fiorentina, Bolognese» che avevano governato applicando le massime «che fanno il sublime dell'arte»: «queste sono le tre grandi Scuole che han professato in certo modo l'epico stile. I meglio Pittori della Scuola Franzese, Pussino, Le Sueur, e Le Brun sono stati fedeli seguaci, e quasi discepoli di quelle»<sup>87</sup>.

In realtà Reynolds nel suo primo discorso, tenuto alla Royal Academy nel gennaio del 1769, non dimostrava troppa stima per lo stato dell'arte nelle accademie straniere del suo tempo, raccomandava lo studio indefesso e il disegno del nudo, portava ad esempio Raffaello e la sua esattezza nella copia delle forme che aveva di fronte e aggiungeva:

«Io ò altresì viste delle Figure d'Accademia d'Annibale Caracci disegnate con tutti gli accidenti del suo originale, come che talvolta egli si pigliasse poi bastanti licenze ne' suoi Quadri, e codesta rigida esattezza, tanto lontana dalla pratica d'oggi, in voga nelle Accademie straniere, io non posso non la raccomandare alla savia considerazione de' Signori Ispettori»<sup>88</sup>.

Reynolds, a Roma dal febbraio 1750 all'agosto 1752, è un attento osservatore di Raffaello, Maratti, Batoni, Pietro da Cortona, come si vede nei suoi taccuini che «sono non tanto repertori di modelli ma di materiali grezzi da sfruttare in seguito»<sup>89</sup>. Il pittore, che predilige il classicismo moderato<sup>90</sup>, pur esprimendo riserve su Maratti, è affascinato, come

<sup>85</sup> Falconet 1760, p. 11.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>87</sup> Reynolds 1778, p. 26.

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 18-19.

<sup>89</sup> Perini Foleseani 2014, p. 114. Per lo sviluppo della cultura visiva di Reynolds a Roma e le sue scelte si rimanda a Perini Folesani 2020.

<sup>90</sup> *Eadem* 2020, pp. 412 e 428.



9. Joshua Reynolds, *Teste di angeli (ritratto di Frances Isabella Keir Gordon (1782-1831) visto in 5 angolature diverse)*, da un disegno di Carlo Maratti di proprietà del pittore. Londra, Tate Britain, inv. N00182.

molti inglesi del Settecento, dalla sua abilità grafica e conservava nella sua collezione quel disegno di Maratti da cui si fa ispirare per uno dei suoi ritratti più freschi e amati, quello della piccola Frances Isabella Keir Gordon (Londra, Tate Britain), ripresa in cinque pose come fosse predisposta per un ritratto in scultura (fig. 9).

Assunta la carica di direttore della Royal Academy, Reynolds vuole portare gli allievi dalla sua parte, allontanandoli dalla seduzione del moderno galante e indirizzandoli ad ammirare quei maestri per i quali la durata della fama provava che la stima non era frutto di una moda o di un capriccio; critica quello che definisce «lo stile fiorito» e apprezza lo stile «tutto semplice, tutto studiato, tutto puro e correttissimo del Pussino»<sup>91</sup>.

In una lettera del 1769 Reynolds raccomanda al giovane pittore James Barry, che si trovava allora a Roma, di studiare la prodigiosa grandezza di stile di Raffaello e di Michelangelo, pur conoscendo le difficoltà di catturarla al primo sguardo<sup>92</sup>.

Si tratta di una consapevolezza molto importante, basata sull'esperienza diretta, che racconta il disagio che la perfezione di Raffaello poteva suscitare e che la codifica letteraria delle virtù del maestro urbinato non aiutava a superare. Diverso doveva essere l'incontro con Michelangelo, al quale, secondo Reynolds, Raffaello doveva la sua grandezza e che, in antitesi al pittore perfetto, attraeva per come sfidava le regole dell'arte<sup>93</sup>.

Più facilmente, a parere del pittore, i giovani potevano essere attratti dalle «ornamental pictures», come Reynolds classifica le opere di Guido Reni, allargando più tardi la definizione ai dipinti dei veneziani, degli olandesi e dei fiamminghi<sup>94</sup>.

Senza riserve è invece l'ammirazione di Reynolds per Ludovico Carracci, che in Inghilterra fa il suo ingresso nel pantheon dei maestri italiani. Elencando tutti i dipinti di Ludovico

<sup>91</sup> Reynolds 1778, p. 130.

<sup>92</sup> Blanc 2014, 2, p. 233.

<sup>93</sup> *Idem* 2015, I, p. XLI.

<sup>94</sup> *Idem* 2014, 2, p. 234.

10. Pieter Tanjé su disegno di Charles Hutin da Francesco Albani, *Danza degli amorini*, bulino e acquaforte, in Heinrich von Heineken, *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, Imprimerie Royal, Dresda 1753-1757, vol. II, tav. 21. Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1855,0609.1295.



da lui preferiti, Reynolds dedica speciali apprezzamenti al *San Girolamo* nella chiesa di San Martino Maggiore a Bologna che qualifica «meraviglioso, nel più grande stile greco», paragonandolo per l'espressione in pittura con il *Laocoonte* in scultura<sup>95</sup>.

Si andava finalmente mettendo a norma, all'interno delle accademie europee, la consapevolezza, di cui Caylus era stato il più efficace sostenitore, di poter essere conoscitori solo con l'osservazione diretta delle opere. Ne affermava la necessità Giovanni Battista Casanova nel suo *Discorso sugli antichi* «per uso degli alunni» della Elettorale Accademia di Dresda, edito nel 1770, dove sosteneva che «la sola scienza fondata si acquista prima con la pratica nell'aver molto veduto e molto confrontato, e poi col possedere unitamente l'intelligenza delle parti che costituiscono queste Arti»<sup>96</sup>, considerando quanto fosse difficile far comprendere a parole «la varia Bellezza, e la differenza dello stile dei Monumenti [...] far capire per via di Lettura, ciò che si deve, e non si può intendere per altra via che per quella dell'occhio»<sup>97</sup>. Erano convinzioni sviluppate durante il viaggio in Italia insieme a Mengs e dalla frequentazione di Winckelmann, al quale Casanova aveva impartito lezioni di disegno, per il quale aveva disegnato la maggior parte delle illustrazioni dei *Monumenti antichi inediti* (1767) e a danno del quale aveva prodotto i famosi falsi che portarono alla rottura con l'illustre archeologo. Si tratta di vicende assai note che valgono a sottolineare le credenziali che Casanova si era assicurato, avvalorate dall'accoglienza del suo grande disegno dalla *Trasfigurazione* di Raffaello che il re d'Inghilterra avrebbe voluto esporre accanto all'originale, dalla copia degli affreschi di Domenichino per il margravio di Bayreuth, e dalla copia dall'*Isaia* di Raffaello nella chiesa di Sant'Agostino offerta da Casanova nel 1764 per il suo ingresso come docente nell'accademia di Dresda<sup>98</sup>.

<sup>95</sup> *Ivi*, I, p. XXIII.

<sup>96</sup> Casanova 1770, p. III.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. XLVII. Casanova assunse la carica di direttore unico dell'accademia di Dresda nel 1776.

<sup>98</sup> Kanz 2008, pp. 43-44, fig. 13.

A memoria dell'occhio e a specchio dell'arte<sup>99</sup> le incisioni accrescevano il loro valore e la loro qualità di traduzione mimetica per la diffusione di opere da prendere a modello, per l'esercizio del conoscitore, per l'illustrazione delle grandi collezioni europee (come quella di Dresda che aveva visto all'opera Hutin, dal 1764 direttore dell'accademia; fig. 10), come ausilio allo scrittore d'arte (lo attesta il ritratto di Winckelmann che Von Maron raffigura mentre scrive con la stampa dell'*Antinoo* Albani sott'occhio, Weimar, Schlossmuseum).

Intanto si rafforzava sempre di più la convinzione, sostenuta da Reynolds, da Mengs, da Watelet, che imitando i grandi maestri si divenisse grandi maestri. Una convinzione che indicava nuove vie e che sollecitava a prendere a prestito (esemplificando su quanto avevano fatto Raffaello e Poussin) un pensiero, un movimento, un'attitudine, un sito, una o più figure; prendere a prestito aggiungendo bellezza: «Quand on vole, il faut tuer son homme»<sup>100</sup>. Nel corso del Settecento per le istituzioni accademiche diventava sempre più arduo contrastare il primato di Roma dove si rispondeva alle esigenze formative, fuori e dentro l'Accademia di San Luca, con l'apertura del Braccio Nuovo del Museo Capitolino (1734), della Scuola del Nudo in Campidoglio (1744), della Pinacoteca Capitolina (1748-1750), del Museo Pio-Clementino (1771).

La contesa era aperta sul fronte delle esposizioni dell'arte contemporanea dove si imponevano i *Salons* parigini e quelli dell'accademia francese di palazzo Mancini a Roma. Specchio degli approdi internazionali delle arti erano le mostre delle opere vincitrici dei concorsi che proliferavano, come sempre più incalzanti erano le aperture di accademie di nuova istituzione.

Tra queste, avamposto della modernità dal 1776 diventava, a Milano, l'Accademia di Brera che Carlo Bianconi dotava della gipsoteca e dei disegni di Mengs<sup>101</sup> e dove approdava una magnifica *Accademia* di Maratti a testimoniare la stima nelle potenzialità formative della grafica del maestro<sup>102</sup>.

A Torino, la Reale Accademia di pittura e di scultura, nuovamente fondata nel 1778, con la direzione di Laurent Pécheux indirizzava la formazione nell'alveo del classicismo internazionale nella sua accezione più normativa<sup>103</sup>.

Nel 1779 Antonio Canova giungeva a Roma: sembrava un pazzo – scriveva più tardi Gianantonio Selva a Luigia Giuli nel 1795 – in Vaticano correva dall'*Apollo* al *Laocoonte* come se volesse in un momento «succhiare» quelle bellezze che il suo occhio scopriva negli originali più che nelle copie in gesso<sup>104</sup>; lo scultore ammira le Stanze di Raffaello, e in queste in particolare la *Scuola di Atene* e definisce Logge e Stanze «opere tutte divine»<sup>105</sup>. Della Galleria Farnese Canova scrive «dipinta a fresco da Anibale Caracci ma di bellissimo

<sup>99</sup> Borea 2009.

<sup>100</sup> Watelet, *Lévesque* 1792, p. 143.

<sup>101</sup> Bianconi compare tra i sottoscrittori della prima traduzione italiana della *Geschichte* di Winckelmann, pubblicata a Milano nel 1779 a cura di Carlo Amoretti con dedica al cardinale Albani. Nel 1780 esce a Milano l'*Elogio storico di Anton Raffaele Mengs, con un catalogo delle opere da esso fatte*, di Gian Lodovico Bianconi per cui Carlo aveva suggerito la dedica a Firmian: cfr. Binda 2017. Per le accademie di Mengs cfr. Röttgen, in *Mengs* 2001, p. 342.

<sup>102</sup> Susinno 1998, pp. 173, 175; *Idem* 2001, p. 125, fig. 2.

<sup>103</sup> Dalmasso 1982, p. 12; Astrua 1987, pp. 91-95.

<sup>104</sup> Honour, Mariuz 2007, p. 20.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 59.

11. Pompeo Girolamo Batoni, *Teti affida Achille al centauro Chirone*. Parma, Galleria Nazionale, inv. 5.



disegno, vi sono anche di Guido, e di Agostino Caracci, cose bellissime, che paggiono anche fatte al presente»<sup>106</sup> e ancora della pala allora in San Francesco a Ripa scrive «una bellissima tavola della Deposizione di croce fatta da Annibale Carracci»<sup>107</sup>; per Domenichino adotta sempre la definizione «bellissimo»; ricorda il San Romualdo di Sacchi come «opera divina»<sup>108</sup>; annota le sue impressioni davanti a Poussin in Palazzo Barberini «un bellissimo quadro di Pucino che è la *Morte di Germanico* vedere il moribondo con una dona vicina che piange con il fazoletto agli occhi, e tutte le altre figure con dolore cose sorprendenti»<sup>109</sup>; in San Gregorio al Celio definisce la pala di Batoni «bellissima»<sup>110</sup>.

Per Pompeo Batoni, Canova ha espressioni di vero consenso definendolo «omo grande che restai nel vedere le sue oppere»<sup>111</sup>. Piuttosto che la scuola del nudo in Campidoglio, gratuita ma troppo affollata e surriscaldata, Canova sceglie la classe dello studio dal vero dell'accademia privata del maestro lucchese, annotando il ricordo della prima visita in quello studio «ove ancora lui stava disegnando mi piacque moltissimo il suo disegnare, tenero, grandioso, di belle forme»<sup>112</sup>.

L'occhio del giovane scultore, attento a conservare memoria degli impulsi vitali avvertiti negli antichi, riconosce nel maestro contemporaneo quella plasticità scultorea che gli è propria e la capacità singolare di essere grazioso e grandioso.

A quelle date Batoni era già un'autorità di riferimento come arbitro del gusto, corteggiato dall'accademia di Parma, fondata nel 1752 da Don Filippo di Borbone e per opera del ministro Du Tillot, dove Batoni era stato eletto nel 1759 accademico d'onore con suo «sommo contento».

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 61

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 61.



12. Jacques-Louis David, *San Rocco intercede presso la Vergine per gli appestati*. Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. 14159.

Attento a incontrare le aspettative dei suoi committenti, nel 1761 Batoni aveva ottemperato alla commissione della tela raffigurante *Teti affida al centauro Chirone l'educazione di Achille* (fig. 11), consegnando un'opera simbolica delle finalità accademiche, una muta poesia magistralmente dipinta declinando la grazia di Correggio, il *genius loci* di cui era esposta in accademia la pala del *San Gerolamo*<sup>113</sup>.

Da accademico, a Batoni era chiesto di segnalare da Roma giovani talenti per i concorsi internazionali parmensi, compito che il pittore aveva svolto abbondantemente, godendo dell'ascolto dei professori: nel concorso del 1783 Gaspare Landi viene ricordato «allievo a Roma del sig. Pompeo Battoni nostro accademico, e celebratissimo Professore di Pittura»<sup>114</sup>. Alla celebrazione di Batoni, si contrapponeva la celebrazione di Mengs, in onore del quale, a un anno dalla morte dell'artista, nel 1780, edita dalla bodoniana stamperia reale di Parma, usciva il testo sulle opere dell'artista a cura dell'amico Giuseppe Nicola De Azara, prima di una serie di edizioni in onore del primo pittore di corte del re Carlo III di Spagna e direttore dell'Accademia di San Fernando fondata nel 1752.

Veniva realizzata in quegli anni, dedicata proprio al De Azara, l'incisione di Raffaello Morghen

<sup>113</sup> Malinverni, in *Pompeo Batoni* 2008, n. 15, p. 222.

<sup>114</sup> Pellegrini 1988, p. 196. Sulle opere presentate nei concorsi parmensi in rapporto alle incisioni, in particolare con riferimento al dipinto di Costantin Vanche, *Alessandro e il suo medico Filippo*, 1785 (Parma, Galleria Nazionale) ispirato dall'incisione di Benoit Audran da Eustache Le Sueur, si rimanda a Gauna 2012, pp. 223-234.



13. Raffaello Morghen da Anton Raphael Mengs, *Il Parnaso*, incisione. Londra, The British Museum, inv. 1843,0513.1071.

(fig. 13) dal *Parnaso* dipinto da Mengs tra il 1760 e il 1761 al centro del soffitto della villa del cardinale Alessandro Albani (fig. 2 del saggio di Meyer, p. 271), il manifesto del rinnovato classicismo che significativamente la stampa diffondeva in tutta Europa.

Intanto a Roma il giovane Jacques-Louis David, allievo di Joseph-Marie Vien a Parigi, al termine del suo quinquennale soggiorno nell'accademia di Francia con il *Prix de Rome* sorprende il pubblico e gli allievi con il suo *San Rocco che intercede presso la Vergine per gli appestati* (fig. 12), un quadro di grande forza innovativa che faceva tesoro degli studi su Poussin e su Guercino<sup>115</sup>. In quell'anno 1780 Batoni avrebbe indicato in David il proprio continuatore: «credetemi, giovanotto, non tornate in Francia, siete degno di prendere il mio posto qui»<sup>116</sup>.

Vien aveva maturato una posizione favorevole allo studio dei maestri bolognesi, guadagnandosi credenziali parigine in tal senso con la pala di *Saint Denis che predica la fede in Francia*, firmata e datata 1767 (Parigi, chiesa di Saint Denis), che lo fece apparire come un nuovo Domenichino, a fronte della pala con il *Miracolo des Ardents* di Doyen che fu giudicato come opera del più grande dei *rubenistes*<sup>117</sup>. Considerato un fine conoscitore, Vien riconquista all'artista quel ruolo e riconferma l'indirizzo formativo a favore dei maestri emiliani: valga ad esempio il suo giudizio sulla *Resurrezione di Lazzaro* di Guercino (Parigi,

<sup>115</sup> Jacques-Louis David 1989, n. 40, p. 106.

<sup>116</sup> Rosenberg 2005, p. 209.

<sup>117</sup> Gaechtgens, Lugand 1988, n. 202, p. 179.

Musée du Louvre), da acquistare per le collezioni reali a condizione che fosse valutato da un uomo di mestiere<sup>118</sup>. Vien, ufficialmente inviato a Napoli dove allora si trovava l'opera, giudica il quadro di grande bellezza, vergine come se fosse appena stato finito, disegnato, colorito, dipinto come Guercino era stato capace nelle sue opere migliori; il confronto alla pari è con il celebratissimo *Seppellimento di santa Petronilla* (Roma, Pinacoteca Capitolina; fig. 4 del saggio di Ginzburg, p. 10), nonostante la critica alla testa di vecchio in fondo a sinistra, significativamente giudicata priva di nobiltà<sup>119</sup>.

Nell'Accademia di Francia a Roma si ribadisce l'orientamento formativo sul disegno e l'esigenza di tenere una maniera grande per il quadro di storia. Nel febbraio 1789, con la Rivoluzione francese alle porte, Étienne-Barthélémy Garnier, allievo di Vien, e François-Xavier Fabre, allievo di David, hanno il compito di copiare la Galleria dei Carracci: «C'est un livre où l'on apprend à lire dans la nature et à la voir en grand», sostiene François-Guillaume Ménageot, preferito a David nella direzione dell'istituzione romana, dicendosi certo che i due artisti ne avrebbero tratto profitto<sup>120</sup>. Esercitarsi nel disegno è sempre la base e la precondizione per la pittura, afferma ancora il direttore che, chiedendo il permesso di assegnare a Garnier la copia del *Cristo morto sulle ginocchia della Vergine tra i santi Francesco e Maddalena* (Parigi, Musée du Louvre) di Annibale Carracci, scrive «il a besoin d'étudier un maître dont le stile soit ferme et prononcé et qui puisse lui donner une manière grande et large de traiter l'histoire»<sup>121</sup>. Il quadro, allora in San Francesco a Ripa, sette anni dopo avrebbe fatto parte, come è noto, delle opere requisite a Roma dai francesi. A Bologna, il 22 giugno 1796 la *Santa Cecilia* di Raffaello e numerosi capolavori dei Carracci, di Domenichino, di Albani, di Reni, di Guercino venivano selezionati per l'invio al Muséum Central des Arts. Nei verbali dell'Accademia Clementina il segretario Vincenzo Martinelli, prolifico professore di paesaggio, trascrivendone l'elenco, pur definendo luttuoso l'evento, affermava: «non può negarsi essere questo un trionfo della Nostra Scuola [...] e li Signori Francesi (non volendo) hanno fatto, e seguiranno tuttavia a fare un perpetuo elogio alla Scuola bolognese»<sup>122</sup>.

Un riconoscimento vantato e nello stesso tempo raggiunto e contrastato, quando si metteva a punto in prospettiva storica il relativismo culturale della nozione di gusto, legittimando la revisione dei canoni estetici anche da parte di autori, come Seroux d'Agincourt, comunque fedeli al canone classico ma anche avvertiti, sulla scia di Montfaucon e di Caylus, della necessità di raggiungere completezza storica della documentazione, compresa quella sull'arte del passato<sup>123</sup>.

<sup>118</sup> *Correspondance* 1887-1912, XIV, 1905, n. 7097, p. 1, lettera di D'Angiviller a Vien, 8 gennaio 1780.

<sup>119</sup> *Correspondance* 1887-1912, XIV, 1905, n. 8106, p. 88, lettera di Vien a D'Angiviller dell'11 aprile 1781.

<sup>120</sup> *Correspondance* 1887-1912, XV, 1906, n. 8987, p. 143, lettera di Ménageot a D'Angiviller del 25 febbraio 1789.

<sup>121</sup> *Ivi*, n. 9129, p. 463, lettera del 3 novembre 1790.

<sup>122</sup> Lui 2018, p. 33.

<sup>123</sup> Miarelli Mariani 2019, p. 107; Mondini 2019, pp. 14-15; Recht 2019, pp. 31-35.

# STORIOGRAFIA E ORDINAMENTI MUSEALI NEL SETTECENTO: UNA «FACIATA DEL CARRACCI»

Chiara Piva

Nel consigliare le letture indispensabili per affinare le competenze sulla storia dell'arte del suo *connoisseur*, Jonathan Richardson raccomandava le *Vite* di Vasari, le *Meraviglie dell'arte* di Ridolfi, la *Felsina pittrice* di Malvasia, le *Vite* di Baglione, le *Vite* di Bellori, la *Notizia dei Professori del disegno* di Baldinucci, l'*Abecedario pittorico* di Orlandi, l'*Entretiens sur les Vies* di Félibien, l'*Academia nobilissimae artis pictoriae* di Sandrart, l'*Abregé* di De Piles e le traduzioni inglesi di Charles-Alphonse Dufresnoy<sup>1</sup>. Questo elenco sembra illustrare in modo emblematico l'approccio dei conoscitori del XVIII secolo alla storiografia, che consente di collocare Bellori nell'insieme enciclopedico delle conoscenze utili a costruire le sequenze storiografiche delle scuole pittoriche, spesso considerato fonte primaria per alcuni artisti e per l'antiquaria, ma esente dalle valenze polemiche di cui era stato caricato in alcuni contesti geografici.

Se Bellori antiquario resta un punto di riferimento e discussione per tutto il Settecento<sup>2</sup>, nel mondo dei conoscitori, quando l'onere della prova diventa questione imprescindibile, sembra farsi largo l'apprezzamento delle *Vite* e del loro autore come testimone autoptico delle vicende di alcuni artisti, assai più che come programma ideologico. Nella voce dedicata a Bellori del suo *Abecedario*, per esempio, Mariette lo definisce «celebre antiquario», i cui testi sulle antichità venivano «approvati universalmente», ne ricorda l'amicizia con Poussin, mentre considera le *Vite* come un'opera basata sulla conoscenza diretta degli artisti, dove però Bellori aveva usato toni troppo accesi, tanto da suscitare feroci polemiche che lo avevano indotto a non terminare la pubblicazione dei manoscritti<sup>3</sup>.

Similmente Angelo Comolli nella *Bibliografia storico-critica* gli dedica ampio spazio, nella sezione della *Storia degli artisti*, dopo Vasari, Borghini e Baglione, sottolineando l'importanza della selezione operata da Bellori, soprattutto per il fatto che trattasse di artisti che aveva «praticati familiarmente»<sup>4</sup>.

Le *Vite*, come è noto, vengono riedite a Roma nel 1728 con l'aggiunta di quella di De Dominici su Luca Giordano e una premessa di Francesco Ricciardo, lo stesso che pochi anni prima aveva pubblicato le *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti* di Ludovico Muratori. I Barbiellini si occupano di dare nuovamente alle stampe la *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano*, perché «si è talmente resa rara, e per il pregio dello scritto e per il poco numero degli esemplari stampati, che indarno da' Dilettanti della Pittura, e delle belle Arti veniva ricercata»<sup>5</sup>. L'accostamento nella nuova edizione tra il

<sup>1</sup> Richardson 1719, II, pp. 84-85. Cfr. Gibson-Wood 2000.

<sup>2</sup> Muzzioli 2000.

<sup>3</sup> Mariette 1851-1853.

<sup>4</sup> Comolli 1788-1792, II, 1788, pp. 51-61.

<sup>5</sup> Bellori [1672] 1728; *Idem* [1695] 1751, pp. VII-VIII.



1. Giuseppe Camerata su disegno di Stefano Torelli, *Quadro di Annibale Carracci cavato dalla Galleria di Dresda*, in Carl Heinrich von Heineken, *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, Imprimerie Royal, Dresda 1753-1757, vol. I, tav. XXI.

testo di Bellori e la Vita di Raffaello di Vasari avrebbe consentito ai conoscitori di valutare quanto lo storiografo aretino «con troppa malignità oscura la gloria di Raffaello», mentre la lettura de «l'eruditissimo Bellori» avrebbe garantito una più equa valutazione<sup>6</sup>.

Per comprendere i diversi gradi di ricezione degli assunti belloriani nel mondo dei conoscitori e dei collezionisti del Settecento sarebbe utile verificare sistematicamente lo statuto della scuola romana, in relazione alle altre scuole italiane, guardando alla posizione materiale dei dipinti sulle pareti di collezioni private e di quei primi musei, ormai aperti al pubblico, che intendevano comporre una «storia dell'arte visibile»<sup>7</sup>. Si tratterebbe di un'indagine estremamente promettente nell'ottica del rapporto tra storiografia artistica e collezionismo, che richiederebbe però un'analisi sincronica di diversi contesti geografici<sup>8</sup>. Musei e collezioni, infatti, per loro stessa vocazione punti di convergenza tra opere e conoscitori, diventarono nel corso del Settecento i luoghi privilegiati per mettere in pratica e in discussione, spesso anche a distanza, gli assestamenti storiografici su geografie e cronologie<sup>9</sup>.

Nella *Raccolta di stampe dei più celebri quadri della Galleria Reale di Dresda*, per esempio, Carl Heinrich von Heineken presenta una selezione di cento capolavori di quella collezione<sup>10</sup>. Esplicito è l'intento didattico nella scelta delle opere: «Chi dicesse che una galleria è una pubblica scuola, – scrive von Heineken – non avrebbe tutto il torto perché in una sola occhiata ed in un sol luogo imparar puossi quello che in molti libri sarebbersi obbligato a cercare»<sup>11</sup>. Nel catalogo a stampa, che purtroppo non consente di ricostruire la collocazione dei dipinti sulle pareti, Bellori è citato come fonte indispensabile per comprendere l'arte di Annibale Carracci. Nella scheda dedicata all'*Elemosina di san Rocco*, qui incisa da

<sup>6</sup> *Idem* [1695] 1751, p. VIII.

<sup>7</sup> Meijers 1995; *Display & Art History* 2011; *Tempel der Kunst* 2015.

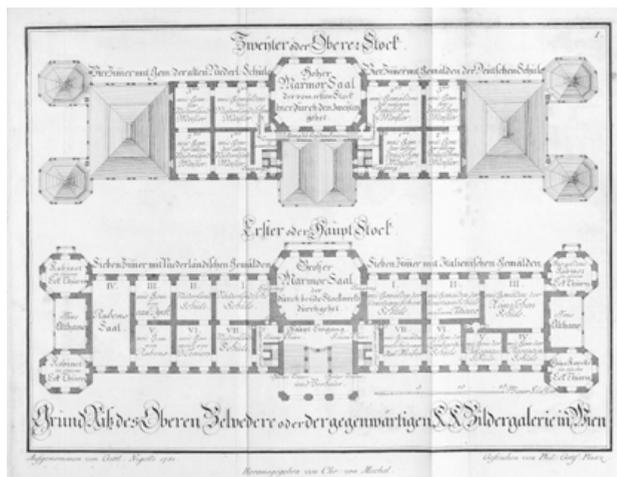
<sup>8</sup> Indagini in tal senso si trovano in Perini 1988, in particolare pp. 157-158; Whistler 1996; Morselli 2005; Pierguidi 2011b; *Idem* 2012b; Ginzburg 2015.

<sup>9</sup> Piva 2014a.

<sup>10</sup> Heineken 1753-1757; cfr. Schuster 2010.

<sup>11</sup> Heineken 1753-1757, I, *Avvertimento*, s.n.

2. Pianta della Galleria dei dipinti nel Belvedere di Vienna, in Christian von Mechel, *Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich Königlischen Bilder Gallerie in Wien* Gräffer, Gräfer, Vienna 1783, s.n.



Giuseppe Camerata (fig. 1), sono elogiati «non solo l’eleganza ma la grandiosità del disegno, la giustezza delle espressioni, la varietà e la nobile scelta delle attitudini, e de’ caratteri, la invenzione e la maniera di vestire e sopra tutto la magnificenza della composizione». Richardson è criticato per non averne saputo comprendere la qualità, mentre Malvasia e Scannelli sono citati come prova che il dipinto fosse da considerarsi all’apice della produzione dell’artista<sup>12</sup>. Capolavoro assoluto è considerata *L’Assunta* realizzata per la Confraternita di San Rocco di Reggio e dipinta «allorché era encor pieno delle sublimi e nuove idee, che nella famosa e magnifica cupola di Parma aveva in simile soggetto impiegare il Correggio»<sup>13</sup>. Certo condizionato dalla consistenza della collezione di Dresda, Heineken in ogni caso sembra apprezzare particolarmente il periodo bolognese del Carracci, tanto che nessun cenno è dato alle opere di Annibale relative al periodo romano, nemmeno nel caso dell’*Assunta* che avrebbe consentito un confronto diretto tra opere di soggetto analogo.

Un altro caso estremamente significativo, percepito già all’epoca come uno tra i più innovativi, è senza dubbio l’ordinamento della pinacoteca di Vienna realizzato da Christian von Mechel tra il 1778 e il 1781. Consapevole di imprimere un notevole cambiamento sul punto di vista del pubblico, confermato dalla presenza di cartellini identificativi e dall’apertura generalizzata per tre giorni alla settimana, Mechel intendeva riprendere i criteri di classificazione delle biblioteche, per rendere più chiari la filiazione e i legami tra le opere; nel catalogo a stampa pubblicato in tedesco nel 1783 e subito tradotto in francese, sottolineava come la collezione così ordinata «fosse istruttiva e costituisse una storia dell’arte visibile»<sup>14</sup>. Come è noto si trattò di un passaggio molto rilevante, non esente da critiche da parte dei contemporanei, ma universalmente riconosciuto già nel Settecento come un importante mutamento<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> *Ivi*, I, pp. XV-XVI, tav. XXI.

<sup>13</sup> *Ivi*, I, p. XV, tav. XIX, dove ipotizzava anche che l’opera fosse frutto della collaborazione dei tre Carracci «tanto è in tutte le parti sue perfetto».

<sup>14</sup> Mechel 1783, pp. XI-XII, XV. Il testo fu immediatamente tradotto in francese come *Catalogue des Tableaux de la Galerie Impériale et Royal de Vienne*, Chez l’Auteur, Basle 1784.

<sup>15</sup> Sull’ordinamento Meijers 1995; Heres 2002; Fischer 2013.

Forte della grande quantità di opere e della varietà delle scuole pittoriche presenti nella raccolta, Mechel nelle sette sale a destra del Gran Salon Carré (fig. 2) dispone i dipinti delle scuole italiane, individuandone cinque, nell'ordine: veneziana (l'unica che occupa due sale), romana e fiorentina, tenute distinte, bolognese e lombarda. Conclude la sequenza una sala dedicata a «Diversi maestri italiani» che non avevano trovato posto altrove.

Nella partizione generale è qui ripresa l'articolazione della pittura italiana in cinque scuole avanzata da Malvasia, formalizzata da Richardson e riproposta dal marchese d'Argens, a cui nel Settecento andavano adeguandosi diversi critici, non ultimo Algarotti<sup>16</sup>. La questione d'altra parte a queste date era ancora molto mobile, tra storiografia e allestimenti museali, tanto che solo un anno prima di Mechel, presentando il suo ordinamento della Galleria degli Uffizi, Lanzi citava le stesse cinque scuole pittoriche per i due gabinetti dedicati ai ritratti di pittori, dove venivano però accorpate da un lato fiorentina e romana, e nella parete opposta bolognese e veneta, accomunate «nella scienza del colorire; pregio e carattere di tutta la scuola lombarda»<sup>17</sup>.

Il catalogo di Mechel rappresenta inoltre una fonte di straordinario interesse perché consente di comprendere la disposizione dei dipinti sulle pareti; la ricostruzione virtuale proposta da Nora Fischer permette ora qualche riflessione aggiuntiva sul rapporto tra le fonti storiografiche e le scelte di ordinamento e allestimento nel Settecento<sup>18</sup>.

In ogni sala rettangolare un lato era occupato dalle finestre, mentre i dipinti erano disposti su più registri nei tre lati rimanenti, due pareti affrontate e una parete perpendicolare, parallela alle finestre.

Nella sala dedicata alla scuola romana una delle due pareti affrontate proponeva tutte le opere di Raffaello (la *Madonna del Prato* e la grande tavola di pioppo con *Santa Margherita*) e della sua scuola, a cui erano accostati il *Battesimo di Gesù* di Perugino, e due dipinti attribuiti a Giulio Romano<sup>19</sup>. Si tratta di uno degli impaginati museografici più riusciti della galleria, dal punto di vista della costruzione visiva dei legami stilistici tra maestro e allievi, così come dell'intento teorico di Mechel, che tanta fortuna avrà a partire dal Louvre di Dominique-Vivant Denon<sup>20</sup>.

Sulla parete di fronte a Raffaello nella stessa sala era la grande pala di Maratti con *La morte di san Giuseppe*, cui erano accostati da un lato un dipinto di Poussin e due di Mengs, dall'altro opere di Sacchi, Francesco Francia e Domenico Fetti.

La parete di mezzo, la più ampia, teneva insieme Giulio Romano, Francesco Curradi, Domenico Fetti, due dipinti di Batoni, «Moïse Valentin», Polidoro da Caravaggio, Salvator Rosa, insieme a opere di piccolo formato di Fetti, Andrea Sacchi, Barocci e Cavalier d'Arpino<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Malvasia 1678, I, p. 63 (dove cita la scuola romana, bolognese, veneziana e lombarda), II, p. 309 (dove ricorda la scuola fiorentina). Più espliciti Richardson 1719, II, pp. 77-80; Boyer d'Argens 1752. La stessa partizione in cinque scuole è ripresa per esempio da Algarotti 1763.

<sup>17</sup> Lanzi 1782, pp. 9, 93. Sulla discussione storiografica intorno alle scuole pittoriche nel Settecento cfr. Sohm 2001; Pastres 2018; Simonato 2019.

<sup>18</sup> Fischer 2013, in particolare pp. 174-285, dove è presentato uno straordinario lavoro di identificazione dei pezzi e ricostruzione tridimensionale di ciascuna sala della galleria.

<sup>19</sup> Esistono alcune differenze sia nella collocazione dei dipinti sia nelle attribuzioni tra l'edizione tedesca e quella francese del catalogo, pertanto in questa analisi mi atterrò alla prima edizione tedesca: Mechel 1783, pp. 31-40.

<sup>20</sup> Dupuy 1999.

<sup>21</sup> Per i dettagli dei dipinti si veda Fischer 2013, pp. 182-185.

3. Agostino Carracci, *Le stimmate di san Francesco*. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 238.



Se dunque questa sala della scuola romana sembra restituire un debito storiografico ai testi di Bellori, sia negli accostamenti tra dipinti sulla stessa parete sia nel sapiente montaggio delle pareti affrontate, per la presentazione della scuola bolognese e di quella lombarda Mechel sembra viceversa appoggiarsi alla storiografia che vedeva i Carracci più orientati verso il centro-nord Italia. La parete maggiore dell'ambiente dedicato alla scuola bolognese era costruita intorno a nove dipinti attribuiti a Guido Reni, sia di grande formato (come *Il Battesimo di Cristo* e *Le quattro stagioni*), sia tele più ridotte ma altrettanto significative (come *La Maddalena penitente* o l'ovale della *Vergine che veglia il bambino*), a cui si accostavano piccole opere di Francesco Furini, Luca Giordano e Guido Cagnacci.

Le due pareti affrontate della stessa sala presentavano invece una diversa visione della scuola bolognese: una parete si apriva con *Le stimmate di san Francesco* attribuito ad Agostino Carracci (fig. 3), circondato da quattro dipinti di Guercino, tra cui il grande *San Giovanni Battista* (fig. 4), uniti alla tavola di  *Davide con la testa di Golia* di Caravaggio (fig. 5). Li fronteggiava una parete allestita con due dipinti attribuiti a Caravaggio (*Tobia che guarisce il padre cieco*, oggi dato a Gérard Douffet, e la pala di *Maria col Bambino e sant'Anna*,



4. Guercino, *San Giovanni Battista*. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 240.

oggi assegnato a Battistello Caracciolo, fig. 6); a questi si accostavano un quadro attribuito a Guercino, oggi considerato di Mattia Preti (fig. 7), e in posizione centrale due tele di Giuseppe Maria Crespi (fig. 8) con soggetti mitologici<sup>22</sup>.

La presenza, apparentemente anomala, di Caravaggio nella scuola bolognese, così come la difficoltà di riconoscere i dipinti napoletani, sono particolarmente indicative come cartina di tornasole per misurare quali fossero in questo periodo le estensioni cronologiche e le declinazioni stilistiche che si racchiudevano sotto la percezione della lezione caravaggesca, significativamente dilatata fino alle opere di Luca Giordano. Si può inoltre supporre che in questo contesto il filtro di un pittore conoscitore come Luigi Crespi, così influente nel mercato d'arte, rafforzasse una visione della scuola dai confini più indefiniti e dai caratteri più tenebrosi<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Mechel 1783, pp. 51-58; cfr. Fischer 2013, pp. 192-195.

<sup>23</sup> Non si può dimenticare ovviamente come nello stesso periodo Caravaggio nelle collezioni di Roma fosse stabilmente inserito nella scuola romana; cfr. Morselli 2005, in particolare p. 22.

5. Caravaggio,  *Davide con la testa di Golia*. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 125.

6. Giovanni Battista Caracciolo, *Madonna con Bambino e sant'Anna*. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 168.



Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

Sembra in ogni caso evidente come anche in questo ordinamento celebrato all'epoca per la sua sistematicità e tassonomia, prevalessero scelte fondate più su associazioni stilistiche che sulla geografia determinata dalla provenienza biografica degli artisti. D'altra parte, nella *Premessa* del catalogo Mechel precisava: «Per la distribuzione dei dipinti per Scuole, ci si è conformati all'uso, che pone un Maestro nella tal Scuola, non per la ragione del luogo di nascita, ma a ragione della maniera che ha adottato»<sup>24</sup>.

Così le due pareti affrontate della scuola lombarda presentavano da un lato un allestimento giocato intorno alla tela centrale di Parmigianino, circondata da Correggio (le due grandi tele con *Giove e Io* e il *Ratto di Ganimede*, il *Cupido*, oggi dato a Parmigianino, e una copia della stessa opera realizzata da Joseph Heintz) e da Annibale Carracci (la piccola *Pietà* e la tela con *Cristo e la Samaritana al pozzo*). Sulla parete opposta un dipinto di

<sup>24</sup> Mechel 1783, p. XIX.



7. Mattia Preti, *La vocazione di san Matteo*. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 310.

Ludovico si accompagnava a tre opere di Ribera (un *Cristo portacroce*, il *Pentimento di san Pietro* e il *Cristo fra i dottori*), insieme a tre tele più luminose che si allineavano una sopra all'altra al centro della parete: *Il suicidio di Cleopatra* di Guido Cagnacci, una *Predica di Giovanni Battista* di Bernardo Strozzi e la *Caritas Romana* di Carlo Cignani<sup>25</sup>.

Ne emerge chiaramente, anche nella scelta delle singole opere, una visione della scuola lombarda molto orientata a dimostrare l'influenza di Correggio, sulla linea di Agucchi, di Scannelli e della riflessione su questo fronte condotta da padre Resta<sup>26</sup>. Determinante in questo senso appare anche lo sguardo di Mengs su Correggio, «Apelle de' Pittori moderni», ripositionato in una funzione chiave anche per la formazione dei Carracci<sup>27</sup>; insieme a questo, proprio negli anni dell'allestimento di Vienna, rinnovavano il dibattito su Correggio diversi interlocutori eruditi come Carlo Giuseppe Ratti<sup>28</sup>.

D'altra parte, ancorare i Carracci alla scuola bolognese e al colorito lombardo sembra coincidere – non più tuttavia con gli stessi intenti campanilistici – con la partita di Malvasia; così Mechel poteva fare riferimento anche agli scritti di Roger De Piles che collocava le biografie dei Carracci nel capitolo sulla «Ecole del Lombardie»<sup>29</sup>.

Per evitare pericolose sovrainterpretazioni, bisogna d'altra parte osservare come si trattasse di questioni ancora in via di assestamento e considerare come le ambizioni di un ordinamento scientifico dovessero necessariamente fare i conti con il formato dei dipinti e le disponibilità della raccolta.

Queste pareti restituiscono in ogni caso la fatica dei conoscitori dell'epoca intenti nella discussione delle sequenze non riconducibili solo alla provenienza geografica degli artisti, ma ormai affinate a un confronto stilistico di assonanze che andava chiarendosi progressivamente. Bellori è utilizzato come riferimento storiografico, ma non costituisce un modello

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 59-66; cfr. Fischer 2013, pp. 196-199.

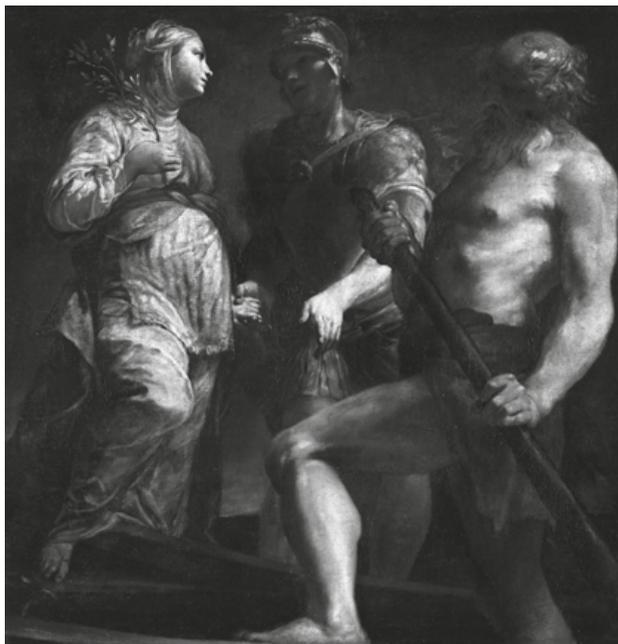
<sup>26</sup> Bonardi 2013; Pizzoni 2012.

<sup>27</sup> Anton Raphael Mengs, *Memorie concernenti la vita e le opere di Antonio Allegri denominato Il Correggio*, in Mengs 1780, II, p. 190. Su questo Fucinese 1985; Pommier 2009.

<sup>28</sup> Ratti 1781; sul rapporto tra i testi di Ratti e di Mengs cfr. Perini Folesani 2001; sul dibattito intorno a Correggio nei periodici dell'epoca Rolfi Ožvald 2012, in particolare pp. 217-227.

<sup>29</sup> De Piles 1699, pp. 300-311.

8. Giuseppe Maria Crespi, *Enea, la Sibilla e Caronte*. Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 306.



critico univoco, stemperato tra la molteplicità di fonti utilizzate dal buon conoscitore, così come prescriveva Jonathan Richardson.

In questo panorama europeo costituisce un interessante caso di studio e verifica la collezione di dipinti di Filippo Farsetti.

L'ormai corposo lavoro di ricostruzione delle collezioni d'arte nella Serenissima nel Settecento, infatti, restituisce una predilezione piuttosto uniforme da parte dei collezionisti per i dipinti della scuola veneziana, con significativi e frequenti inserti di «paesetti fiamenghi» e delle opere di Luca Giordano, che a Venezia aveva lasciato alcuni importanti capolavori<sup>30</sup>. Qualche specifica fortuna collezionistica aveva la pittura bolognese del Seicento, rappresentata spesso da piccoli dipinti «alla maniera di Guercino» o «di Guido», che si accompagnavano di frequente a tele di Domenico Fetti e di altri pittori di provenienza emiliana<sup>31</sup>.

Lasciando a margine la questione del mercato di disegni, assai rara a Venezia è la presenza di dipinti dei Carracci e non molte sembrano le eccezioni, quasi tutte spostate verso gli ultimi anni del Settecento, come nel caso della Galleria Manfrin, che allo scadere del secolo accostava un'ampia varietà di opere di scuola veneziana con diverse tele attribuite a Ludovico e Agostino Carracci, Barocci, Reni, Rubens, Francesco Albani, Poussin, Maratti, insieme a Federico Zuccari, Giovan Battista Gaulli, Guercino, Caravaggio, Pietro Perugino e Luca Giordano<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Cfr. Levi 1900; *Il collezionismo d'arte a Venezia* 2009.

<sup>31</sup> Ceschi 1999, pp. 216-220; Marinelli 1999. Un'eccezione interessante è rappresentata dalla collezione Mocenigo, dove due grandi tele di Guido Reni però «sembrano quasi a disagio»; cfr. Mason 2009, p. 178.

<sup>32</sup> Borean 2009.

Filippo Farsetti rappresenta una figura emblematica per i contatti tra Roma, Bologna e Venezia: legato per via familiare a papa Clemente XIII e unito da stretta amicizia con il conte Francesco Algarotti, maturata con ogni probabilità fin dagli anni di formazione presso Carlo Lodoli<sup>33</sup>.

Algarotti aveva riconosciuto ai Carracci il merito di «riunire nella loro maniera i pregi delle più celebri scuole d'Italia, e fondarne una nuova»<sup>34</sup>; d'altra parte certamente nel suo soggiorno romano era stato particolarmente colpito dagli affreschi di Annibale a palazzo Farnese, di cui scriveva all'amico Francesco Maria Zanotti nel 1734: «che l'arte non possa certamente produr niente di più perfetto», mentre ammetteva «che queste pitture hanno un poco sconcertato i ranghi che io avea dato a' pittori, e che questo Annibale e questo Domenichino vi vorriano fare tali novità, che il buon Tiziano è forzato a far valere la sua grande età per tenersi nel posto suo»<sup>35</sup>.

Nel ruolo di consulente per la raccolta di Dresda Algarotti aveva tentato di acquisire senza successo le opere dei Carracci dalla collezione Sampieri<sup>36</sup> e nel *Progetto organico per ridurre a compimento il Regio Museo* per Augusto III li immaginava all'inizio di un libro di disegni dedicato alla scuola emiliana, quando scriveva: «Riuniti questi disegni in varj libri, mettendo insieme quelli che sono d'una medesima scuola, [...] si verrebbe ad avere sotto gli occhi le differenti maniere, gli stili, e la storia tutta per così dir della pittura»<sup>37</sup>.

Nella sua collezione personale Algarotti non aveva dipinti né dei Carracci, né di Guido Reni, mentre, diluiti in una prevalenza di autori veneziani, possedeva un quadro attribuito a Guercino, tre opere ascritte a Luca Giordano e un «Baccanale in un paese» dato a Poussin<sup>38</sup>. Nella raccolta di disegni conservava cinque fogli di Ludovico, due di Annibale e uno di Antonio, nipote di Annibale, all'interno di una collezione dove era presente una grandissima quantità di fogli della scuola emiliana con un'ampia varietà di autori e una marcata preferenza per il classicismo seicentesco<sup>39</sup>.

Nella biblioteca lo studioso possedeva la maggior parte delle opere di Bellori, comprese le incisioni della Galleria Farnese di Pietro Aquila e quelle di Carlo Cesi<sup>40</sup>, fonti imprescindibili per un conoscitore, collocate nell'insieme molto esteso dei riferimenti bibliografici, che comprendevano più di 450 volumi di sola letteratura artistica, specchio di un approccio enciclopedico che spaziava da Baglione a Malvasia, da Hogarth a Robert Adams<sup>41</sup>.

<sup>33</sup> Farsetti 1778, pp. 65-72. Cfr. Faedo 1996; Mazza Boccazzi 2003; *Francesco Algarotti* 2017.

<sup>34</sup> Si veda il saggio di Susanne Adina Meyer in questo stesso volume, pp. 267-275.

<sup>35</sup> Lettera del 22 febbraio 1734: «mi pajon così belle, principalmente quelle della galleria farnese, che l'arte non possa certamente produr niente di più perfetto. E in fatti che non si doveva aspettare dal gran genio di Annibale, dopo aver visto Raffaello e le statue antiche? Io vi prego dire al signor d. Arcangelo, che queste pitture hanno un poco sconcertato i ranghi che io avea dato a' pittori, e che questo Annibale e questo Domenichino vi vorriano fare tali novità, che il buon Tiziano è forzato a far valere la sua grande età per tenersi nel posto suo»; Algarotti 1791-1794, XII, 1794, pp. 156-157.

<sup>36</sup> Algarotti con la mediazione di Zanotti tentò di entrare in possesso di tre dipinti appositamente eseguiti dai Carracci per la famiglia Sampieri: il *Cristo e l'adultera* di Agostino, il *Cristo e la Samaritana* di Annibale, e il *Cristo e la Cananea* di Ludovico, che oggi sono a Brera; cfr. Cammarota 1997-2004, I, 1997, pp. 12-14.

<sup>37</sup> Il *Progetto* fu pubblicato in Algarotti 1791-1794, VIII, 1792, pp. 351-374 (p. 357). Cfr. Mazza Boccazzi 2001.

<sup>38</sup> [Selva] 1776, p. I.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. XXXVIII.

<sup>40</sup> Cfr. *Annibale Carracci* 1986.

<sup>41</sup> [Selva] 1776, pp. LIX-LXXX.

Celebrata dai contemporanei come museo aperto al pubblico, grazie allo scultore bolognese Ventura Furlani preposto come custode, la collezione Farsetti ha da tempo suscitato attenzione critica per la parte dedicata a sculture e bozzetti<sup>42</sup>. Poco osservata invece è rimasta la raccolta di dipinti di Filippo e in particolare un inventario che restituisce il suo ordinamento nel 1740, ben prima degli incrementi progressivi messi a segno nei decenni successivi e registrati nel catalogo a stampa<sup>43</sup>.

Una *Nota delli quadri et suoi autori che si ritrova nella Galleria* sembra restituire un progetto legato alle predilezioni romane di Filippo, che aveva soggiornato nella capitale pontificia, procurandosi calchi dall'antico, ma anche bozzetti di terracotta dei principali scultori antichi e moderni<sup>44</sup>.

In assenza del nome dell'estensore dell'inventario dei quadri non è possibile valutare la qualità delle attribuzioni, con tutta probabilità sovrastimate, ma ciò che è più interessante è la percezione dell'ordinamento che traspare dalla *Nota*. I dipinti sono riuniti in un'unica sala al piano nobile, dove le pareti sembrano tematicamente organizzate intorno ad un artista: così alla «Faciata del Bassan» si accosta la «Faciata di Guido», la «Faciata del Tiziano» e la «Faciata del Carracci»<sup>45</sup>.

Nella parete dedicata a Tiziano una *Venere* di 5 x 7 palmi era accompagnata da due «paesi» di Poussin, una *Madonna* di Francesco Salviati e un *San Francesco orante* di Guercino; particolare attenzione dovevano suscitare le tre grandi tele che davano il nome alla parete dedicata a Reni (*S. Giuseppe con un Bambino in braccio di figura naturali*, *S. Gio. Battista che da bere ad un agnello*, *Anonciata con sei teste de angeli*) cui si accostavano una *Madonna con S. Giuseppe* di Guercino, una tela attribuita a Tintoretto (*Sanson e Filistei oppressi dalla rovina del Tempio*), una di Bernardino Luini e una di Girolamo Forabosco. Nella «Faciata del Carracci» una grande tela (6 x 8 palmi) con «*Madonna con un Cristo in braccio et angeli che piangono*» segnata come «Del Carracci», presumibilmente Annibale, veniva affiancata da una copia da Reni, una da Barocci e una da Veronese, una tela di Giuseppe Diamantini, una di Federico Cervelli e una tavola attribuita a Salviati<sup>46</sup>.

Se gli inventari successivi dei Farsetti registrano l'ampliamento della collezione dei dipinti nel senso più tipico del mercato veneziano dell'epoca, con acquisti di Luca Giordano, tele della scuola veneziana e diversi fiamminghi, il primo assetto restituisce l'idea di una raccolta immaginata come sintesi di modelli della pittura che mettesse direttamente a confronto, forse avvalendosi per lo più di copie, il colorismo veneto con Annibale e Reni.

<sup>42</sup> Paravia 1829; Nepi Scirè 1998; Galeazzi 2007.

<sup>43</sup> *Nota delli quadri et suoi autori che si ritrova nella Galleria*, dataata 26 settembre 1740, Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. it VII. 2468 (=10544). Il manoscritto, fino ad oggi inedito, è stato rintracciato da Irene Tortolato, *Il Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia, la collezione dei dipinti*, tesi di laurea magistrale presso Università Ca' Foscari Venezia, aa. 2011-2012, di cui sono stata relatrice. Un secondo catalogo manoscritto, conservato nello stesso fondo, è redatto nel 1750: *Inventario di tutta la robba che esiste nel Palazzo di Venezia a S. Luca di Filippo Farsetti*. Registra invece gli accrescimenti della collezione l'*Inventario delle Statue, Busti, Modelli, Bassirilievi e Quadri della Galleria F* conservato presso la Biblioteca Universitaria di Padova (mss 1997) e datato tra il 1750 e il 1778. Il primo catalogo a stampa è il *Museo della Casa Eccellentissima Farsetti in Venezia*, pubblicato anonimo ma databile alla fine degli anni Ottanta.

<sup>44</sup> Sul ramo della famiglia residente a Roma alla fine del Seicento cfr. D'Amelia 2017, p. 251, nota 12.

<sup>45</sup> *Nota delli quadri*, cc. 1-8.

<sup>46</sup> *Nota delli quadri*, c. 7; sul documento si veda nota 43.

In ogni caso è senza dubbio particolarmente rilevante per il contesto in cui si realizza questo allestimento che Carracci e Reni costituiscono, insieme alle glorie locali, punti di riferimento imprescindibili da proporre agli artisti che frequentavano il palazzo come un'Accademia.

L'impressione è ulteriormente rafforzata dalla presenza negli ambienti della residenza delle copie a grandezza naturale di dipinti dei grandi maestri: Farsetti aveva infatti portato da Roma a Venezia copie dei ventotto pilastri delle Logge Vaticane «a colori al naturale, della loro propria grandezza», insieme alle copie al chiaroscuro di buona parte della decorazione della Loggia di Galatea e della Loggia di Psiche di villa Farnesina (la *Galatea*, il *Convito degli dei*, il *Consiglio degli dei*, insieme a 14 pezzi delle vele e 10 dei pennacchi). A questi si aggiungevano copie del *San Pietro in carcere* dalla Stanza di Eliodoro, di tre dipinti di Guido Reni (due copie dall'*Aurora* e una figura di san Michele Arcangelo, probabilmente tratta dalla chiesa di Santa Maria della Concezione a Roma) e «disegni su cartone» a dimensione reale della *Trasfigurazione* di Raffaello, di una *Santa Cecilia* di Domenichino (probabilmente tratta da una delle figure della cappella in San Luigi dei Francesi) e della *Sibilla Persica* di Guercino<sup>47</sup>.

La percezione di questa collezione tra i contemporanei si chiarisce analizzando una descrizione che ne aveva fatto Natale Dalle Laste agli accademici di Cortona nel 1764<sup>48</sup>. Il colto latinista, che con Farsetti vantava un'intima amicizia, esalta il progetto culturale del proprietario, sottolineando la finalità della collezione per l'istituzione di un'Accademia. Dalle Laste, che criticava Tiziano, Veronese e Bassano perché «si sono occupati con una certa superficialità del disegno e della simmetria, senza i quali non c'è mai stato nulla di veramente consistente, nulla di perfetto in tutte le sue parti», elogiava le finalità culturali sottese alla raccolta. Farsetti «acceso da incredibile passione per le arti che si fondano sull'imitazione», univa la possibilità di copiare le grandi sculture antiche alle copie dei «dipinti di Raffaello, Guido, Giulio, Annibale, eseguiti con grandissima fedeltà al vero, importanti esempi del fatto che nulla si può fare senza l'arte del disegno e lo studio delle opere dei Greci»<sup>49</sup>.

Osservato nel contesto veneziano, questo primo allestimento dei dipinti Farsetti sembra voler rendere visibile quell'asse Venezia-Bologna-Roma, che tanta importanza aveva nella biografia del proprietario, ma allo stesso tempo manteneva un valore programmatico sul piano dei modelli e della costruzione della storia dell'arte.

<sup>47</sup> Le copie Farsetti furono commissionate con ogni probabilità a Stefano Pozzi, «custode delle pitture» dei Palazzi Apostolici, in contatto con il collezionista veneziano tramite Paolo Posi e chiamato tra il 1756 e il 1759 a tradurre in mosaico la *Trasfigurazione* per la Reverenda Fabbrica di San Pietro. Nel catalogo a stampa della collezione è riferito il nome di Luigi Pozzi, ma dovrebbe trattarsi di un errore, poi ripetuto nelle trascrizioni successive; per l'identificazione della committenza a Stefano Pozzi si veda la tesi di Irene Tortolato citata alla nota 43, in particolare pp. 62-68.

<sup>48</sup> Dalle Laste [1764] 1765, pp. 55-72; il testo è stato tradotto dal latino da Frausin 1992.

<sup>49</sup> Frausin 1992, pp. 448-449, 456. Ai Carracci Dalle Laste attribuiva il merito di aver richiamato l'attenzione dei giovani artisti sulle sculture antiche.

# INTERMITTENZE DEL GUSTO: IL BOZZETTO NEL SETTECENTO

*Delia Volpe*

Realizzare bozzetti e modelli diventa abitudine consolidata negli studi dei pittori dalla prima metà del Settecento<sup>1</sup>. In precedenza, a partire dalla seconda metà del Seicento, non fregiandosi ancora completamente dello statuto di opere autonome, i bozzetti sono conservati come prove tangibili di un progetto in fieri o come strumenti di bottega: l'entità della produzione aumenta, ma la loro esecuzione non diventa ovunque normativa. Senza minare l'apprezzamento per i disegni, essi riscuotono fortuna presso collezionisti di alto rango: valga l'esempio del Gran Principe Ferdinando de' Medici<sup>2</sup>. Le evidenze materiali di questa produzione sono giunte a noi grazie al favore accordato da una *élite* che raccoglie gli studi preparatori in contesti intimi e raccolti; in qualche caso i bozzetti trovano posto sul palcoscenico delle prime esposizioni d'arte<sup>3</sup>.

Le ragioni della fortuna del bozzetto settecentesco, variabile a seconda dei contesti, sono comunque legate a una nuova dinamica sociale: gli artisti, in dialogo coi propri committenti e col pubblico di dilettanti, ragionano sul proprio operare, anche in sede teorica; inoltre sfruttano con libertà maggiore il mercato, essendo ormai divenuti impresari di se stessi<sup>4</sup>.

Ciò che mette in comunicazione artista e pubblico di *amateurs* è il gusto: una sensibilità elitaria quanto di difficile definizione. Gli *amateurs*, figure di casa negli *ateliers* e in accademia, provano a seguire l'arrovellarsi della mente dell'artefice intorno a un soggetto nel momento dell'*inventio*<sup>5</sup>: l'artista non sottopone necessariamente al setaccio dell'antico e della ragione lo spunto creativo da cui nasce il bozzetto. Di questo, esistono, d'altronde, diverse fogge e fatture: la ricerca dell'armonia e la qualità del tocco convivono nelle varianti della geografia artistica della Penisola in molteplici sfumature. Uno stesso pittore può incontrare il favore di pubblici diversi, operando «con ispeditezza e maestria» o con «estrema attenzione e diligenza», usando diverse «sorte di pennelli»<sup>6</sup>. Alcuni bozzetti per il grado di finitura conservano un'apparenza del tutto compiuta in ogni parte<sup>7</sup>. Di più, in

<sup>1</sup> Bruno Bushart fa risalire a questi decenni il cambiamento di statuto del bozzetto, cambiamento che decreta la sua sostanziale indipendenza dal processo produttivo e che lo rende depositario di proprietà addirittura maggiori del disegno rapidamente condotto; si veda Bushart 1964, p. 150. La critica ottocentesca in materia di studi preparatori, soprattutto in ambito francese, è ampia; si cita qui il recente saggio di Cariel 2018, senza dimenticare *Les Concours d'esquisses peintes* 1986.

<sup>2</sup> Occorre citare il saggio d'apertura del repertorio di Ferrari 1990, Bauer 1978 e Hochmann 2015; sul Gran Principe si veda Chiarini 2013.

<sup>3</sup> Si vedano Rossi Pinelli 2009, pp. 91-124 e gli studi di Haskell [2000] 2008, pp. 29-38.

<sup>4</sup> Conti 1979, pp. 237-263. Per la teorizzazione della pratica dell'arte nelle *conférences* si veda Lichtenstein 1997.

<sup>5</sup> Su questo nuovo attore del panorama artistico si veda Guichard 2008.

<sup>6</sup> Zanetti 1771, p. 380; Sohm 1991, pp. 14-16.

<sup>7</sup> Prova ne siano i bozzetti riuniti da Fabrizio Lemme negli ultimi anni, ora per la gran parte divisi tra il Musée du Louvre, la Galleria Nazionale di Palazzo Barberini e il Museo del Barocco di Ariccia; per un inquadramento si veda almeno *La Collection Lemme* 1998.



1. Carlo Maratti, *Allegoria della Clemenza*. Roma, Associazione Bancaria Italiana, inv. 18.

alcuni casi quelli che oggi chiamiamo bozzetti sono modelli o trascrizioni successive alla fase del concepimento (ricordi), creati all'uopo per il committente o per l'acquirente<sup>8</sup>. Un accurato controllo dell'iter progettuale attraverso i disegni permette agli artisti che condividono la cultura riformatrice dell'Arcadia romana di realizzare bozzetti molto

<sup>8</sup> *Masters of the Loaded Brush* 1967, p. XXI. La prefazione scritta da Rudolf Wittkower alla mostra newyorkese nel 1967 rimane un punto di riferimento per la classificazione degli studi preparatori.

simili a modelli del tutto compiuti: il processo di elaborazione dell'opera è, a quello stadio, già completato<sup>9</sup>. I bozzetti siffatti recano in filigrana la traccia dell'«Ideale classico»: si potrebbe dire che la tensione creativa si pacifichi con la ricerca di ponderazione e grazia, si dispieghi attraverso il progetto e il disegno, nel confronto con l'antico preso a modello nel raggiungimento del naturale. Un movimento dialettico senza requie tra «bozzetto» e «disegno», sempre sotto l'egida del pensiero che tutto ordina, perfeziona e unifica, connota ogni modello di Carlo Maratti e della sua scuola (fig. 1)<sup>10</sup>.

D'altronde, nel 1742, nel carteggio informativo dello stato di avanzamento del dipinto con *Il sacrificio di Ifigenia* (Longniddry, Gosford House, The Wemyss Chattels Trust) e della relativa versione in formato ridotto, commissionati a Pompeo Batoni dal barone scozzese Thomas Mansel, si trova l'utilizzo del termine "bozzetto" per indicare un dipinto realizzato dopo aver licenziato il quadro grande (propriamente, quindi, un ricordo): un uso indicativo del fatto che, a Roma, i modelli venivano confezionati quando il momento di riflessione era del tutto misurato e compiuto<sup>11</sup>. A queste considerazioni se ne aggiunge un'altra: poiché è il collezionismo a stimolare la moltiplicazione dei bozzetti, spesso, a beneficio del mercato, gli artisti riproducono versioni in piccolo delle proprie opere, non necessariamente preparatorie (fig. 2)<sup>12</sup>.

Il genio e la bellezza possono essere colti anche in uno schizzo veloce, nel movimento accidentale della penna, della matita o del pennello di un grande maestro, scrive Jonathan Richardson nel 1719<sup>13</sup>. È difficile conservare quel guizzo primigenio in un dipinto troppo finito, o per meglio dire, *léché*: è questa la spia di un sentire comune che attraversa la critica nel Settecento, non solo in Inghilterra, ma anche in Francia e presso alcune «scuole pittoriche» della Penisola.

In Francia, la *première idée* tradotta in uno *esquisse colorié* esercita il proprio fascino sugli intendenti: rispetto al panorama romano, la via francese degli *esquisses* restituisce un'impressione di facilità maggiore, un risultato apparentemente meno mediato e meno filtrato, un effetto «alla prima», in cui la passione è considerata il vero motore della creazione (fig. 3)<sup>14</sup>.

A guardar bene, lo studio è ugualmente alla radice del concepimento del bozzetto: l'artista può isolare e moltiplicare il frutto dell'*inventio* e alcuni *amateurs* iniziano a preferire l'opera più vicina al momento della creazione rispetto all'opera licenziata come definitiva, realizzata in grande<sup>15</sup>. Nonostante questo, gli *esquisses coloriés* o *peintes* devono rimanere un fenomeno isolato, un'eccezione, come scrive Denis Diderot: nel suo diario di frequentazione dei *Salons*

<sup>9</sup> Per gli esiti del dibattito a Roma nel primo Settecento si veda di Macco 2010.

<sup>10</sup> Per le posizioni prese da Maratti in proposito si rinvia a Negro 1993, p. 131. Il magistero di Sacchi, al guado tra scuola veneziana e lombarda, introiettato dall'allievo Carlo, è contestualizzato in Ginzburg 2015.

<sup>11</sup> Nella lettera di Pierre Berton a John Clephane, del 17 novembre 1742, a proposito del bozzetto si legge: «[Batoni] en faisoit un nouveau d'appres le gran», Russell 1985, p. 893.

<sup>12</sup> Zava Boccazzi 1984, p. 99. Il fenomeno delle repliche e delle varianti in piccolo è collegato alla nozione di «originale» che muta nel tempo; si veda Ferretti 1981.

<sup>13</sup> Richardson [1719] 1773, p. 321. Si ricorda la breve disamina di Ferrari 1994.

<sup>14</sup> Il catalogo *L'Apothéose du geste* 2003, realizzato sull'onda della vendita della collezione di Andrew Ciechanowiecki, lancia un acuto sguardo sugli *esquisses* francesi.

<sup>15</sup> Si veda Fleckner 2001.



2. Pompeo Batoni, *Sacrificio di Ifigenia*. Brocklesby Park, collezione conte di Yarborough.

si auspica che gli *esquisses* siano la licenza, non la regola<sup>16</sup>. Più saggio, per l'artefice, è farne un uso parco e utilizzarli come ausilio per fissare le idee nel momento in cui vengono concepite<sup>17</sup>. Diderot sottolinea come un giovane artista, anche se tecnicamente non particolarmente dotato, possa realizzare *esquisses* in modo brillante; spesso, invece, un quadro finito richiede pratica ed esperienza, non soltanto l'ispirazione fiammante e subitanea.

Ben prima di Diderot e del dibattito nei *Salons*, Roger De Piles caldeggia l'utilizzo di questo tipo di opere preparatorie<sup>18</sup>: nel *Cours de peinture par principes* egli raccomanda all'artista di «ne faire jamais aucun tableau qu'il n'en ait fait un léger esquisse colorié, dans lequel il puisse s'abandonner à son génie et en régler les mouvemens dans les objets particuliers, et dans l'effet du tout-ensemble»<sup>19</sup>. Anche se Roger De Piles è eletto segretario

<sup>16</sup> Diderot [1765] 1957-1967, II, 1960, p. 154. Si veda il saggio d'apertura di Jacquot in *L'Apothéose du geste* 2003.

<sup>17</sup> Diderot [1767] 1957-1967, III, 1963, p. 241.

<sup>18</sup> Ci si limita a citare *Le Rubénisme en Europe* 2005, per una problematizzazione della *querelle du coloris* nel XVII e XVIII secolo; per il *côté* italiano si veda la recente edizione critica del *Dialogo sul colorito* 2016.

<sup>19</sup> De Piles 1708, pp. 416-417.



3. François Boucher, *L'Enlèvement d'Europe*. Amiens, Musée de Picardie, inv. M. P. Lav. 1894-125.

nel 1699<sup>20</sup>, per buona parte del secolo XVIII nell'Académie si continuano a impartire solo lezioni di disegno. Anche uno strenuo difensore del «goût du dessein» come Antoine Coypel, contemporaneo di De Piles e *Premier peintre du Roi*, riconosce lo *charme* dei pennelli di Giorgione e di Tiziano ma definisce divino quello «charme divin, que l'on appelle la grace» in Correggio e Albani, accostando Guido Reni a Raffaello, al quale riconosce il supremo raggiungimento nella varietà della grazia. Secondo Coypel, Raffaello ha saputo legare alla bellezza le grazie nobili e sublimi «qui charment également le cœur et l'esprit» dando l'anima alle statue greche che detengono la perfetta regola del bello<sup>21</sup>. Nelle commissioni ufficiali, il colorito, una delle parti della pittura, dev'essere morbido, correggesco, connotato da impercettibili passaggi tonali ben lontani dalla rapida pittura di tocco e di macchia<sup>22</sup>.

Passando nuovamente allo scacchiere italiano e in una precedente cronologia, Marco

<sup>20</sup> Michel 2012, pp. 193-195.

<sup>21</sup> Coypel [1721] 2010, pp. 60-64. A proposito della combinazione di modelli stilistici italiani, francesi e fiamminghi, si rimanda a Gauna, in *Sfida al Barocco* 2020, n. 17, pp. 235-236.

<sup>22</sup> Coypel [1721] 2010, pp. 72-89.



4. Sebastiano Ricci, *I santi Gregorio Magno e Girolamo intercedono per le anime purganti*. Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. 1897.

Boschini, da partigiano della pittura veneziana, sussume sotto il termine «pittresco» la quasi ineffabile qualità del tocco ricercata dai pittori in laguna<sup>23</sup>. Per Boschini, come è noto, l'identificazione del disegno nel colorito è alla base della teorizzazione della maniera veneziana: il colore «contien in si la machia e insieme el trato»<sup>24</sup>. Proprio per tali affermazioni Boschini è diventato fondamentale per la considerazione dei dipinti preparatori come quintessenza della pittura, quando sono rapidamente condotti con sprezzatura, maestria e risolutezza perché traducono un'immagine mentale e non si disciplinano sul naturale attraverso l'antico. Un peculiare «colpeggiare» permette, inoltre, al pubblico degli intendenti di identificare l'artista<sup>25</sup>. I bozzetti recano, infatti, l'impronta di una mano sola: sono una garanzia di autografia, sia a Venezia, sia in Francia, dove sono infine utilizzati come prova nei concorsi, a partire dal 1816<sup>26</sup>. Va detto, inoltre, che nel 1748 a Parigi nasce l'École royale des élèves protégés, un'istituzione che permette ai vincitori del *Prix de Rome* di diventare dei veri e propri virtuosi degli *esquisses*<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Fondamentale Sohm 1991.

<sup>24</sup> Boschini [1660] 1966, p. 300.

<sup>25</sup> Emblematico, più avanti nel secolo, il caso di Fragonard; Guichard 2012.

<sup>26</sup> Boime 1971, pp. 33-47. Sugli esiti veneziani si rimanda a Mariuz [1971] 2008, pp. 19-114.

<sup>27</sup> Rizzo 2017.

L'accreditamento conseguito dal bozzetto arriva ad elevare lo stesso al rango di originale a discapito della versione finale. A testimoniare ci sono alcune lettere del pittore Sebastiano Ricci al conte Gian Giacomo Tassis, presidente della Fabbrica di Sant'Alessandro della Croce a Bergamo<sup>28</sup>. Nello scambio epistolare è contenuta una fondamentale dichiarazione: Sebastiano Ricci rompe il paradigma precedente affermando che, a causa della cura profusa nel confezionamento, il bozzetto, che porta il nome di «modello», costituisce «il quadro terminato» (fig. 4)<sup>29</sup>. Il pittore sostiene occorra riconoscere quello «picciolo», il bozzetto, come originale e la pala d'altare come copia. Nonostante questo, Ricci si schermsce affermando che si tratti di una «delle meglio operazioni» da lui compiute e che, con un'iperbole, vorrebbe «essere un Raffaello» per meglio soddisfare le richieste di Tassis. Il modello veneziano può essere considerato un'opera dotata di autonomia: in più occasioni l'artista chiede, infatti, un compenso per la spedizione supplementare del bozzetto<sup>30</sup>. Nella multiforme – talvolta contraddittoria – elaborazione teorica in materia di studi preparatori si inserisce anche una singolare disputa tra pittori a Napoli, datata 1789: nel dibattito si misurano temperature stilistiche diverse e prese di posizione pregiudizialmente orientate. Alla galassia di opere che definiamo bozzetti, nel corso del Settecento, è accordata dignità tale da farne riconoscere l'utilizzo come strumento per approvare o negare un avanzamento all'interno dell'accademia.

Nel caso in analisi, a tenere il campo nella città partenopea per almeno due generazioni c'era stata la produzione artistica di grandi decoratori ad affresco quali Luca Giordano e Francesco Solimena<sup>31</sup>. Ora, accade che nel 1755 l'Accademia del Disegno napoletana, ribattezzata Reale Accademia di Pittura, affronti una difficile fase di rinnovamento<sup>32</sup>. La novità è costituita dalla proposta di mettere un pittore tedesco, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, a capo dell'Accademia: egli è tacciato di essere diligente ma testa fredda e flemmatica; mancante insomma «del fuoco dello spirito e di una rapida immaginazione»<sup>33</sup>. Suoi detrattori sono Pietro Bardellino, Giacinto Diano detto «il Pozzolano» e Domenico Mondo. Viene bandito un concorso che prevede la realizzazione di un bozzetto dipinto – «macchietta» per Giacinto Diano e «schizzo» per Tischbein – e risulta chiaro che, per tutti, realizzare un'opera siffatta non costituisca patente di abilità e destrezza né di valore artistico<sup>34</sup>. Il tedesco, sprezzante, aggiunge che sarebbe capace di realizzare uno schizzo in tre ore, mentre ben altra fatica e tutt'altro tempo sarebbero necessari per dipingere un quadro grande<sup>35</sup>. Velocità e prestezza nel dipingere, qualità già apprezzate della tradizione napoletana e altrove ricercate, ora appaiono riprovevoli.

<sup>28</sup> L'episodio ha costituito il cuore della mostra *Sebastiano Ricci* 2010, al cui catalogo si rinvia.

<sup>29</sup> A corroborare la tesi espressa da Ricci, in un orizzonte in cui la prassi degli artisti conosce più punti di contatto che divergenze, nello stesso torno d'anni a Roma un nucleo di pittori impegnati nell'invio in Spagna di opere per La Granja di Filippo V afferma che produrre bozzetti significhi «premettere tutta la fatica maggiore dell'Opera»; si veda il carteggio in *Filippo Juvarra a Madrid* 1978, pp. 154-155.

<sup>30</sup> La pratica di sfruttare il mercato per vendere bozzetti e repliche era frequente anche per Giambattista Pittoni e Pompeo Batoni; a titolo esemplificativo si vedano Zava Boccazzi 1979, nn. 306-309, p. 192; Frosini 1968.

<sup>31</sup> A tal riguardo Spinosa 1990.

<sup>32</sup> Lorenzetti 1953, pp. 13-14.

<sup>33</sup> Per i ricordi del maestro all'arrivo a Napoli, Tischbein [1861] 1993, pp. 234-235.

<sup>34</sup> Di un bozzetto per ciascun concorrente e della necessità di procurarsi i colori si parla in alcune missive pubblicate da Siracusano 1979, pp. 318-319.

<sup>35</sup> Tischbein [1861] 1993, pp. 234-235.

Giacinto Diano afferma che la «macchietta» (il bozzetto «alla Solimenesco»), «con personaggi piccoli, confusi e non terminati», non renda «la vera idea della pittura», idea ravvisabile solo in un quadro a «oglio in grande, ed indi anche in grande a fresco, e non a tempera»<sup>36</sup>. Solo «nella vasta idea, nel colorito, nel disegno, nell'Architettura, nelle proporzioni, e finalmente nell'armonia della composizione; ma soprattutto nel punto del sottoinsù» si sarebbe potuto misurare il polso della bravura di un maestro. Diano, inoltre, nelle sue affermazioni dimostra di rifarsi a modelli che si pongono sul solco della grande pittura monumentale di Correggio e di Lanfranco<sup>37</sup>: indica quali autori celebri della filiera classicista, dopo i Greci, «Raffaele, Lanfranco, Guido Reni»<sup>38</sup>.

Anton Raphael Mengs, che Diano conosceva<sup>39</sup>, elegge a fonti normative Raffaello, Correggio per il chiaroscuro e Tiziano per il colorito<sup>40</sup>. Le affermazioni del «Pozzolano» non concedono, al contrario, alcuno spazio al colorito veneziano. Eppure Diano, maestro di cangiantismi e virtuosismi cromatici, non è estraneo alla fascinazione del colore propria dei pittori transitati in laguna.

Il «Pozzolano» registra la compresenza di due partiti figurativi che convivono, non sempre pacificamente, lungo tutto il secolo, e che avrebbero continuato a coesistere fino all'età neoclassica. Egli preferisce citare Reni secondo una linea storiografica che, in ultima battuta, sottolinea la discendenza diretta della scuola emiliana dal divin Raffaello<sup>41</sup>. È la smaterializzazione, la «espressione fluida, facile, coloristica, dilettevole, infine giordanesca»<sup>42</sup> che preme espungere a Giacinto Diano per riproporre un ritorno a un indirizzo stilistico di ascendenza romano-bolognese, sul percorso tracciato da Pompeo Batoni.

Ferma restando l'indicazione restrittiva in termini cronologici e l'accento posto sull'importanza di apporti allogeni piuttosto che autoctoni nell'istituzione del canone, un'ipotesi di lavoro per la spiegazione della particolare declinazione classicista di Giacinto Diano potrebbe essere ricercata nel ripensamento del cantiere per la decorazione della cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli<sup>43</sup>. Il De Dominicis, nelle sue *Vite*, si sofferma a lungo sul cantiere: questa narrazione, in parte debitrice alle *Vite* belloriane, permette di spiegare la menzione di Reni e soprattutto di Lanfranco<sup>44</sup>. Diano insiste sulla necessità di dimostrare

<sup>36</sup> Sotto la direzione di Giuseppe Bonito gli allievi «si addestravano alle grandi composizioni pittoriche con l'esercizio di bozzettoni alla solimenesca che miravano a sviluppare le capacità di invenzione e di concezione di vasti complessi decorativi» (Lorenzetti 1953, p. 22). Il primo provvedimento di Tischbein sarebbe stato proprio l'abolizione di questo tipo di schizzi.

<sup>37</sup> Si veda a questo proposito Spinosa 1981. Se si accetta la distinzione operata da Spinosa, si riconoscono due tendenze nella decorazione dei soffitti e delle cupole barocche: una fa capo a Giovanni Lanfranco e una a Pietro da Cortona, che rifiuta di cancellare del tutto la distinzione tra struttura architettonica e decorazione. Giacinto Diano dimostra di propendere per la prima delle due opzioni; *ivi*, p. 311.

<sup>38</sup> Borzelli 1900a, p. 126. Pietro Bardellino scrive a sua volta alcune considerazioni riguardo al concorso, chiocciando che il contendente sia un «forestiere» dalla dubbia fama. Inoltre «il piccolo nasconde i difetti dell'arte, nel grande soltanto osservarsi possono le regole: e nel grande, e non nel piccolo si può vedere quanto sia perita la mano che dipinge»; Borzelli 1900b, p. 142.

<sup>39</sup> Si veda Savarese 1969, p. 203.

<sup>40</sup> Röttgen 2001, p. 31; Cioffi Martinelli 1981, pp. 115-128. Mengs è a Napoli intorno al 1760.

<sup>41</sup> Rudolph 1989, p. 248.

<sup>42</sup> Lorenzetti 1935, II, p. 191. Questa elisione degli apporti di Giordano e Solimena è sottolineata anche da Cioffi 2004, p. 46.

<sup>43</sup> De Dominicis si sofferma sulla decorazione della cappella del Tesoro nella vita di Belisario Corenzio; si veda De Dominicis [1742-1745] 2003-2014, II, 2003, pp. 1016-1024 e l'apparato critico delle note per il raffronto con i passi di Bellori, Scaramuccia, Malvasia e Passeri, fonti cui De Dominicis attinge.

<sup>44</sup> Giovanni Lanfranco lavora anche nella chiesa dei Santi Apostoli: lì l'impostazione è quella del quadro ripor-

5. Domenico Mondo, *La Vergine Immacolata in gloria* (recto)  
*Schizzo di una parte di una gamba e parte di una mano* (verso),  
disegno, pennello e inchiostro  
bruno, acquerello marrone con  
rialzi a biacca su gesso nero,  
282 x 173 mm. New York, The  
Metropolitan Museum of Art,  
inv. 64.38.1.



Fondazione  
1563



EDITORIALE  
SAGEP

l'abilità di frescante «soprattutto nel punto del sottoinsù»: egli si riferisce all'effetto scenografico e alla disposizione verticale ma non vertiginosa delle figure, ordinatamente disposte in schiere concentriche, con una chiara articolazione spaziale, tratti tipici delle cupole di Correggio prima e di Lanfranco poi.

L'epilogo della vicenda ha il sapore del compromesso: si nomina alla direzione dell'Accademia Domenico Mondo, uno degli ultimi allievi di Solimena, accanto al freddo tedesco, Tischbein. L'esito può esser letto come una magra consolazione per il partito dell'invenzione e del *furor* immaginativo, rappresentato da Mondo (fig. 5). I pittori napoletani sanno di dovere comun-

tato. La cupola del Gesù Nuovo, crollata per il terremoto del 1688, è un'altra impresa del parmense e «i quattro angoli della cupola» sono definiti «la meraviglia dell'arte»; cfr. De Dominicis [1742-1745] 2003-2014, III/1, 2008, p. 284.

que tentare di aggiornarsi al gusto corrente classicista, espungendo gli esponenti più noti della famiglia dei grandi frescantì: Luca Giordano, Francesco Solimena e i loro epigoni.

La vicenda napoletana fa emergere anche la questione, niente affatto marginale, della terminologia legata ai dipinti preparatori: le scelte lessicali sono le cartine di tornasole per accertare il mutamento dello statuto del bozzetto, e della considerazione e del gusto per questo genere<sup>45</sup>. Il lessico, infatti, registra idee legate all'arte e alla componente fabrile del lavoro degli artisti. Il tedesco Tischbein utilizza il lemma *skizze*, riferendosi ai quadri «di composizione in piccolo»; anche il francese sopperisce all'assenza del termine «bozzetto» con la locuzione *esquisse au coloris* o *colorié*. L'uso di *skizze* o *esquisse*, in luogo di *bozzetto*, non è privo d'implicazioni a livello semantico: la nozione vasariana di *schizzo*, di cui alcune lingue si appropriano per identificare il bozzetto, informa le riflessioni degli scrittori d'arte e degli artisti stessi nel momento in cui confezionano opere preparatorie, opere che nel Settecento sono dipinte e non più disegnate<sup>46</sup>. Al guado tra circoscrizione albertiana ed evocazione del dato cromatico, le bozze e poi i bozzetti guadagnano via via un'indipendenza materico-concettuale connotata dalle proprietà dello schizzo vasariano: la fase inventiva si traduce in rapidi e facili gesti della mano, fatti «in forma di una machia» e accennati in «una sola bozza del tutto»<sup>47</sup>.

Quando Francesco Milizia, nel 1797, redige il suo *Dizionario delle belle arti del disegno* riprende e aggiorna le affermazioni che l'*amateur* Claude-Henri Watelet aveva in origine compendiate nell'articolo «esquisse» nella *Encyclopédie*. Scrive che «per quanto utili sieno gli *schizzi*, gli Artisti, specialmente giovani, debbono usarne con sobrietà, per non avvezzarsi alla scorrezione e al fantastico. [...] Il tribunal della ragione deciderà del merito de' suoi *schizzi*» perché «deve l'artista cautelarsi contro la seduzione delle numerose idee vaghe e poco ragionate» e aggiunge che non era stato Raffaello «ma gli adulatori servi» a guastare «la convenienza, il costume e le bellezze dell'arte»<sup>48</sup>. La sottomissione dei procedimenti adottati dagli artisti al severo giudizio della ragione non può più permettere che la sprezzatura e l'espressione della pittura «alla prima» tengano il campo. Alla fine del XVIII secolo ritorna in auge la piena coscienza che esista una bellezza superiore, che trascende materia ed esecuzione. È un momento, questo, in cui alle soglie del nuovo secolo il primato della sovrana ponderazione guadagna nuovamente terreno rispetto al gesto pittorico ostentato in alcuni bozzetti settecenteschi: nessuna delle due fazioni, però, è destinata a scomparire.

Da questa breve disamina si evince quanto sia arduo fissare una volta per tutte l'origine dei sostanziali mutamenti nello statuto del bozzetto: nel Settecento tendenze stilistiche ed elaborazione critica differenti rendono più difficile circoscrivere la materia. La pittura di tocco e di macchia, seppur collegata allo sviluppo del bozzetto da una parte della storiografia artistica, non è condizione necessaria all'accertamento dell'esistenza del bozzetto

<sup>45</sup> Sulla definizione di *sketch*, termine inglese per bozzetto e schizzo, si veda l'introduzione di Peter Walch, in *French Oil Sketches* 1994, p. 10. Tra i primi ad affrontare sistematicamente il tema Bauer 1999.

<sup>46</sup> Sulla fortuna del lessico vasariano Motolese 2012, pp. 111-148.

<sup>47</sup> Vasari [1568] 1966-1987, I, 1966, p. 117.

<sup>48</sup> Milizia 1797, II, p. 207. Per l'articolo «esquisse» si veda *Encyclopédie* 1751-1765, V, 1755, pp. 981-982.

come genere autonomo, neanche agli albori della sua storia<sup>49</sup>. L'iter generativo di un dipinto è collegato alla divisione del lavoro in bottega, al rapporto tra artista e materia, alla dialettica tra *inventio* ed esecuzione: la ricezione dei manufatti che oggi identifichiamo come bozzetti si misura inevitabilmente con la prammatica artistica, tra innovazioni e resistenze. Le «macchie» sono, in ultima istanza, fenomeni da inserire in catene operative e intenzionali plasmate anche dalle relazioni tra artista e pubblico.

---

<sup>49</sup> Donald Posner, recensendo la già citata mostra *Masters of the Loaded Brush*, mette in guardia rispetto alla fallace equivalenza pittura di macchia-bozzetto e, memore dei suoi studi sui Carracci, pone l'attenzione sull'importanza di prassi e *working methods* centroitaliani; Posner 1967, p. 360.

# BELLORI SECONDO BOTTARI: COME L'ERUDIZIONE SETTECENTESCA TOSCANA SI CONFRONTA CON L'ANTIQUARIA DEL SEICENTO ROMANO\*

Camilla Parisi

«Si fece il nostro illustre defunto una villetta a Rocca di Papa, contigua alla parrocchia [...]. In questo luogo alpestre, e non molto distante da quei montagnuoli piani dai quali Annibale mostrò alle sue truppe da lontano la gran Roma, affine d'invogliarle di sì ricca presa, stavasi talvolta soletto e filosoficamente mirando da lunge il fumo e le ricchezze della superba Roma. Quivi pur fu dove egli compose senza il presidio di verun libro i Dialoghi delle bell'Arti, che dire si possono il Codice del buon gusto»<sup>1</sup>.

Con queste parole Giovanni Lodovico Bianconi tramandava un'immagine forse troppo suggestiva seppur verosimile del proprio amico Giovanni Gaetano Bottari nell'atto di scrivere i *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, breve e intelligente «codice del buon gusto»<sup>2</sup> che gli «uscì di penna [...] per puro divertimento»<sup>3</sup>.

I *Dialoghi*, editi per la prima volta nel 1754, furono scritti vent'anni prima, come riferito dallo stesso autore nell'introduttivo *Avviso ai lettori*<sup>4</sup>. Il testo simula uno scambio dialettico tra un artista, Carlo Maratti, presente a pieno titolo come caposcuola della pittura romana del secondo Seicento, e un conoscitore, che nel manoscritto conservato presso la Biblioteca Corsiniana<sup>5</sup> è Filippo Buonarroti. La scelta di quest'ultimo interlocutore fu certamente dettata dall'amicizia che legava l'autore al pronipote di Michelangelo, scomparso proprio in quegli anni. Al momento della pubblicazione, essendo venuto meno l'originario intento privato, il ruolo di Buonarroti venne assunto da Giovan Pietro Bellori, senza che questa modifica abbia comportato variazioni nella forma o nel contenuto del testo, come dimostrano le numerose citazioni dirette prese dalle *Vite* belloriane e riportate da entrambi i dialoganti, come se tra loro non vi fosse l'autore. Probabilmente il testo non ebbe neanche necessità di trascrizione, considerando che i due interlocutori sono indicati con le sole iniziali del cognome, M e B, valida quest'ultima sia per Buonarroti sia per Bellori.

Le ragioni di questa scelta possono essere rintracciate nel contesto di appartenenza

\* Vorrei ringraziare Michela di Macco e Silvia Ginzburg per avere dato luogo a una così bella occasione di ragionamento e studio. Ringrazio inoltre Vittoria Brunetti, interlocutrice sempre presente e pronta allo scambio.

<sup>1</sup> Bianconi 1775, pp. 58-59.

<sup>2</sup> Particolare è la scelta di questa definizione, che suggerisce un'associazione esplicita con Gabburri, noto al tempo come il «Cavalier del Buon Gusto».

<sup>3</sup> Queste parole sono tratte da un articolo di Leonardo Massimiliano de Vegni (1731-1801), architetto toscano amico di Bottari. Il testo è oggi noto grazie alla trascrizione in Comolli 1788-1792, I, 1788, pp. 266-269. In alcuni casi de Vegni è definito «seguace» di Bottari; si veda Costamagna 1975.

<sup>4</sup> Cfr. Bottari 1754, p. III. Sui *Dialoghi sopra le tre arti del disegno* si veda Pellegrini 2006 e bibliografia precedente.

<sup>5</sup> Biblioteca Nazionale dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana (d'ora in avanti BNALC), ms. cors. 1347, 44-D-48. Si veda Consoli 2004, p. 149, nota 20.

dell'autore. Bellori, nella prima metà del Settecento, era già considerato uno dei massimi modelli di erudizione: lo stesso Bottari, nel presentare i protagonisti dei *Dialoghi*, lo definisce «celebre antiquario»<sup>6</sup>. Si pensi inoltre, per restare in ambito fiorentino, alla sua biografia scritta da Francesco Maria Niccolò Gabburri, nella quale viene ricordato l'interesse collezionistico ed erudito che si muoveva al tempo attorno al manoscritto delle *Vite* del romano, «desideratissimo da tutto il mondo»<sup>7</sup>. Al contrario, Filippo Buonarroti, pur essendo stato disegnatore oltre che antiquario ed essendo venuto a mancare nel 1733, non trovò un posto all'interno delle biografie gabburriane, nonostante l'autore vi abbia apportato modifiche e aggiunte fino alla fine della propria vita, conclusasi l'8 maggio 1742. All'interno del «Codice del buon gusto», Bottari parla per il tramite della controparte erudita del dialogo. Per questo non stupisce che, accingendosi a riordinare il manoscritto per pubblicarlo, abbia deciso di consegnare il proprio pensiero all'autorità del mondo dei conoscitori.

Bellori fu per Bottari quest'autorità: dai suoi scritti, il fiorentino estrapolò parte delle tematiche poi approfondite all'interno delle proprie pubblicazioni a soggetto storico-artistico, quali i *Dialoghi* di Rocca di Papa, ma anche la *Prefazione al Riposo di Borghini* (1730) o la nuova edizione della *Roma sotterranea* di Antonio Bosio (1737). Nello specifico, più che dall'edizione seicentesca delle *Vite* belloriane, i cui volumi sono stati certamente oggetto di studio del monsignore<sup>8</sup>, per i *Dialoghi* egli prese spunto dalla *Vita di Carlo Maratti*<sup>9</sup>, pubblicata per la prima volta soltanto nel 1731 – a conferma dell'importanza di Bellori a quelle date –, come si evince dalle diverse citazioni e coincidenze<sup>10</sup>. La diffusione del testo belloriano, che intreccia biografia e autobiografia in un compendio di problematiche e critiche sulla società e sul sistema delle arti, stimolò un dibattito di eterna attualità, toccando *topoi* poi cari a Bottari e Gabburri: il contrasto tra intendenti e ignoranti<sup>11</sup>, l'importanza dello studio e dell'erudizione degli artisti, l'invidia tra gli stessi, la tracotanza dei committenti e il giusto equilibrio tra gloria e remunerazione.

Bottari fu un lettore di Bellori a tutto tondo. Non si limitò, infatti, allo studio dei testi che segneranno la fama del romano nell'Ottocento e nel Novecento, anzi probabilmente trasse spunto principalmente da quelli che furono al tempo gli scritti di maggiore attualità e viceversa forse poi non adeguatamente considerati.

<sup>6</sup> Bottari 1754, pp. IV-V.

<sup>7</sup> Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino E.B.9.5, F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori*, vol. II, cc. 91v-92r.

<sup>8</sup> Menzionati più volte nelle note dell'autore ai *Dialoghi*.

<sup>9</sup> *Ritratti di alcuni pittori celebri 1731*, pp. 146-251. Da ricordare è l'ipotesi di Stella Rudolph, secondo la quale il modello per i *Dialoghi* sarebbe stato l'*Accademia de Pintura del Señor Carlos Maratti*, uno scritto in forma di dialogo avente come protagonisti proprio Bellori e Maratti, insieme a Vincenzo Vittoria, conservato ora presso la Biblioteca Corsiniana (BNALC, ms. rossi, 44-A-5), già nella collezione della famiglia Corsini (Rudolph 1989, p. 243). Non vi è però una reale tangenza nei contenuti o nell'ambientazione dei due dialoghi, soltanto un parallelismo nella struttura.

<sup>10</sup> Nei *Dialoghi* sono riportati diversi fatti o aneddoti presi direttamente ed esplicitamente dalla *Vita di Carlo Maratti*: tra i vari, quello riguardante il soprannome del pittore «Carluccio delle madonnine» (Bottari 1754, pp. 203-204) e quello sulla sua eccessiva, a detta di Bellori, attenzione per il denaro (*ivi*, pp. 30-31).

<sup>11</sup> Sicuramente Bottari conosceva le due importanti incisioni allegoriche riguardanti queste stesse tematiche, ovvero *L'Accademia di Pittura o Scuola del disegno e Le Belle Arti perseguitate dall'Ignoranza*, realizzate da Nicolas Dorigny su disegno di Carlo Maratti, non solo perché la prima delle due è menzionata nella *Vita* del pittore scritta da Bellori, ma anche perché Gabburri ne possedeva le ristampe fatte da Johann Jakob Frey il vecchio nel 1728.

Così come la *Vita di Maratti* venne vista dal fiorentino in quanto analisi della società artistica contemporanea e non soltanto come biografia del pittore, allo stesso modo l'altro testo da lui maggiormente studiato non sembra essere stato il concettoso discorso sull'*Idea* scritto nel 1664 e pubblicato otto anni dopo all'interno della prima edizione delle *Vite*, bensì quello più attuale e limpido recitato presso l'Accademia di San Luca nel novembre 1677: *Gli onori della pittura et della scoltura*, stampati in calce alla *Descrizione delle immagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano* nel 1695<sup>12</sup>.

Questo compendiario e ossequioso discorso sulla gloria delle arti, che da Zeusi arriva a van Dyck passando per Giotto e Michelangelo, si accosta maggiormente alla concezione storico-artistica di Bottari rispetto a quanto non facciano le *Vite* del 1672. Infatti Bellori, esempio di erudizione, non è per Bottari un modello di gusto: andando a considerare la scelta degli artisti giudicati meritevoli di lode e memoria dall'uno e dall'altro, risulta evidente come la selezione serrata che struttura le *Vite* del romano non venga accolta dal fiorentino, che pure non la critica espressamente. È l'origine geografica a segnare la distanza tra i due letterati. Il bibliotecario dei Corsini, nonostante il lungo soggiorno romano, non smise mai di far parte dell'*élite* colta toscana e continuò a collaborare con figure come Antonio Maria Biscioni, suo maestro, Anton Francesco Gori e il già menzionato Francesco Maria Niccolò Gabburri. È negli scritti di quest'ultimo che si possono recuperare le idee che hanno indirizzato il gusto artistico di Bottari: un gusto che non dimentica di dar rilievo alla propria patria, pur assegnando il giusto valore, per lo meno storico, a tutti i periodi e i luoghi dell'arte del passato<sup>13</sup>. Comune ai due fiorentini è l'exasperazione della polemica anti-barocca seicentesca, già diffusa negli scritti di Bellori e che aveva portato, nel corso della seconda metà del XVII secolo, prima a una svalutazione della *praxis*, in favore di un'arte nobile e dello spirito, e quindi all'interesse verso gli artisti del primo Seicento che, pur imitando la natura, la innalzavano verso l'ideale tramite «la sapienza e la scienza»<sup>14</sup>. In Bottari, come in Gabburri, invece, data la rinnovata importanza assegnata alla tecnica e alla diligenza metodica dei primitivi, il discorso critico progredì verso un nuovo apprezzamento nei confronti del Quattrocento, del primo Cinquecento e in parte anche del Trecento<sup>15</sup>. Secondo il fiorentino, gli artisti

«avezzi alle novelle guise di dipignere, tutte affettazione e tutte ammanierate, hanno corrotto il buon giudizio, né sanno più discernere alcuna cosa di buono nelle antiche maniere [...] comeché i lavoranti in quella oscura stagione pochi lumi avessero, supplivano tuttavia con una estrema ingegnossissima diligenza: nel che mancano gli odierni artefici»<sup>16</sup>.

La storia dell'arte di Bottari inquadra le opere e gli artisti all'interno del loro contesto culturale e secondo i canoni cui appartengono. Il suo percorso a ritroso alla ricerca dell'origine

<sup>12</sup> Bellori 1695a, pp. 266-282. Nell'edizione del 1821 curata da Melchiorre Missirini (Bottari, Missirini 1821), *Gli onori* sono definiti «la nota dissertazione del Bellori intorno alle Belle Arti», indicandone una maggiore importanza rispetto a quella concessagli oggi dagli studiosi.

<sup>13</sup> Su Gabburri si veda Barbolani di Montauto 2006 e bibliografia precedente, nonché Nastasi 2011.

<sup>14</sup> Bellori [1672] 2009, II, p. 628.

<sup>15</sup> Si veda Previtali 1964, pp. 68-70.

<sup>16</sup> La citazione è tratta dalla *Prefazione* di Bottari all'edizione de *Il Riposo* di Raffaello Borghini curata da Biscioni: Borghini [1584] 1730, pp. IX-X.

della bellezza nell'arte arriva fino a Masaccio, Giotto e Cimabue, seguendo Filippo Baldinucci<sup>17</sup> e, ancor più, Giorgio Vasari, in opposizione alle critiche di fiorentinocentrismo rivolte al padre della storiografia artistica dai letterati del XVII e XVIII secolo<sup>18</sup>. In questo contesto risulta interessante l'aneddoto raccontato da Leonardo Massimiliano de Vegni nel Giornale di Pisa nel 1771, secondo il quale Bottari scrisse i *Dialoghi* nella propria dimora a Rocca di Papa «dove non avendo egli portato seco di libri altro, che il Vasari, da quello trasse il materiale»<sup>19</sup>. Considerando la presenza di numerose note, riferimenti e citazioni dirette da altri autori, quali Malvasia, Baldinucci, Zanotti, Ridolfi, lo stesso Bellori, così come gli antichi e altri, questa affermazione appare improbabile, ma rimane significativa circa la predilezione del monsignore fiorentino per lo storiografo suo compatriota. Quanto evidenziato non implica un disinteresse nei confronti degli artisti delle *Vite* di Bellori. Bottari è uno studioso inclusivo, analizza e apprezza tutti i periodi dell'arte e tra i massimi esponenti del Seicento enumera i grandi esclusi belloriani, tra i quali Bernini, Borromini e Pietro da Cortona, così come non dimentica i Carracci, Domenichino, Guido Reni, e pure Caravaggio nonostante «ci vuol ben poco a vedere, che non può stare in confronto di Guido»<sup>20</sup>.

La ragione dietro lo scarto tra Bellori e Bottari non è quindi di gusto, quanto piuttosto storica. Essere un erudito del XVIII secolo significava aver raggiunto una distanza temporale e culturale con il secolo passato tale da poter leggere il primo Seicento, al pari del Cinquecento e del Quattrocento, come segmento del percorso evolutivo dell'arte italiana e quindi storicamente inquadrato nel suo tempo.

<sup>17</sup> Gabburri, alla cui tradizione culturale è legato Bottari, è in diverse occasioni definito «novello Baldinucci». Cfr. Nastasi 2011, p. 23.

<sup>18</sup> Cfr. Vasari [1550 e 1568] 1759-1760, I, 1759, p. XVII. Sull'edizione delle *Vite* curata da Bottari si vedano la *Premessa* di Paola Barocchi, in Vasari [1550 e 1568] 1966-1969, *Commento* I, 1966, pp. XV-XXII, e Vermeulen 2007.

<sup>19</sup> Comolli 1788-1792, I, 1788, pp. 264-271, in particolare pp. 266-269.

<sup>20</sup> Bottari 1754, p. 251. Per quanto non sia questa la sede adatta per un tale approfondimento, vorrei evidenziare che uno sviluppo del confronto tra gli scritti di Bellori e Bottari in direzione di un'analisi del lessico risulterebbe sicuramente interessante e fruttuoso. Si possono infatti rintracciare nelle *Vite* belloriane e nei *Dialoghi* aggettivi comuni utilizzati per definire artisti stilisticamente, geograficamente e cronologicamente lontani tra loro.



LA COSTRUZIONE DEL CANONE  
NEL XVII SECOLO

Fondazione  
1563



EDITORE  
SAGEP

# FRANCESCO ALBANI CUSTODE DELLA GENEALOGIA CLASSICISTA EMILIANA

Raffaella Morselli

«L'Ideale classico», scriveva Gnudi, «è un'arte accompagnata da un'attività razionante, in attivo scambio tra letterati e artisti, fra artisti e teorici dell'arte»<sup>1</sup>. Se queste sono le caratteristiche peculiari necessarie a un pittore per essere riconosciuto nella compagine classicista della prima metà del Seicento italiano, allora Francesco Albani diventa uno degli interpreti principali di questa storia.

Eppure, il suo talento e la sapienza critica, la sua fede ferrea nell'asse Raffaello-Annibale-Domenichino non sono bastati a far riconoscere in lui un genio dell'«Ideale classico». La dicotomia tra la sua produzione romana e bolognese, tra il dipingere piccoli quadri da *cabinet d'amateur* e grandi pale d'altare, tra le aspirazioni di teorico e la produzione di opere seriali per il mercato internazionale, tra l'amicizia con Malvasia, Passeri e Bellori, e il forte scontro con il suo primo biografo, Francesco Scannelli, ha prodotto una lettura critica di fatto distorta mentre lui era ancora in vita.

I suoi raffinatissimi paesaggi mitologici hanno eclissato il resto della sua produzione, fino a farlo etichettare, nel Settecento e nell'Ottocento, come artista frivolo, zuccheroso, femminile, incline a bamboleggiamenti arcadici, prodromo dello svaporato Settecento. Luigi Lanzi, che coniò per lui l'epiteto di «Anacreonte della pittura», ha trasmesso l'immagine di un pittore-poeta e non quella, più corretta, di un pittore-teorico<sup>2</sup>. Il peso che Lanzi ebbe sul dibattito critico riguardante il bolognese influenzò il parere di Roberto Longhi che, in *Momenti della pittura bolognese* (1934), parlò di *Salmaci ed Ermafrodito* (fig. 1) e di *Apollo e Dafne* (Parigi, Musée du Louvre, fig. 2, eseguiti entrambi nel 1607), quadri romani molto vicini a Domenichino, quali preziosità da includere in una collezione di antichi camei. Tuttavia, nel 1948, Antonio Boschetto pubblicò uno studio in cui, per la prima volta, si prese in considerazione la produzione delle pale romane del pittore e lo si riabilitò nel contesto dei grandi artisti bolognesi del primo Seicento<sup>3</sup>.

Scriveva Carlo Volpe, a proposito di Albani, nel catalogo della mostra *L'Ideale classico*: «non sarà sfuggito a nessuno che negli orientamenti di questa Mostra si è inteso riproporre un volto assai più colto e pensoso del pittore della celeberrima *Danza* di Brera (fig. 3), raccomandandolo ad opere che non sfigureranno in una antologia ad alto livello della pittura italiana del Seicento»<sup>4</sup>. In mostra erano presenti diciotto quadri tra cui un solo piccolo rame: il *Noli me tangere* (Parigi, Musée du Louvre, fig. 4) che anticipa la pala dello stesso soggetto nella cappella Zoppi in Santa Maria dei Servi a Bologna (fig. 5), documen-

<sup>1</sup> Gnudi [1962] 2006, p. 79.

<sup>2</sup> Lanzi [1789] 1845, p. 88.

<sup>3</sup> Boschetto 1948.

<sup>4</sup> Volpe 1962, p. 133.



1. Francesco Albani, *Salmaci ed Ermafrodito*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 19.



2. Francesco Albani, *Apollo e Dafne*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 18.

tata nel 1644. In catalogo Albani si guadagnava uno spazio ristretto tra l'amico fraterno Domenichino e Nicolas Poussin, che lo aveva elogiato anche in tardissima età, riappropriandosi del suo posto nell'empireo<sup>5</sup>.

Albani visse troppo a lungo – dal 1578, ancora in piena epoca tardomanierista, al 1660, quando già la stagione barocca era al culmine della sua espansione – per passare indenne tra gli storiografi che popolavano Bologna, l'Emilia e Roma in quegli anni. La sua alacre produt-

<sup>5</sup> Scrive Albani all'allievo Girolamo Bonini: «[...] troppo affettata referta che mi fate di Monsù Possini che non credo dica tanto quanto mi riferite haver detto di me in mia laude». Lettera di Albani a Bologna a Bonini a Roma, s.l., s.d., New York, The Morgan Library & Museum, in Cacho Casal 2014. In precedenza, era stata menzionata da Puglisi 1999, p. 72, nota 71, che la data al 1659 e la cita per la critica che Albani fa dell'architettura dipinta nella volta della Galleria Farnese, assai diversa da quella che lui realizza, nel 1609, per la Galleria Giustiniani a Bassano di Sutri, e per l'apprezzamento di Poussin: *ivi*, p. 82, nota 72.

3. Francesco Albani, *Danza degli amorini*, Milano. Pinacoteca di Brera, inv. 301.



tività, documentata fino all'ultimo giorno di vita, non giovò alla sua fortuna critica. Troppi decenni erano passati dalla prima stagione romana all'ultima fase bolognese. Troppi amici e colleghi erano scomparsi: alla luce della sua cultura personale, Albani non si dava per vinto e non ci stava ad essere interrogato solo in qualità di superstite di una mitica età dell'oro.

Scannelli, Malvasia, Bellori, Passeri: ognuno di questi storiografi aveva avuto una lunga relazione con Albani, con loro il pittore aveva intrecciato corrispondenze e visite, lunghe conversazioni e giudizi. E poi c'era il "fidatissimo Acate", l'allievo Girolamo Bonini, cui affidare pensieri e suggerimenti in lunghe missive, «saltellanti nel discorrere»<sup>6</sup>. C'erano, infine, i giovani più promettenti che frequentavano la sua scuola, Carlo Cignani e Donato Creti, cui insegnare il rispetto e la continuazione dell'"Ideale classico".

Albani dovette difendere se stesso e i suoi pensieri dall'assedio di aspiranti storiografi e visitatori-amatori che volevano da lui impressioni, ricordi e giudizi critici su Annibale, Guido, Domenichino, Guercino: al contempo si arrabbiava, imprecava, batteva i piedi quando non si riconosceva la sua produttività pubblica. Sembrava quasi presagire quello che sarebbe accaduto dopo la sua morte: essere ricordato principalmente per i piccoli quadretti mitologici e non come uno degli interpreti della grande stagione della pittura bolognese.

Passeri registra bene questo timore e, dalle pagine della biografia dedicata ad Albani, si evince che egli lo aveva conosciuto personalmente, forse a Bologna nella terza e ultima parte della sua vita. Lo storiografo riferisce come Albani si lamentasse con lui poiché, a fronte del gran numero di pale d'altare eseguite, quasi cinquanta, con figure grandi al naturale, egli, tuttavia, fosse accusato di non valere altro che nel piccolo. Passeri lo considerava più poeta che pittore, ed egli, che era artista oltre che letterato, lo poteva ben dichiara-

<sup>6</sup> Le citazioni sono tratte dalle lettere di Albani e Bonini e da Malvasia. Si rimanda a Morselli 2019b.



4. Francesco Albani, *Noli me tangere*. Parigi, Musée du Louvre, inv. 7.

re<sup>7</sup>. Lo storiografo è la fonte romana più accreditata per Albani, poiché aveva lavorato, nel 1634, agli affreschi di villa Aldobrandini a Frascati come aiuto di Giovanni Angelo Canini, che era stato coinvolto in quel cantiere da Domenichino, e di quest'ultimo fu tanto amico da scriverne e leggerne l'orazione funebre, ricordata dal Bellori<sup>8</sup>.

La prima biografia artistica dedicata a Francesco Albani fu quella di Scannelli, da lui contestatissima, pubblicata nel 1657 all'interno del *Microcosmo della pittura*. Venne data alle stampe mentre Albani era ancora in vita e gli provocò grande sconcerto. Scrive Malvasia che «non si può dire quanto si sturbasse e dolessi di essere stato anzi mal trattato» dallo scrittore forlivese<sup>9</sup>. Si lamentò personalmente con lui poiché era stato inserito dopo Guido Reni e Guercino; si dolse del fatto che non fosse ricordata alcuna sua pala d'altare; si arrabbiò perché non era stato menzionato a sufficienza per i lavori nella cappella Herrera; si infuriò d'essere stato relegato tra i fantasmi del passato. Voleva costringere Malvasia a

<sup>7</sup> Passeri 1772. Sulle vite di Passeri e la scelta classicista di dedicarne sette ai pittori bolognesi (Domenichino, Reni, Lanfranco, Algardi, Mitelli, Albani e Guercino) si veda Witte 2014.

<sup>8</sup> Bellori [1672] 2009, I, p. 357, ricorda che Passeri recitò l'orazione davanti «al ritratto di Domenico dipinto di mia mano, cavato da alcuni disegni venutimi da Napoli».

<sup>9</sup> Malvasia [1678] 1841, II, p. 186.

5. Francesco Albani, *Noli me tangere*. Bologna, Santa Maria dei Servi.



scrivere a Scannelli una lettera di rimostranze e, alle titubanze di quest'ultimo, prese carta e penna e la scrisse egli stesso, ottenendo la risposta che il canonico bolognese pubblica nella sua vita<sup>10</sup>. Una replica pacata in cui il medico erudito si impegna, nella ristampa, a correggere quello che Albani giudica errato, ma non a cambiare l'impianto e le convinzioni; tuttavia, lo inserisce con Annibale, Guido, Domenichino e Guercino tra i quattro apostoli dell'arte bolognese. La copia del *Microcosmo* appartenuta ad Albani, interamente glossata, mostra tutta la furia di acribia che l'anziano pittore mise nella lettura di un testo che non corrispondeva alle sue aspettative<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>11</sup> La copia di Albani del *Microcosmo* di Francesco Scannelli si trova presso la Elmer Belt Library of Vinciana, University of California; le postille a margine sono state trascritte da Van Schaack 1969, Appendix C, pp. 380-386.

Nonostante Malvasia frequentasse abitualmente Francesco Albani, ne avesse ricavato tutto il possibile quale fonte orale, e gli fossero state consegnate dal pittore stesso le sue lettere e i suoi manoscritti, con la promessa di finire il lavoro di elaborazione, la sua biografia è tra quelle riuscite peggio. Si ha l'impressione di trovarsi di fronte a un primo abbozzo, sul quale l'autore non è più ritornato, tanto appare frettolosamente abborracciata. Purtroppo, gli appunti che Malvasia ha utilizzato non sono più disponibili: scomparsi assieme a quelli relativi a Passerotti e a Domenichino. E così Albani, che tanto aveva lavorato in vita affinché non si producesse su di lui una biografia sbilanciata, si ritrova immortalato, proprio dal padre della storiografia bolognese, in uno scritto che non riesce a dare conto di tutte le sue idee. Probabilmente Malvasia era stato sopraffatto dal materiale che il confidente gli aveva trasmesso, ossia tutte quelle preziose carte che abbozzavano un trattato sui protagonisti della grande stagione bolognese classicista.

Si sa che Albani aveva intenzione di scrivere un suo testo, e lo sapeva anche Giovan Pietro Bellori, che gli aveva inviato la sua biografia su Caravaggio in lettura, tramite il padre camilliano Domenico Regi<sup>12</sup>. Bellori avrebbe dovuto ricevere un «abbozzo», un manoscritto in cui Albani raccontava la sua vita, per poi utilizzarlo per costruire la biografia; un documento che, in effetti, sembra essere stato spedito ma mai ricevuto<sup>13</sup>. Il biografo considerava Albani un degno intendente d'arte, un uomo di lettere e di pensieri profondi, oltre che un testimone oculare della prima stagione del classicismo bolognese, e così i due, quasi da colleghi, si scambiavano le biografie che stavano scrivendo, rispettosi l'uno del giudizio dell'altro. Alla morte del pittore, Bellori scrisse una lettera di condoglianze ai familiari e una, in particolare, a Bonini nel 16 ottobre 1660, nella quale parla della loro amicizia, sedimentata grazie a idee comuni sulla pittura e sbocciata senza mai conoscersi personalmente, a partire dal 1645<sup>14</sup>. Nella missiva, Bellori ricordava che Albani doveva avergli mandato qualche suo foglio, ma che lui non lo aveva ricevuto: e così esortava Bonini a raccogliere le riflessioni del maestro e a metterle in salvo. Il critico era deciso a scriverne la vita e, dunque, sarebbe stato importante avere tutto il materiale disponibile, tra cui la descrizione di due quadri di Domenichino di proprietà di Albani: uno forse identificabile con la pala d'altare che decorava la cappella della villa del maestro "La Quersola", raffigurante *Santa Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli* (oggi San Pietroburgo, Hermitage), databile attorno al 1620, probabilmente un dono che Domenichino fece all'amico costretto a tornare a Bologna dalla famiglia<sup>15</sup>.

Agli occhi di Bellori, Albani era il sopravvissuto di un'epoca irripetibile della pittura, quella del rinnovamento verificatosi agli inizi del secolo tra Bologna e Roma: aveva conosciuto e

<sup>12</sup> La lettera, datata 23 giugno 1645, è stata pubblicata da Borea 2000b.

<sup>13</sup> Malvasia [1678] 1841, II, p. 163.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 190. L'anno prima, il 28 giugno 1659, Albani ricordava a Bonini a Roma di aver mandato a cercare Bellori e un francese della città di Lione ma, evidentemente, Bonini non li aveva trovati. A fine lettera aggiungeva di dover scrivere «al Signor Belori» (Modena, Biblioteca Estense, trascritta in Van Schaack 1969, Appendix B, n. 15). Si veda anche la lettera del 23 giugno 1645 di Bellori da Roma ad Albani a Bologna. Il padre camilliano Domenico Regi viene citato per aver fatto leggere la vita di Caravaggio di Bellori al pittore, il quale gli aveva riferito di averla apprezzata molto; si veda Borea 2000b.

<sup>15</sup> Si veda Bušmina, in *Da Caravaggio a Guercino* 2014, pp. 110-111, con bibliografia precedente. Nella scheda non viene riportata la collocazione antica del dipinto nella tenuta di campagna dell'Albani.

lavorato con Annibale Carracci, che era spirato tra le sue braccia il 15 luglio 1609, ed era stato sodale di Domenichino. Sarebbe bastato questo per renderlo, al suo cospetto, un eroe. Eppure, anche Bellori non riuscì a dare alle stampe la biografia di Albani, nonostante Malvasia fosse sicuro che sarebbe stata pubblicata<sup>16</sup>. Nella prefazione a *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, stampate a Roma nel 1672, Bellori annunciava un secondo volume che, alle prime dodici vite, avrebbe aggiunto quelle di Ludovico e Antonio Carracci, Reni, Guercino e Albani. Purtroppo il secondo volume non fu mai pubblicato e Bellori fece in tempo a finire solo le vite manoscritte di Reni, Sacchi e Maratti. Ciò contribuì non poco alla sfortuna critica di Albani, che pure era ricordato dal biografo come un'autorità su Raffaello nella *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele di Urbino* del 1695.

La linea classicista del pittore bolognese, che Volpe riabilitava nella mostra del 1962, era già stata dichiarata dall'artista stesso nelle due lettere a Domenico Maria Canuti del 1651 e del 1654, e nelle più di settanta che egli aveva inviato, in tarda età, all'allievo Bonini<sup>17</sup>. Tali missive sono un patrimonio di indicazioni su Raffaello, Annibale, Domenichino, Sacchi e Poussin. In quella del 28 giugno 1659, Albani consigliava a Bonini di andare a vedere, a Roma, le Logge di Raffaello. Lui le aveva già viste quattro volte ma, scrive, «[...] queste grandi operazioni più si guardano più crescono [...] sicché le logge fatte da più dipendenti a me sembravano crudette l'ultima volta che tornai a Roma, le stanze no [...]. Torno a Raffaello ancora un poco, parmi di dirli che sia vane il dissegnarsi, ma bisogna fare come faceva Annibale, cioè portarsele via con la memoria»<sup>18</sup>. Qualche anno prima, a Canuti consigliava di copiare Domenichino a San Luigi dei Francesi e a Grottaferrata, giudicandolo «[...] gran cervello in ogni sua operatione, ma particolarmente ne concetti»; il 20 luglio 1658, gli suggeriva di andare a vedere la *Santa Margherita* di Annibale Carracci a Santa Caterina dei Funari, secondo lui più bella di quella a Reggio Emilia. Quindi Annibale a palazzo Farnese «dove trovarete di quel colorito (avanti che vedesse Roma) dipinto in sua gioventù, dico Annibale e molte altre [opere] che temo siano state portate a Parma». Per Albani Annibale è, senza dubbio, assieme a Raffaello, la stella polare che rischiarò il firmamento della pittura romana.

Se le preferenze di Albani sulla piazza romana sono sufficientemente attestate da queste dichiarazioni, per Bologna ci soccorre una sua lista autografa, stilata alla fine di maggio del 1648, una sorta di guida pittorica delle eccellenze della città. Albani la predispose per Richard Symonds, membro della cavalleria di Carlo I, che lo andò a omaggiare, forse su suggerimento di Nicolas Poussin e Giovanni Angelo Canini, con i quali l'inglese aveva discusso a Roma delle scuole pittoriche italiane, condividendone il giudizio su Annibale<sup>19</sup>. Albani fa ripercorrere al viaggiatore inglese le tappe della nascita e dell'affermazione del classicismo

<sup>16</sup> Malvasia [1678] 1841, II, p. 188, a proposito delle opere di Albani eseguite a Roma, scrive «che nei diciott'anni che in più volte abitò in Roma» non le trova menzionate tra gli scritti del pittore e sembra che quest'ultimo non ne abbia redatto una lista; gli tocca, dunque, elencarle così come Albani le ha nominate, «lasciando che compitamente le descriva più dotta penna di chi avendole ogni di sotto l'occhio egregiamente al suo solito saprà istruircene», intendendo probabilmente il Bellori.

<sup>17</sup> Morselli 2019a.

<sup>18</sup> Modena, Biblioteca Estense, in Van Schaack 1969, Appendix B, n. 15.

<sup>19</sup> Manoscritto conservato a Oxford, Bodleian Library, in Van Schaack 1982. Si veda inoltre Beal 1984a, p. 10; *Eadem* 1984b.



6. Francesco Albani,  
*Annunciazione*. Bologna, Santi  
Bartolomeo e Gaetano (San  
Bartolomeo di Porta Ravegnana).

bolognese, in una sorta di identificazione personale; come se, abbeverandosi alle stesse fonti, questi avrebbe potuto comprendere meglio la trasformazione che da Raffaello portava ad Albani stesso. E così, dopo i prodromi, Symonds passa dagli affreschi dei Carracci in palazzo Sampieri e in palazzo Magnani (senza menzionare, però, quelli di palazzo Fava, cui anche Albani stesso aveva collaborato, forse ritenendoli più acerbi), alle quattro pale di Ludovico, tutte degli anni Ottanta-Novanta del Cinquecento, come la *Conversione di san Paolo*, la *Pala Bargellini*, la *Predica di san Giovanni Battista* (tutte a Bologna, Pinacoteca Nazionale) e la *Madonna di san Giacinto* (Parigi, Musée du Louvre), ad Annibale con l'*Assunzione della Vergine* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) e ad Agostino con la *Natività* (distrutta), la *Comunione di san Girolamo* (Bologna, Pinacoteca Nazionale) e l'*Assunzione* (Bologna, Pinacoteca Nazionale). Nella lista compaiono anche quattro pale di Reni, la *Pietà* (fig. 6 del saggio di Spoltore, p. 56) e la *Crocifissione* (Bologna, Pinacoteca Nazionale), la pala di *San Giobbe* (Parigi, Notre-Dame; fig. 3 del saggio di chi scrive, p. 64) e il *Salvator Mundi* (Bologna, San Salvatore). Di Guercino seleziona solo la *Vergine che appare a san Bruno* (Bologna, Pinacoteca Nazionale). E, finalmente, anche Albani si inserisce in questa compagine, suggerendo al Symonds di andare a studiare la sua *Annunciazione* (Bologna, San Bartolomeo, fig. 6) e il suo *San Guglielmo*, ora perduto, a cui aggiunge la *Sacra Famiglia*

7. Francesco Albani, *Sacra Famiglia*.  
Digione, Archives de la Côte-d'or,  
inv. CA 1.



Fondazione  
1563



EDITORIALE  
SAGEP

nel convento di Santa Chiara e San Gioacchino in via delle Lame (identificato da Eric van Schaack con quello oggi a Digione, Archives de la Côte-d'or, fig. 7) eseguito nel 1640<sup>20</sup>. Albani traccia, in definitiva, una linea chiara dello sviluppo della cultura classicista bolognese, dal 1580 al 1640, inserendo le radici di queste scelte che identifica in Raffaello e in Pellegrino Tibaldi. Il suo sguardo sulla cultura pittorica del Cinquecento è estremamente significativo poiché, pur avendo avuto un apprendistato con Denis Calvaert e una duratura frequentazione delle stanze di Ludovico, sembra voler dimenticare la lunghissima e proficua tradizione pittorica di controriforma, cui lui stesso, per età e per formazione, apparteneva. All'epoca della lista consegnata a Symonds, il maestro aveva settant'anni e poteva permettersi dei bilanci, suggerendo ciò che si era depositato e ciò che si era appena prodotto, in un equilibrio di tensione tra tradizione e futuro che passava anche attraverso di lui. Questo suo ruolo, tuttavia, non gli è stato fino ad oggi sufficientemente riconosciuto.

<sup>20</sup> Van Schaack 1969, Appendix B, n. 15.

# BELLORI E LA PITTURA VENETA DEL CINQUECENTO

Marco Ruffini

Gli studi belloriani hanno ampiamente evidenziato quanto fuorviante sia l'interpretazione delle *Vite* (1672) come testo fondativo di un classicismo secentesco che, in continuità con Vasari e la tradizione manierista, oppone il disegno al colore, la scuola romana a quella veneta. Eppure, il trattamento della pittura veneta negli scritti di Bellori, pur fornendo indicazioni essenziali a questa revisione critica, soprattutto in riferimento al discorso sul colore, è rimasto in larga parte inesplorato<sup>1</sup>.

Iniziamo col dire che l'importanza della pittura veneta nelle *Vite* è un dato evidente mai messo in discussione. Per Bellori, a Tiziano si ispirarono il fondatore della maniera moderna, Annibale Carracci, e dopo di lui tutti i maestri della scuola romana, nella progressione generazionale che da Annibale a Francesco Albani ad Andrea Sacchi arriva fino a Carlo Maratti. Allo studio esclusivo dei veneti (di Tiziano, Veronese e Tintoretto) si dedicarono Pieter Paul Rubens e il suo allievo, Antoon van Dyck (che «pure intinse il suo pennello ne' buoni colori veneziani»)<sup>2</sup>. Dalle *Vite* si evince anche che non si può davvero comprendere l'opera di Raffaello senza prima conoscere quella di Tiziano, e che perfino Caravaggio si ispirò a Giorgione nei suoi primi lavori. Insomma, è piuttosto agevole constatare la rilevanza dei pittori veneti nelle *Vite*. Più difficile rimane chiarire in che cosa consisteva, secondo Bellori, il loro insegnamento.

Punto di partenza obbligatorio per un simile traguardo è l'unico passo delle *Vite* esplicitamente dedicato alla pittura veneta. Si tratta di una citazione dal trattato della pittura di Giovanni Battista Agucchi, sopravvissuto in forma frammentaria, che distingue la scuola veneta dalle altre tre scuole italiane, la romana, la lombarda e la toscana, per la sua vocazione naturalista: «ma li pittori veneziani e della Marca Trivigiana, il cui capo è Titiano, hanno più tosto imitato la bellezza della natura che si ha avanti gli occhi»<sup>3</sup>. Bellori conforta questa definizione della scuola veneta nella biografia di Annibale Carracci, riportando l'aneddoto di un libro dipinto da Jacopo Bassano tanto simile al vero da indurre Annibale a protendere la mano per afferrarlo<sup>4</sup>. La stessa definizione è anche sottintesa negli accenni al primato di Tiziano nell'arte del ritratto e del paesaggio (nelle «vedute dilettevoli di

<sup>1</sup> Sugli studi belloriani si vedano Bell, in *Art History in the Age of Bellori* 2002, pp. 30-52; Montanari 2005, pp. 1-4. Questo saggio si collega a una serie di studi sul colore negli scritti di Bellori a partire dalle considerazioni di Poirier 1988, e può considerarsi complementare a quello dedicato al colorito lombardo nella scuola romana del Seicento secondo Bellori di Ginzburg 2015. Pur divergenti rispetto alle mie conclusioni, sono anche fondamentali gli studi di Sparti 2002; *Eadem* 2012; *Eadem* 2014. Ringrazio, per i loro suggerimenti, Stefano Pierguidi e Silvia Ginzburg.

<sup>2</sup> Si veda Bellori [1672] 2009, I, pp. 241, 265, 273.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 330. Per il passo nel testo di Agucchi cfr. Mahon 1947, p. 246.

<sup>4</sup> Bellori [1672] 2009, pp. 35-36. Sulla fonte di questo aneddoto cfr. oltre, nota 32.

1. Caravaggio, *I bari*. Fort Worth, Kimbell Art Museum, inv. AP 1987.06.



villaggi pastorali, così nel colorirli come nel disegnarli con la penna»), i due generi naturalistici per eccellenza<sup>5</sup>.

Tuttavia, per comprendere cosa Bellori intenda per naturalismo dei veneti bisogna leggere la biografia di Caravaggio, l'artista esemplare delle virtù e dei vizi del naturalismo pittorico, e in particolare la descrizione della *Maddalena* come una «imitazione in poche tinte fino alla verità del colore». La lettura belloriana del dipinto (Roma, Galleria Doria Pamphilj) implica infatti la possibilità di una corrispondenza letterale tra il colore e il mondo naturale, ovvero la capacità del colore di sostituire, non solo di rappresentare, l'oggetto dipinto<sup>6</sup>. Bellori precisa questo aspetto fondamentale della pittura di Caravaggio fornendo un esempio concreto: il giallo della giubba di uno dei *Bari* (Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum, fig. 1), il quale, scrive Bellori, non è adulterato dall'imitazione («né finto è il colore nell'imitazione») ma reso così com'è in natura<sup>7</sup>.

Può forse sorprendere questa lettura di un Caravaggio colorista<sup>8</sup>. Meno se si considera che il colore, proprio perché naturale, costituisce per Bellori un dato da emendare, così come, secondo il letterato, va emendata la natura. Ma qui, più della coerenza della teoria belloriana, interessa il fatto che il colore naturale usato da Caravaggio dimostra per Bellori la sua discendenza da Giorgione (quella discendenza che, secondo Baglione, Federico Zuccari rilevò per primo)<sup>9</sup>. Bellori scrive che l'adesione di Caravaggio al colorito giorgionesco era evidente nelle sue prime opere: «sono questi i primi tratti del pennello di Michele in quella schietta maniera di Giorgione», «senza quelle ombre che usò poi»: un giudizio sugli

<sup>5</sup> Per la citazione si veda Bellori [1672] 2009, I, p. 98. A proposito del ritratto si vedano le considerazioni su van Dyck, che secondo Bellori eguagliò il primato di Tiziano (*ivi*, pp. 277, 279, 283).

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 215.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 216.

<sup>8</sup> Si veda tuttavia Bell 1993; *Eadem* 1995. Sul Caravaggio di Bellori, vedi anche Pierguidi 2015 (2016).

<sup>9</sup> Baglione [1642] 1995, I, p. 317 («Io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione nella tavola del Santo, quando Christo il chiamò all'Apostolato, e sogghignando e maravigliandosi di tanto rumore, voltò le spalle, e andossene con Dio»). Lega strettamente il pittore veneto a quello lombardo anche la testimonianza di Giovanni Paolo Lomazzo, che ricorda l'amico bergamasco Simone Peterzano, primo maestro di Caravaggio, tra gli ultimi eredi di Giorgione e Correggio (Lomazzo 1590, p. 150).

esordi di Caravaggio che torna insomma con la caratterizzazione di Giorgione, nella stessa biografia del lombardo, come «il più puro e 'l più semplice nel rappresentare con poche tinte le forme naturali»<sup>10</sup>.

La biografia di Rubens, il principale interprete del colorito veneto nelle *Vite*, per il suo riferimento quasi esclusivo ai modelli di Tiziano, Veronese e Tintoretto, fornisce ulteriori indicazioni sull'insegnamento dei veneti. Se infatti la breve caratterizzazione dello stile del fiammingo, «si mostrò pratico nel colorire dal naturale», posta a commento delle tele di Santa Croce in Gerusalemme, si raccorda col debito di Caravaggio verso Giorgione, il fatto che Rubens fu «veemente nelle mistioni», ossia vigoroso nel modo di unire i colori, rimanda invece all'esempio di Tiziano<sup>11</sup>. Lo si deduce dall'unico passo delle *Vite* (nella biografia di Annibale Carracci) dedicato allo stile del cadorino, in cui Bellori contrappone alla «soavità e purità del Correggio» la «forza e distribuzione de' colori di Tiziano»<sup>12</sup>.

La «forza» va riferita non solo alla corrispondenza tra colore e mondo naturale, già esplicita nel discorso su Caravaggio, ma anche alla convinzione di Bellori che il colore, in virtù di tale corrispondenza, abbia il potere di animare l'immagine, di darle vita. Bellori sottolinea questa proprietà del colore nell'elogio di quei pittori che hanno tratto vantaggio dalla lezione dei veneti e dei lombardi, come Annibale Carracci, che espresse «il vivo senso infuso nel colore», o Domenichino, che seppe «colorir la vita»<sup>13</sup>. Ma forse la più chiara eco del colorito di Tiziano, ovvero di un modo di dipingere che enfatizza le proprietà naturali del colore, è nella descrizione della *Dafne* di Carlo Maratti: qui Bellori scrive che «il colorito, o sia il bel misto ed armonia naturale delle tinte nella superficie de' corpi da Signor Carlo è stato impresso sopra le figure con tanta energia, che ogni tratto del pennello viene a prendere forma di vita»<sup>14</sup>.

E dunque, a differenza di Caravaggio, che dopo aver assimilato la lezione di Giorgione si distanzia da questa per concentrarsi sull'uso degli scuri, fino a includere il nero nella sua tavolozza, Rubens persegue fino in fondo la lezione di Tiziano, Veronese e Tintoretto. Così facendo, nota Bellori, Rubens acquisì anche una straordinaria facilità nel dipingere; nelle parole di Bellori, «una stupenda libertà»<sup>15</sup>.

È importante sottolineare come la «libertà» sia nelle *Vite* un valore positivo solo quando è considerata in rapporto alla «gran prontezza e furia del pennello» di Rubens e più in generale al discorso sul colorito veneto<sup>16</sup>. Non lo è, invece e significativamente, in rapporto al disegno, per il quale Bellori ammette solo lo studio. Alla «libertà eccessiva, guidata

<sup>10</sup> Si veda Bellori [1672] 2009, I, p. 216 (per la prima citazione) e p. 213 (per le ultime due).

<sup>11</sup> Per le citazioni, Bellori [1672] 2009, I, pp. 241, 267. Ora, il fatto che Bellori creda che Rubens si sia recato a Venezia dopo aver dipinto il ciclo di Santa Croce in Gerusalemme, e non prima, come invece pare che sia quasi certamente avvenuto, è anch'esso un dato interessante, che non invalida ma rafforza la capacità del biografo di giudicare lo stile di Rubens. Sul viaggio a Venezia del fiammingo si vedano Borea, *ivi*, p. 241, nota 4, e Sparti 2012.

<sup>12</sup> Bellori [1672] 2009, I, p. 90.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>14</sup> *Idem* 1731, p. 269.

<sup>15</sup> *Idem* [1672] 2009, I, p. 267. Secondo Sparti 2012, il giudizio su Rubens non è autografo. A me sembra che si possa solamente dire con certezza che sui dipinti non romani di Rubens Bellori si sia affidato a resoconti di corrispondenti. Le pagine che seguono suggeriscono che Bellori si sia formato un giudizio sul pittore sulla base delle opere romane e che sulla scorta di questo abbia integrato tali resoconti.

<sup>16</sup> Bellori [1672] 2009, I, p. 267.

dall'istinto» del Cavalier d'Arpino, Bellori contrappone infatti lo «studio» di Domenichino, un pittore immune, precisa Bellori, da «quella libertà ardita che il tutto si fa lecito nel dipingere»<sup>17</sup>. Questo legame privilegiato che la «libertà» instaura col colorito veneto si spiega facilmente se si considera che per Bellori – in linea con la teoria classicista dell'immagine (cosa diversa dall'«ideale classico») – il colore pertiene al campo semantico della mutevolezza, dell'instabilità, e che, come tale, è associato a fenomeni transitori come il movimento, gli affetti e le passioni. Il colore, dunque, come i fenomeni elusivi che incarna, richiede l'uso di una tecnica rapida. Difficilmente gli stessi fenomeni si potrebbero cogliere altrimenti, e anzi più facilmente perdere con un diligente studio.

Giunti a questo punto è importante riconsiderare il rapporto tra il colore e il disegno nella teoria artistica belloriana. Nella biografia di Domenichino, Bellori afferma, citando una lettera del pittore bolognese a Francesco Angeloni, che «il colore senza disegno non ha sussistenza alcuna»<sup>18</sup>. Nel confronto tra Raffaello e Apelle (contenuto nella *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*), Bellori ricorda che il merito principale di Raffaello è quello di aver imbrigliato il colore col disegno: «O gran Rafaelle [...] avendo costretto il colore nei termini del disegno»<sup>19</sup>. Ma Bellori considera altrettanto importante che il colore a sua volta non subisca un'eccessiva azione di controllo da parte del disegno. Della *Comunione di san Girolamo* di Domenichino, elogia tanto «l'esattezza del disegno» quanto l'autonomia espressiva del colore («né cede al disegno il colore»)<sup>20</sup>.

Non vi è dunque negli scritti di Bellori alcuna contrapposizione tra colore e disegno nei termini della teoria artistica manierista, come una contrapposizione tra scuole e maniere. Nella teoria artistica belloriana, colore e disegno obbediscono alla stessa dialettica esistente tra materia e forma, naturalismo e idealismo, e al principio di un loro ideale equilibrio<sup>21</sup>. Anche in questo caso Raffaello è esemplare: tempera il colore col disegno, ma al contempo ne mantiene la «viva forza»: «parrà forse soverchio ad alcuno il ripetere qui la vivezza delle tinte, con le quali Rafaelle ha voluto pareggiare l'eccellenza suprema del disegno con quella del colore alla più viva forza, e temperamento di un'opera, la più perfetta, che possa dare il pennello»<sup>22</sup>. Questo discorso sull'ideale equilibrio tra colore e disegno è essenziale anche per chiarire la distinzione belloriana tra colorito veneto e colorito lombardo, tra Tiziano e Correggio. Diversamente dal colorito veneto, che esprime e valorizza la vitalità del colore, quello lombardo è per Bellori un colore «temperato». In principio, dunque, il colorito lombardo, combinato col colorito veneto, assolve a una funzione regolatrice simile a quella svolta dal disegno.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 360.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 372.

<sup>19</sup> *Idem* 1695c, p. 99.

<sup>20</sup> *Idem* [1672] 2009, p. 322. Sulla descrizione del dipinto di Domenichino, che secondo Ann Sutherland Harris (2000, p. 219) deriva da una stampa e in generale, sull'incisione come fonte nelle *Vite*, come rilevato da Borea 1992, pp. 283-284, si veda la rettifica in Bellori [1672] 2005, pp. 457-458 (Appendice 3, *Orientation in Bellori's Descriptions*) e Gasparro 2008.

<sup>21</sup> Sulla corrispondenza del disegno con la forma e del colore con la materia si veda la lettera di Domenichino citata da Bellori che confuta l'eterodossa inversione di questi termini da parte di Lomazzo (Bellori [1672] 2009, I, pp. 371-372).

<sup>22</sup> *Idem* 1695a, p. 39.

Tutto questo spiega perché, secondo Bellori, il miglior colorito, quello della scuola romana, corrisponde a una ideale fusione di Tiziano e Correggio. Annibale Carracci fu in grado di rivoluzionare la pittura solo quando «a gli occhi suoi offerironsi li colori del Coreggio e di Tiziano»<sup>23</sup>. La stessa esperienza cognitiva, un viaggio in Veneto e in Lombardia, permise ad Andrea Sacchi di comprendere appieno il colorito di Raffaello (l'aneddoto è talmente celebre da non doversi qui ripetere)<sup>24</sup>. Una esplicita fusione dei due coloriti caratterizza anche lo stile di Barocci come un «temperamento di un vigoroso insieme e soave colorito»<sup>25</sup>. Lo stesso principio viene infine anche ribadito per via di negazione con l'esempio di Rubens e van Dyck: l'imitazione del solo colorito veneto ha permesso ai due fiamminghi di risollevarne le sorti della pittura fuori dall'Italia (riportando, scrive Bellori, «fuori d'Italia i colori») ma non di eguagliare i maestri della scuola romana<sup>26</sup>.

Certo, va detto che questa rinascita della pittura fuori dalla penisola italiana fondata sul colorito veneto, mediato da Rubens, rimane comunque problematica, perché incompleta rispetto a quella operata nella penisola da Annibale Carracci (per la mancanza del colorito lombardo e del disegno) e dunque anche in parziale contraddizione con essa. Ciononostante, vi è una sostanziale coerenza tra quel che Bellori scrive di Rubens e quel che afferma in merito alla parabola discendente della pittura del Cinquecento nell'introduzione alla biografia di Annibale Carracci, ovvero che la pittura veneta fu l'ultima a decadere, dopo quella toscana e romana. Scrive Bellori: «In Venezia più ch'altrove durò la pittura, non però quivi o per la Lombardia udivasi più quel chiaro grido de' colori, che tacque nel Tintoretto ultimo finora de' veneziani pittori»<sup>27</sup>.

Bellori riconosce dunque alla pittura veneta un ruolo fondamentalmente positivo anche dal punto di vista storico, come baluardo della buona maniera. Per Bellori l'ultimo dei grandi cinquecentisti è Tintoretto. E come tale il pittore veneziano è un autore diviso a metà nelle *Vite*: virtuoso fino al punto di eguagliare Tiziano ma tanto incostante da non sembrare a volte neanche se stesso. Questa almeno fu l'impressione, riportata da Bellori, che Annibale Carracci ebbe del pittore a Venezia: «ho veduto il Tintoretto ora eguale a Tiziano, ed ora minore del Tintoretto»<sup>28</sup>. In conclusione, Bellori definisce con straordinaria coerenza il contributo dei veneti alla storia della pittura nelle *Vite*: se l'ultimo atto del processo di decadimento della pittura coincide col momento in cui Tintoretto non è più in grado di eguagliare Tiziano, la maniera moderna non può che ripartire dalla lezione del cadorino, così come accade per mano di Annibale Carracci.

Giunti a questo punto è opportuno contestualizzare il pensiero di Bellori sull'arte veneta. Come ha notato Donatella Livia Sparti, un discorso sulla «forza» del colore si ritrova nella scrittura d'arte del Seicento, ad esempio, in Giulio Mancini e Francesco Scannelli<sup>29</sup>. Negli scritti di quest'ultimo vi è anche un comparabile uso del concetto di verità applicato al

<sup>23</sup> Bellori [1672] 2009, I, p. 34.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 558; *Idem* 1695c, pp. 98-99. Cfr. Ginzburg 2015, pp. 30-31; di Macco 2017.

<sup>25</sup> Bellori [1672] 2009, I, p. 186.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>29</sup> Sparti 2014, pp. 190-196.

colore<sup>30</sup>. Nelle *Finezze de' pennelli* di Luigi Pellegrino Scaramuccia (uscito nel 1674 ma completato assai prima, visto che in forma manoscritta fu in mano di Maratti e degli accademici di San Luca nel 1666) troviamo anche un riferimento alla «libertà così bella di dipingere» e alla «forza del colorito» di Rubens<sup>31</sup>. Tutto sommato, anche l'indicazione di Tiziano come pittore di riferimento di Annibale Carracci è già attestata dalle postille autografe del pittore bolognese alle *Vite* vasariane (note a Bellori e citate nelle sue *Vite*, dalle quali questi ricavò anche l'aneddoto sul virtuosismo illusionista di Jacopo Bassano sopracitato)<sup>32</sup>. Ora, queste risonanze tra le *Vite* e la letteratura artistica coeva, cui si aggiunge il documentato contributo al libro di amici e anonimi corrispondenti, nonché il dichiarato riferimento a incisioni in sostituzione dei dipinti originali, possono far credere che la testimonianza di Bellori abbia un valore soprattutto letterario<sup>33</sup>. Per il discorso sui veneti, questa interpretazione trova conforto nella sedentarietà di Bellori: mai assente da Roma, come sembra, se non per un breve viaggio a Napoli e dintorni<sup>34</sup>.

È tuttavia inverosimile pensare che un discorso tanto coeso e puntuale sul colorito veneto, che include il riconoscimento di una «forza ben tinta» tra i tratti distintivi del colorito di Sacchi e l'individuazione della «intenzione di Paolo Veronese» nelle tavole di Rubens alla Vallicella, non sia saldamente ancorato a una conoscenza diretta della pittura veneta<sup>35</sup>. Più in generale, senza un riscontro con l'arte veneta e lombarda, difficilmente Bellori avrebbe potuto formare il suo straordinario e singolare elogio del colore di Raffaello, nelle *Vite* e nella *Descrizione*. Insomma, è vero che Bellori non ebbe modo di visitare il Veneto, ma è anche vero che le numerose opere dei veneti a Roma potevano supplire agevolmente a questa mancanza. È noto che la collezione di Angeloni, l'affezionato protettore di Bellori, includeva numerose opere della scuola veneta; e che quella degli Aldobrandini prima, dei Ludovisi poi, intorno alle quali aveva orbitato la cerchia di Angeloni, si era arricchita, in seguito ai fatti noti della devoluzione di Ferrara, dei migliori capolavori della stessa scuola. Non sorprende infatti che Tiziano sia il pittore più presente nella *Nota delli Musei* del 1664, soprattutto considerando che la *Nota*, pur essendo la versione embrionale e non interamente autografa di un più ampio progetto editoriale mai realizzato, si fonda anch'essa, come le *Vite*, su di un criterio selettivo delle informazioni<sup>36</sup>.

Sulla base di queste osservazioni è utile tornare al caso di Caravaggio imitatore di Giorgione. Bellori afferma, come abbiamo già rilevato, che quando Caravaggio giunse a Venezia «si compiacque tanto del colorito di Giorgione che se lo propose per iscorta

<sup>30</sup> Scannelli 1657, in particolare i passi sul colorito di Tiziano alle pp. 13, 70, 221.

<sup>31</sup> Scaramuccia [1674], p. 154. In merito ai riferimenti a Rubens di Scaramuccia è necessario ricordare che, poiché nulla sappiamo del contenuto del manoscritto del libro prima dell'imprimatur del 1674, se non che cadde nelle mani di Maratti nel 1666, non si può escludere che il perugino li abbia tratti da Bellori (soprattutto considerando la documentata circolazione di altre biografie belloriane manoscritte, sin dalla metà degli anni Quaranta).

<sup>32</sup> Per le postille di Annibale Carracci si vedano Fanti 1979; Dempsey 1986; Keazor 2002; Zapperi 2010 (2011).

<sup>33</sup> Per gli aiuti di amici e corrispondenti si vedano Bellori [1672] 2009, I, p. XLIII; Borea 2000b; Sparti 2014.

<sup>34</sup> Sparti 2014.

<sup>35</sup> Bellori [1672] 2009, rispettivamente II, p. 556 e I, p. 241. I casi in cui Bellori fa intendere chiaramente il collegamento tra giudizio e autopsia sono rari, come nel confronto tra Barocci e Correggio, condotto sulla base di alcuni pastelli dei due pittori che Bellori ricorda «nello studio del signor Francesco Bene gentiluomo urbinato» (*ivi*, p. 183). Cfr. Pierguidi 2015 (2016), p. 47.

<sup>36</sup> Sulla *Nota delli musei* 1664 si vedano Bellori [1672] 2009, I, p. XXIII e nota 3; Montanari 2000; Pierguidi 2011a; Sparti 2014, nota 69.



2. Giorgione?, *Cantore con flauto*.  
Roma, Galleria Borghese, inv. 130.

nell'imitazione»<sup>37</sup>. È noto come Giorgione sia stato parzialmente frainteso nel Seicento, come un autore proto-caravaggesco di mezze figure di soldati e popolani, e perfino precursore dei bamboccianti (si pensi al dipinto di una “castrazione di un gatto” che gli attribuisce Carlo Ridolfi)<sup>38</sup>. Questo Giorgione secentesco fu principalmente divulgato dagli scritti di Marco Boschini e dall’opera del suo amico e socio in affari, Pietro della Vecchia (che, come afferma Boschini, seppe imitare lo stile di Giorgione a tal punto che lo stesso Giorgione ne sarebbe stato ingannato)<sup>39</sup>.

È possibile tuttavia che questa idea di Giorgione abbia un fondamento concreto. Sappiamo pochissimo dello stile dell’ultimo Giorgione. Eppure, i cinquecenteschi e veneti *Cantori* della Galleria Borghese (figg. 2, 3) – spesso attribuiti al pittore di Castelfranco – potrebbero far supporre un mutamento stilistico nella direzione poi sviluppata in forma quasi caricaturale dal giorgionismo secentesco<sup>40</sup>. Va di nuovo ricordato che Federico Zuccari, secondo quanto

<sup>37</sup> Bellori [1672] 2009, I, p. 212.

<sup>38</sup> Ridolfi 1648, I, p. 83.

<sup>39</sup> Boschini [1660] 1966, p. 540.

<sup>40</sup> Per i *Cantori* si veda Manilli 1650, p. 68 («due Buffoni, sono di Giorgione»).

3. Giorgione?, *Cantore*, Roma, Galleria Borghese, inv. 132.



Fondazione  
1563

EDITORIALE  
SAGEP

riportato da Baglione, aveva già associato Giorgione a Caravaggio<sup>41</sup>. Eppure qualcosa non torna. Questa immagine secentesca del pittore veneto non trova riferimenti nel discorso sul colore nella biografia belloriana di Caravaggio. Non collima con quello stile dolce, schietto, senza l'uso di forti ombreggiature («veggonsi l'opere sue prime dolci, schiette senza quelle ombre ch'egli usò poi»), con quel colorito «il più puro e 'l più semplice» capace di rappresentare «con poche tinte le forme naturali» che, secondo Bellori, Caravaggio avrebbe appreso dal pittore veneto<sup>42</sup>. Non torna insomma con quel discorso sulla verità del colore che abbiamo visto e che nelle pagine di Bellori accomuna lo stile di Giorgione a quello del primo Caravaggio. Certo, se si considera che Bellori iniziò a raccogliere informazioni per la biografia di Caravaggio già intorno al 1645 (quindici anni prima della pubblicazione della *Carta* di Boschini) è naturale che si affidasse principalmente alle parole di Ridolfi su Giorgione, che rilevano l'abilità del pittore di usare pochi colori adeguati al soggetto<sup>43</sup>. Ma anche in

<sup>41</sup> Si veda la nota 9.

<sup>42</sup> Bellori [1672] 2009, I, pp. 212-213.

<sup>43</sup> Ridolfi 1648, I, p. 89. Sulla stesura della biografia di Caravaggio si veda Borea 2000b.



4. Sebastiano del Piombo, *Tereo insegue Filomela e Progne*. Roma, villa Farnesina.

questo caso, è difficile credere che il giudizio di Bellori non sia ancorato alla conoscenza diretta di opere romane allora attribuite al pittore veneto e ora perdute che, più dei *Cantori* della Borghese e diversamente dai dipinti di Pietro della Vecchia, potevano dare ragione di questa lettura<sup>44</sup>. Uno di questi dipinti, di cui rimane traccia solo nella *Nota* del 1664, era ad esempio, con ogni probabilità, nella collezione Aldobrandini<sup>45</sup>.

In mancanza di un riscontro con le opere attribuite a Giorgione che Bellori poté vedere, torna utile un confronto con le lunette della Loggia di Galatea della villa Farnesina dipinte da Sebastiano del Piombo, l'allievo di Giorgione (fig. 4). Sappiamo dalle testimonianze coeve che prima di allora, a Roma, nessuno aveva visto colori così vividi. Anche Bellori ne rimase fortemente suggestionato<sup>46</sup>. Scrisse nella *Nota* che le lunette mostravano la «prima migliore maniera di colorito» usata da Sebastiano<sup>47</sup>. Ed è probabile che sempre a queste si riferisse un anno dopo, quando riconobbe al pittore veneto il merito, che già gli aveva riconosciuto Vasari, di aver «portato a Roma un buon colorito»<sup>48</sup>. Associati dunque al vivace cromatismo delle lunette, più che alla maniera già umbratile dei *Cantori* della Borghese, i riferimenti a Giorgione nella biografia del pittore lombardo acquistano maggior senso e coerenza.

È forse opportuno riassumere quanto rilevato finora. Per Bellori il colorito veneto è definito

<sup>44</sup> Sulle opere romane perdute già attribuite a Giorgione si vedano Pignatti 1969, p. 152; Bellori [1672] 2009, I, pp. 212-213, nota 6.

<sup>45</sup> Bellori 1664, p. 71. Il dipinto ricordato da Bellori potrebbe essere il *San Sebastiano* mai identificato ricordato da Ridolfi nel palazzo Aldobrandini (si veda Pignatti 1969, p. 152).

<sup>46</sup> Barbieri 2015.

<sup>47</sup> Bellori 1664, p. 25. Bellori fa riferimento alla decorazione di Sebastiano nella Loggia anche in *Idem* 1695b, p. 86.

<sup>48</sup> Vasari [1550] 1966-1987, V, 1984, p. 87; Bellori 1695c, p. 99.

dall'uso del colore «naturale» e da un modo rapido e vigoroso di dipingere che ne enfatizza l'intrinseca «forza». All'interno dell'architettura teorica delle *Vite*, esso costituisce quell'elemento variabile, opposto all'elemento stabile del disegno, e a quello ugualmente regolato del colorito lombardo, con cui si definisce e giudica lo stile. Il discorso, solo apparentemente eccentrico, sui limiti di Rubens e van Dyck, del maestro e allievo oltramontani che hanno seguito il solo esempio dei veneti, non fa che chiarire ulteriormente la teoria di una pittura che trova nell'equilibrio tra il valore variabile del colore a quello stabile del disegno un nodo centrale, se non il suo principale motore. Tale equilibrio, come abbiamo visto, è sotteso per Bellori nel colorito lombardo, un colorito già temperato dal disegno rispetto a quello veneto. Infine, abbiamo dedotto che se pure la percezione di Bellori della pittura non romana sia stata influenzata dalla letteratura e, in diverse istanze, fondata su di una conoscenza indiretta, questo sapere acquisito si articolò e consolidò attraverso una conoscenza diretta delle opere non romane presenti nelle maggiori collezioni della città. Giunti a questo punto, non rimane che affrontare quei passi delle *Vite* che si potrebbero interpretare, in contrasto con quanto osservato finora, come prova della sfortuna del colore, e dunque, incidentalmente, anche del colorito veneto. Non conta tra questi l'accento generico al colore nell'introduzione, dove Bellori scrive che la pittura, nella sua formulazione più alta, non può che essere «senza colpa di colore e di lineamento», ovvero senza colore ma anche senza disegno<sup>49</sup>. Più problematica è l'immagine di un mondo tricolorato che Bellori evoca nella conclusione del testo introduttivo: «[la pittura] fa che Venere, le Grazie e gli Amori lasciando l'idalio giardino, e le piagge di Citera, venghino ad albergare nella durezza de' marmi e nel vano dell'ombre. In sua virtù le Muse nell'eliconie rive temprano li colori all'immortalità»<sup>50</sup>. Ora, è vero che il riferimento di Bellori al colore da applicare a statue e ombre rimanda alla già discussa capacità del colore di animare la forma. Tuttavia, permane fortemente nell'introduzione la percezione di una sostanziale corrispondenza tra la pittura e un mondo pietrificato popolato di statue; un mondo a cui Bellori fa coerentemente corrispondere, come esempio di bellezza, l'Angelica ritratta dall'Ariosto come «o d'alabastro, o d'altro marmo illustre»<sup>51</sup>. E dunque, forse per controbilanciare la natura incolore di tanta bellezza, Bellori unì all'Angelica di Ariosto la descrizione poetica di Giovan Battista Marino della *Maddalena* di Tiziano, l'unica pittura moderna elogiata nell'introduzione assieme all'*Arcangelo Gabriele* di Guido Reni<sup>52</sup>. Anche Annibale Carracci, nelle già citate postille alle *Vite* vasariane, aveva considerato la *Maddalena* di Tiziano un dipinto esemplare per ribaltare il giudizio di Vasari sulla pittura veneta: «o questo si può chiamare il vero disegno»<sup>53</sup>. E se pure è vero che il sonetto di Marino traduce quasi alla lettera il manifesto belloriano dell'Idea (in contrasto col giudizio su Tiziano nel testo delle biografie), rimane tuttavia un dato in sé notevole e significativo il fatto che Bellori assegni al caposcuola dei veneti il compito nevralgico di illustrare il suo scritto più teorico.

<sup>49</sup> Bellori [1672] 2009, I, p. 24.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>53</sup> Fantì 1979, p. 161.

Viene dunque il sospetto che Bellori affidi al colorito di Tiziano il compito di vivificare quel paesaggio lunare ritratto nell'introduzione; di ammorbidire quel mondo di marmo, consapevole del pericolo che l'arte correva, seguendo i precetti dell'introduzione troppo alla lettera, di pietrificare ogni cosa<sup>54</sup>. Aiutavano in questo anche le preferenze artistiche del poeta barocco che, citando la sua opera, Bellori non poteva non evocare. Tanto più che Marino già nelle *Rime* (1602) aveva espresso una chiara preferenza per la triade composta da Raffaello, Correggio e Tiziano, la stessa rappresentata nel *Microcosmo della pittura* (1657) di Francesco Scannelli e che, secondo Filippo Baldinucci, rispondeva anche alle preferenze di Bernini: una triade che ebbe larga fortuna anche per il suo dichiarato senso anti-toscano (evidente nella sostituzione di Michelangelo con Tiziano rispetto al canone stabilito dal celebre proemio della terza parte delle *Vite* di Vasari)<sup>55</sup>.

Rimane infine da considerare il famoso passo dell'introduzione che si ispira al trattato della pittura di Agucchi, in cui Bellori associa il colore al gusto mediocre della massa incolta: «Là dove il popolo riferisce il tutto al senso dell'occhio, loda le cose dipinte dal naturale, perché è solito vederne di sí fatte, apprezza li belli colori, e non le belle forme che non intende»<sup>56</sup>. Bellori ripete questo riferimento al pubblico incolto nella *Descrizione* delle Stanze di Raffaello, criticando coloro che attribuiscono tutto il pregio della pittura a «un bel colore»<sup>57</sup>. L'appunto ricorda un passo delle *Vite* vasariane che racconta della competizione dei pittori fiorentini impegnati nella decorazione della cappella Sistina prima di Michelangelo. Vasari narra che papa Sisto IV, «poco intendente» delle cose d'arte, fu abbagliato dai colori preziosi e vivaci che Cosimo Rosselli aveva usato per mascherare la sua minore perizia rispetto agli altri fiorentini<sup>58</sup>. La critica del colore come qualità facile e immediata della pittura che seduce gli incolti è insomma un luogo comune funzionale a distinguere la moltitudine dagli intendenti, il giudizio appassionato dei dilettanti da quello intelligente degli esperti d'arte. Bellori fa riferimento a questa distinzione quando ricorda, nella vita di Domenichino, «che l'intelletto e non l'occhio è giudice del colore»<sup>59</sup>. Certo, questo tratto negativo del colore non può non chiamare in causa comunque, anche se indirettamente, il colorito della pittura veneta. Ma è significativo che, nella biografia di Caravaggio, Giorgione influenzi solo positivamente il pittore lombardo, e che quando Bellori rimprovera a Caravaggio l'uso del colore, neanche accenni al pittore di Castelfranco, come a nessuno dei veneti, ma porti come esempio negativo il siciliano Eupompo, il pittore greco che usava il colore senza alcuna intelligenza. «E perché egli [Eupompo] aspirava all'unica lode del colore, síché paresse vera l'incarnazione, la pelle e 'l sangue e la superficie naturale, a questo solo volgeva intento l'occhio e l'industria, lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte»: questo faceva il pittore greco, scrive Bellori, «senza altrimenti esercitar l'ingegno»<sup>60</sup>.

<sup>54</sup> Può considerarsi un discorso parallelo a questo la storia del "putto" in scultura a partire dal modello pittorico del cadorino nella biografia di Duquesnoy. Sull'argomento si veda Piarguidi 2012a.

<sup>55</sup> Baldinucci 1682, p. 71.

<sup>56</sup> Bellori [1672] 2009, I, p. 22.

<sup>57</sup> *Idem* 1695a, p. 2.

<sup>58</sup> Vasari [1550] 1966-1987, III, 1971, pp. 445-446.

<sup>59</sup> Bellori [1672] 2009, I, p. 358.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 215.

# TRASMISSIONE DEI MODELLI A ROMA NEL SEICENTO: IL DISEGNO

*Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*

È noto dalle fonti antiche e dalla critica successiva che la trasmissione di modelli dal maestro agli allievi attraverso i disegni fosse consuetudine corrente nelle botteghe tre-quattrocentesche, in particolare in quelle fiorentine secondo la testimonianza di Cennini e Vasari; ma non solo, come attestano i taccuini o libri di modelli presenti negli *ateliers* di Veneto e Lombardia, da quelli di Giovannino de' Grassi a Milano a quelli di Giovanni Badile a Verona. Questo materiale cartaceo eterogeneo nelle sue innumerevoli tipologie – dagli schizzi agli studi di figura, a quelli di panneggi, sino ai cartoni – era utilizzato come strumento didattico per gli allievi, che venivano indirizzati sin dalla più giovane età allo studio e all'applicazione al disegno attraverso l'esercizio della copia. Era questo il tirocinio necessario per la formazione di un artista, al quale si piegarono anche i maggiori esponenti del Rinascimento: Leonardo, Michelangelo e Raffaello. Al disegno, infatti, il maestro affidava la sua eredità materiale e morale, inteso nella duplice valenza di fonte iconografica ed esempio di stile.

Questa prassi non cambia neppure nel Cinquecento, quando la teoria artistica neoplatonica, codificata dal Vasari, investe il disegno di quella alta considerazione che lo porterà ad essere inteso come un'espressione pura dell'idea e fondamento, anzi, «padre delle tre arti nostre». Saranno proprio Michelangelo e Raffaello a consacrare il disegno quale mezzo espressivo autonomo: Raffaello prima, quando scelse come dono da inviare a Dürer un mirabile studio di due figure di sua mano<sup>1</sup>, e Michelangelo poi, che dedicò a Tommaso de' Cavalieri e a Vittoria Colonna alcune delle sue più celebri invenzioni. Ma se il Buonarroti non ebbe mai una bottega nel senso tradizionale del termine, fu Raffaello invece a tener viva tale tradizione, riunendo sotto la sua guida un nutrito stuolo di allievi in uno dei più frequentati e attivi *ateliers* del Cinquecento: lì convivevano l'applicazione al disegno propria delle botteghe fiorentine quattrocentesche e l'ideologia rinascimentale che riconosceva ad esso il valore ideativo. Infatti, il Sanzio, che utilizzò largamente aiuti e collaboratori nella realizzazione delle molte opere a lui commissionate, in particolare negli ultimi anni di vita, non delegò mai a nessuno di essi l'invenzione, che riservò solo e soltanto a se stesso, affidandola a una molteplicità di schizzi, studi complessivi e dettagli di figure colte dal naturale<sup>2</sup>. I suoi “garzoni” dovevano attenersi fedelmente a questi modelli grafici, realizzando copie, derivazioni e calchi prima di passare alla traduzione pittorica<sup>3</sup>. È assai indicativo infatti che, in punto di morte, Raffaello abbia voluto lasciare in eredità «le virtù sue e delle facultadi insieme», per dirla con le parole

<sup>1</sup> Su questo celeberrimo foglio, oggi conservato nella Graphische Sammlung Albertina di Vienna (inv. 17575), sul quale Dürer appose scritta e data 1515, si rinvia a Nesselrath 1993, con bibliografia precedente.

<sup>2</sup> Si veda l'analisi di Shearman [1983] 2007.

<sup>3</sup> *Ibidem*.



1. Annibale Carracci, *Cartone per il Trionfo di Bacco*, carboncino e biacca su carta reale, 345 x 332 cm. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. 1990 DIS 1.

del Vasari, ai suoi più amati discepoli Giulio Romano e Giovan Francesco Penni<sup>4</sup>: si trattava chiaramente dei suoi disegni autografi – schizzi d’invenzione, progetti architettonici, studi dall’antico, modelli, calchi e infine i cartoni –, materiale prezioso rimasto ammassato nella sua casa-studio quale repertorio in uso nella bottega nelle molte imprese portate avanti in quegli anni. In questo episodio, molto significativo nella nostra ottica, si fondono le due diverse valutazioni fino allora date al disegno: quella pragmatica, che lo utilizzava come materiale di lavoro, e quella teorica, che lo riteneva veicolo d’invenzione. Fu grazie a questo immenso patrimonio grafico in loro possesso che Giulio Romano e Penni riuscirono ad aggiudicarsi la commissione degli affreschi nella sala di Costantino in Vaticano, essendo gli unici a poter assicurare la continuità del pensiero di Raffaello (oggi diremmo il suo *copyright*).

Iniziato dal Sanzio, questo *modus operandi* ebbe un seguito nelle botteghe di artisti dalla metà del XVI secolo in poi, almeno nelle aree culturali centro-italiane, nelle quali maggiormente prevalse il suo insegnamento: seguendo tale esempio, furono molti gli artisti che lasciarono ad allievi e seguaci disegni e cartoni, come eredità morale oltre che materiale del loro insegnamento e repertorio indispensabile per tramandare le proprie invenzioni. Fu attraverso questo metodo di trasmissione dei modelli che ebbe inizio una prima sorta di protocollezionismo di disegni all’interno delle botteghe artistiche<sup>5</sup>: ne furono protagonisti lo stesso Michelangelo, che donò disegni e cartoni al poco noto pittore Antonio Mini<sup>6</sup>; Daniele da Volterra, che lasciò i suoi materiali grafici in eredità agli allievi Michele degli Alberti,

<sup>4</sup> Vasari [1550 e 1568] 1966-1987, IV, 1976, p. 331; Shearman 2003, p. 1170.

<sup>5</sup> Si rinvia a Prosperi Valenti Rodinò 2006, pp. 68-73.

<sup>6</sup> A detta del Vasari, Mini portò in Francia nel 1532 i disegni da lui ricevuti in dono da Michelangelo: Vasari [1568] 1966-1987, VI, 1987, p. 64.

Feliciano da San Vito e Giacomo Rocca<sup>7</sup>; il Cavalier d'Arpino, che forse venne in possesso dei fogli già del Rocca. Anche Francesco Salviati rientra in questa categoria, perché morendo a Roma, nel 1563, lasciò i disegni al suo allievo Annibale Lippi, affinché li utilizzasse<sup>8</sup>. In questi casi non credo possa già parlarsi di collezionismo del disegno, ma piuttosto di trasmissione dei modelli all'interno delle botteghe, dove gli studi fatti dagli artisti, pittori e architetti, ancor più che scultori, insieme a fogli donati da altri, costituivano un fondo di lavoro, in genere ulteriormente diviso tra gli allievi: il collezionismo grafico vero e proprio ha valenze e motivazioni ben diverse.

Nel Seicento questo modo di procedere, che univa la prassi delle botteghe quattrocentesche all'alta considerazione data al disegno nel Cinquecento, fu perseguito nell'Urbe da artisti di tradizione classicistica, veri esponenti della scuola romana in quanto attivi a Roma – *artists working in Rome*, secondo la felice definizione coniata da due studiosi anglosassoni per un'altra epoca<sup>9</sup> – pur se provenienti da altri centri quali Bologna e la Francia, a ciascuno dei quali Bellori ha dedicato una biografia. Dalle fonti storiografiche e dalle opere pervenuteci emerge con chiarezza che i cosiddetti artisti classicisti continuarono la tradizione figurativa del Rinascimento con particolare riferimento a Raffaello, inteso quale modello costante, perpetuandone i meccanismi di collaborazione, insegnamento e trasmissione all'interno della bottega. Rileggendo Bellori, il soggetto “disegno” compare trasversalmente in tutte le vite quale elemento ricorrente che le accomuna: disegno inteso nei suoi molteplici aspetti, come studio dall'antico, copia da opere dei grandi maestri, esercizio dal naturale, e sempre come mezzo principe per fissare l'invenzione, in continuità con il pensiero di Vasari. Il biografo seicentesco infatti afferma che dall'antico si esercitarono Algardi, Poussin, Reni, Sacchi e Maratti<sup>10</sup>; tutti si dedicarono alla copia dai grandi maestri, da Raffaello *in primis* (fig. 4) e poi da Annibale nella Galleria Farnese, ma anche da Correggio il Sacchi e dal Domenichino il Poussin, che fu particolarmente attratto dal *Martirio di sant'Andrea* (fig. 2 del saggio di Mazzarelli, p. 204)<sup>11</sup>; all'«esercizio continuo d'una esattissima diligenza» si applicarono tanto Annibale, che Domenichino, Reni, Sacchi e Maratti, indirizzati da giovanissimi dai loro maestri<sup>12</sup>. Bellori cita anche altre tipologie disegnative, frequentate da tutti gli artisti, quali il disegno dal naturale, lo studio dal modello, l'accademia del nudo, la prospettiva e «le ragioni de' lumi e delle ombre», in particolare in Poussin, per mettere a fuoco l'effetto della luce<sup>13</sup>.

Benché nel Seicento l'ottica cambi, e vediamo artisti-collezionisti raccogliere disegni non più solo per utilità pratica, ma per soddisfare interessi estetici e artistici, considerandoli og-

<sup>7</sup> *Ivi*, V, 1984, p. 549, per i disegni lasciati ai primi due; per quelli lasciati a Giacomo Rocca si veda Baglione 1642, p. 66. Joannides 2007, pp. 30-31, identifica alcuni fogli di Michelangelo appartenuti ai primi due allievi in base alla scritta di Michelangelo Bona Roti, seguita da un numero.

<sup>8</sup> Vasari [1568] 1966-1987, V, 1984, p. 532; Monbeig Goguel 1998, p. 35.

<sup>9</sup> Gere, Pouncey 1983.

<sup>10</sup> Bellori [1672] 2009, II, p. 407: Algardi «oltre li buoni esempi di Rafaele e Giulio Romano, trasferissi a Tivoli a disegnare qualche reliquia della Villa Adriana»; *ivi*, p. 427: Poussin «se ne fuggiva solo a disegnare in Campidoglio e per li giardini di Roma»; *ivi*, p. 490: Reni «s'impiegava nell'oservazioni continue delle più belle teste antiche e degli antichi rilievi»; *ivi*, p. 529: ancora Reni «studiò molto le statue di Niobe e delle figliole».

<sup>11</sup> Bellori [1672] 2009, II, p. 552, Vita di Sacchi; *ivi*, p. 427, Vita di Poussin.

<sup>12</sup> L'espressione è tolta da Bellori [1672] 2009, II, p. 536, Vita di Sacchi, ma il concetto ritorna in quasi tutte le biografie.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 427.



2. Domenichino, *Cartone per il Martirio di santa Cecilia*, carboncino con rialzi di gessetto bianco su carta azzurra, 172 x 151 mm. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1998.211.

getti dotati di valore autonomo e frutto di un processo intellettuale<sup>14</sup> – è sicuramente questo il caso di Pier Francesco Mola e Carlo Maratti, come vedremo – il meccanismo dell'utilizzo di questo materiale all'interno delle botteghe rimane invariato.

Il Domenichino (fig. 2), bolognese di origine ma divenuto a Roma il più fedele interprete del classicismo dei Carracci, è il caso più esemplare di questo processo di trasmissione dei modelli da maestro ad allievo: alla morte di Annibale, egli ne ereditò il fondo di bottega costituito non solo dai disegni, ma anche dagli splendidi cartoni preparatori per gli affreschi di palazzo Farnese. Secondo la prassi più consueta, di questo materiale egli si era servito, quando Annibale era ancora vivo, per dipingere «la Vergine dell'Alicorno, la quale egli imitò dal cartone del maestro con tanta felicità quanta Annibale stesso non avrebbe usata maggiore»<sup>15</sup>: sono parole del Bellori, che testimoniano in modo inconfutabile come ancora una volta l'invenzione spettasse al maestro mentre l'allievo dovesse limitarsi a imitarlo. Domenichino conservò gelosamente quest'insieme, che, arricchito di tutta la produzione grafica da lui realizzata in tanti anni di attività come frescante tra Roma e Napoli – ancora studi e soprattutto cartoni – alla sua morte passò (forse automaticamente) al fido e poco noto allievo Francesco Raspantino<sup>16</sup>. Alla morte di quest'ultimo nel 1664, la raccolta di grafica di coloro che erano ormai considerati tra i più rappresentativi artisti del Seicento d'indirizzo classicista – Annibale e il suo allievo Zampieri – aveva assunto una grande valenza agli occhi dei collezionisti

<sup>14</sup> Una lucida analisi di questo momento della storia del collezionismo a Roma e delle sue molte implicazioni socioculturali, cui si rinvia, è stata delineata da Spezzaferro 2001, in particolare pp. 8-9.

<sup>15</sup> Bellori [1672] 2009, I, p. 312.

<sup>16</sup> Pope-Hennessy 1948, pp. 9-11; Spear 1982, I, pp. 341-344; *Idem* 1994.

del tempo. Difatti nella vendita del materiale di bottega seguita alla morte del Raspantino, due pittori se lo disputarono, forse a caro prezzo: Pier Francesco Mola, per troppo tempo a torto considerato dagli studi “pittore del dissenso” e anticlassico<sup>17</sup>, ne acquistò una parte, finita nel disordine di fogli e cartelle trovati alla sua morte ammucchiati in gran numero nello studio<sup>18</sup>, ma il nucleo più significativo se lo assicurò Carlo Maratti<sup>19</sup>, ritenuto il massimo esponente del tardo classicismo a Roma, grande amico del Bellori, cui dovette indubbiamente la sua consacrazione come il Raffaello del suo tempo. Se fu senz’altro il teorico a influenzare il pittore nel considerare il disegno espressione pura dell’idea, secondo i più ortodossi canoni d’impostazione classicista, va tenuto presente che Maratti amò fortemente tale tipologia artistica, tanto da compiacersi di possedere gli studi e i cartoni citati: è ancora il biografo romano<sup>20</sup> la fonte da cui traiamo queste notizie, che ci consentono di considerare il pittore come la più significativa figura di artista-collezionista di grafica a Roma nel Seicento. Abilissimo disegnatore egli stesso, come testimonia il gran numero di suoi studi autografi, tutti d’altissima qualità, sparsi oggi nei gabinetti del mondo, esaltato sotto questo aspetto dal suo amico, è citato da varie fonti – Malvasia, Passeri, Pascoli, Pio – per la sua bella raccolta, che, come noto, Clemente XI acquistò nel 1703, salvandola da una sconosciuta vendita già fatta all’inglese John Closterman, ma che fu poi definitivamente ceduta nel 1762 dal nipote, cardinal Alessandro Albani, a Giorgio III e oggi a Windsor Castle<sup>21</sup>. A detta del Bellori, oltre ai «sedici libri legati nobilmente con spesa considerabile, ed altrettanti ne va ordinando ricchi delle più belle idee di que’ grandi maestri», vanto della sua raccolta erano i centoventicinque cartoni del Domenichino, tra i quali quello di «una Assunta elevata dagl’angeli in ovato» e soprattutto «fra i più rari d’Annibale [...] il Bacchanale della Galleria Farnese [...] studio mirabile per la forza del più sublime disegno»<sup>22</sup>, oggi conservato nella Galleria delle Marche a Urbino (fig. 1). I cartoni, infatti, oltre ad essere molto rari, perché facilmente deperibili a causa delle loro grandi dimensioni, documentavano l’ultimo stadio del processo creativo, il modello definitivo realizzato dal maestro subito prima di passare alla fase esecutiva: in essi quindi si poteva cogliere l’idea finale e perfetta, e come tali erano considerati preziosa fonte d’ispirazione. Da questi prototipi così significativi furono tratte numerose copie, che figuravano all’interno della bottega del nostro pittore, come registra l’inventario steso poco prima della sua morte<sup>23</sup>. Ma è indubbio che a partire dagli anni Settanta del Seicento l’opera di Maratti rivela una evidente ripresa da moduli elaborati da Annibale in palazzo Farnese, in par-

<sup>17</sup> La definizione, come noto, risale a Salerno 1970, ma è stata confutata di recente da due interventi: *I pittori del dissenso* 2014; Fischetti 2017.

<sup>18</sup> Passeri 1995, p. 65, nota 4; Spezzaferro 1989. Purtroppo, l’inventario *post mortem* li trascritto non riporta alcun autore dei disegni, peraltro presenti in gran quantità nella casa dell’artista, per cui non è possibile, come sottolineava Spezzaferro, avanzare alcuna ipotesi sul gusto o sulle scelte operate dall’artista nel campo del disegno.

<sup>19</sup> Bellori [1672] 2009; Passeri 1995, p. 65; Prosperi Valenti Rodinò 2014.

<sup>20</sup> Bellori [1672] 2009, II, pp. 635-636.

<sup>21</sup> Blunt, Cooke 1960, introduzione, pp. 7-12. Prosperi Valenti Rodinò 1993.

<sup>22</sup> Bellori [1672] 2009, II, p. 636. Il cartone con l’*Assunta* doveva essere preparatorio per la tela nel soffitto di Santa Maria in Trastevere: esso, citato nella lista dell’eredità Raspantino, risulta disperso, mentre molti disegni sono oggi a Windsor. Cfr. Pope-Hennessy 1948. Per il cartone di Urbino si rinvia a Loisel, in *L’Idea del Bello* 2000, II, n. IV.15, pp. 241-242, con bibliografia precedente; Prosperi Valenti Rodinò 2011.

<sup>23</sup> Galli 1927-1928; Bershad 1985, pp. 78-79, 83. È probabile che le copie siano state realizzate prima di vendere i cartoni dal Maratti stesso o dai suoi allievi, di modo da avere sempre presenti quei modelli, cui ispirarsi, anche se non più in originale.



3. Andrea Sacchi, *Accademia per uno dei telamoni per la volta in San Luigi dei Francesi*, matita rossa con tocchi di gessetto bianco su carta grigia, 387 x 222 mm. Windsor Castle, Royal Library, inv. RCIN 904922.

ticolare nelle decorazioni di palazzo Altieri, dove nella sala Rossa dipinta dal Berrettoni su disegni del maestro è ripresa esattamente la partitura della volta del Camerino, di cui – non sarà un caso – l’artista possedeva il cartonetto preparatorio, rintracciabile oggi a Windsor<sup>24</sup>. Il possesso di opere d’arte sanciva la consacrazione di un collezionista, costituendone una sorta di *status symbol*, elemento da non sottovalutare nel caso di Maratti, personaggio con forti ambizioni sociali, che aveva raggiunto la massima affermazione possibile nella Roma del suo tempo<sup>25</sup>. Pur se inquadrato in quest’ottica, all’artista va riconosciuto il merito di

<sup>24</sup> Ginzburg 2015, pp. 44-46 e i rinvii da lei indicati; Prospero Valenti Rodinò 2015, pp. 101-114 e tavv. III, IV. Per i due cartonetti a Windsor, di provenienza Domenichino-Raspantino-Maratti, si rinvia a Van Tuyl Van Serooskerken, in *The Drawings of Annibale Carracci* 1999, nn. 29-30.

<sup>25</sup> Su Maratti collezionista, si rinvia all’ottima rilettura, legata anche all’attività di mercante svolta insieme alla moglie Francesca Gomme, di Coen 2010, *ad indicem*.

4. Carlo Maratti da Raffaello,  
*Giudizio di Salomone nella Stanza  
della Segnatura*, matita rossa,  
261 x 168 mm. Windsor Castle,  
Royal Library, inv. RCIN 904262.



aver dato alla sua raccolta di grafica la doppia valenza pratica ed estetica: in quanto pittore, utilizzò il materiale in suo possesso come esempio di grandi maestri ai quali ispirarsi, e come collezionista godette nel possederlo.

Vi è un altro episodio interessante avvenuto a Roma nel XVII secolo, anch'esso ampiamente documentato dalle fonti, che testimonia la persistenza del meccanismo di trasmissione dei modelli tra maestro e allievo, in perfetta continuità ancora una volta con quanto abbiamo visto avvenire nelle botteghe quattro-cinquecentesche: si tratta dello stretto rapporto che legò Sacchi a Maratti, il discepolo prediletto dal vecchio artista, che malato, lento nel dipingere e aggravato da incarichi, delegò al giovane l'esecuzione di molte opere a lui affidate. Rileggiamo il brano di Bellori a proposito degli affreschi nella volta di San Luigi dei Francesi, commissionati al Sacchi dal cardinal Antonio Barberini, ma mai portati a termine (fig. 3): «Vedendosi Andrea così ridotto al fine senza speranza di risorgere, pensò di riparar la sua disgrazia con appoggiare il lavoro al signor Carlo Maratti suo discepolo, consegnandoli a questo effetto tutti i suoi disegni e cartoni dell'opera e le chiavi de' ponti, acciocché egli la proseguisse»<sup>26</sup>. Anche in questo caso, quindi, il passaggio del testimone all'allievo avviene

<sup>26</sup> Bellori [1672] 2009, II, p. 559. Di questo passaggio Sacchi-Maratti si è occupata Ginzburg 2015, pp. 37-44.

attraverso i disegni e i cartoni, veri strumenti di un'eredità materiale e morale – oltretutto attraverso la consegna delle chiavi per salire sul ponteggio<sup>27</sup>, intrigante aggiunta del biografo che ci testimonia la veridicità della notizia, giunta da fonte diretta. Nella vita del Sacchi, Bellori riporta un'altra notizia, in contrasto con quanto detto altrove: nel suo testamento il maestro lasciò il *corpus* dei suoi disegni, compresi gli studi dal Correggio, parte al cardinal Barberini e parte agli allievi – anche se non nominati, doveva trattarsi di Carlo Magnoni, Luigi Garzi, Francesco Lauri, Agostino Scilla e molti altri ancora oscuri<sup>28</sup> – ad eccezione però di Carlo Maratti, «a cui non volle lasciarne alcuno». Alle rimostranze di costui, il maestro si giustifica apportando come motivazione il fatto che lui non ne avesse più necessità, essendo ormai così abile nel disegnare e nell'inventare opere, e conclude dicendogli: «contentatevi però, che se ne approfittino quest'altri, che ne hanno bisogno»<sup>29</sup>. Se, come già detto, questa notizia sembra in contraddizione con quanto riportato più volte da fonti e biografici, penso che essa non debba essere interpretata alla lettera – Maratti in realtà aveva ereditato disegni dal maestro, perché nella sua collezione figuravano vari studi del Sacchi, individuabili tra quelli oggi a Windsor, e un volume di copie da Polidoro da Caravaggio, oggi alla Fondation Custodia a Parigi, che una scritta antica nel frontespizio riconduce alla proprietà prima di Andrea e poi di Carlo<sup>30</sup> – ma vada intesa piuttosto come ulteriore omaggio del Bellori alle qualità del suo amico pittore, di cui non si stancò mai di sottolineare l'abilità di disegnatore. Infine, avendo ancora a modello l'esempio di Raffaello, che divise tra i discepoli i suoi preziosi disegni, anche Maratti lasciò al più caro dei suoi allievi il suo patrimonio grafico: ad Andrea Procaccini, assai vicino alla famiglia e successivo curatore della vendita in Spagna della raccolta del maestro per conto della figlia Faustina Maratti Zappi, toccò il nucleo di disegni, che solo nel 1775 la vedova Procaccini cedette alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid per destinarli ai giovani artisti spagnoli<sup>31</sup>. Ancora una volta, attraverso meccanismi di alienazioni e vendite diversi dal consueto passaggio all'interno di una bottega, gli studi di un maestro andarono ad assolvere lo stesso compito di trasmissione di modelli del classicismo italiano in Spagna<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> L'espressione ha un'eco giuridico-romanistica, quasi un passaggio di proprietà della commissione attraverso una *traditio per claves*, che non sorprende in un erudito come Bellori.

<sup>28</sup> Sutherland Harris 1977, p. 42, note 106, 109, fornisce un elenco di allievi di Sacchi, nominati da varie fonti, molti dei quali ancora senza opere.

<sup>29</sup> Bellori [1672] 2009, II, p. 561.

<sup>30</sup> Byam Shaw 1983, II, p. 3: si tratta di 57 disegni più una stampa, copie dalle facciate romane di Polidoro da Caravaggio, realizzate da un artista di fine XVI secolo. La provenienza Sacchi-Maratti è segnata da Sir Abraham Hume sulla prima pagina del volume. Per i disegni di Sacchi probabilmente già in collezione Maratti, oggi a Windsor Castle, si veda Blunt, Cooke 1960, nn. 803-872, non tutti autografi.

<sup>31</sup> Per i passaggi di questo nucleo di disegni di Maratti e scuola, oggi alla Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, si veda Mena Marqués 1975, I, pp. 29-31, e da ultimo *Eadem* 2015, con bibliografia precedente.

<sup>32</sup> Su questa tematica, si rinvia al saggio di Dario Beccarini in questo volume, pp. 296-304.

# SU BELLORI, IL PADRE RESTA E I DISEGNI CARRACCESCHI\*

Barbara Agosti, Francesco Grisolia, Maria Rosa Pizzoni

1. La biografia di Annibale Carracci collocata in apertura al volume delle *Vite* del 1672 è uno dei testi privilegiati per provare a compiere una verifica sulle posizioni classiciste di Bellori, tanto che essa è stata definita «un'estensione de L'Idée», il celeberrimo discorso pronunciato dall'autore nel maggio 1664 inaugurando la nomina dell'amico Carlo Maratti a principe dell'Accademia di San Luca<sup>1</sup>. Il tentativo di rileggere la Vita del maestro alla luce del coinvolgimento di Bellori nel mondo del collezionismo e del mercato dei disegni (aspetto su cui grazie al progresso degli studi ora si è meglio informati) aiuta a contestualizzarne la stesura, e ad intendere quanto profondamente la genesi dell'ideale estetico dell'imitazione emendata delle forme naturali sia radicata nell'intenso rapporto intrattenuto da Giovanni Pietro con la cultura grafica degli artisti da lui trattati.

Il tema del disegno, assente, anche per ragioni di genere del testo, nell'*Argomento della Galleria Farnese* pubblicato nel 1657 a corredo delle tavole incise da Carlo Cesi, nonché debutto pubblico di Bellori scrittore d'arte, s'impone viceversa come centrale nella tessitura della Vita di Annibale, che come si sa era certamente in lavorazione nel corso del 1660 e già stampata nel 1670<sup>2</sup>. Fin dal principio, una volta fissati i criteri su cui è impalcato il suo canone della moderna scuola romana, *in primis* la programmatica elusione della linea fondata sulla «fantastica idea» che dagli ultimi esiti del linguaggio manierista conduceva al Barocco (da cui l'esclusione del Cavalier d'Arpino, del Bernini e di Pietro da Cortona), immediatamente il disegno si accampa come strumento fondamentale per intendere caratteri e portata della rivoluzione naturalista di Annibale: «Apparve subito lo studio e l'apprensione sua efficace, portandosi egli alle forme delle cose naturali e vivamente traducendole in disegno, con quel dono lodato poi sempre in lui di esprimere sin con poche linee lo spirito e la mente nelle figure»<sup>3</sup>. I riferimenti alla conoscenza dei disegni di Annibale, maturata in Bellori fin dalla giovinezza a contatto con la formidabile raccolta di fogli carracceschi per la Galleria assemblata dal patrigno Francesco Angeloni e nella frequentazione delle principali collezioni romane (battute capillarmente per la preparazione della *Nota delli Musei* edita nel 1664), attraversano per intero la biografia, che si conclude con un passo dove l'autore torna a svolgere la dichiarazione iniziale trasponendola su un piano di maggiore concretezza: «Prevalse egli ancora nel disegnare le storie e le figure, con lo stile più emendato e naturale, ritenendo fin

\* Il paragrafo 1 spetta a Barbara Agosti; il paragrafo 2 spetta a Maria Rosa Pizzoni; il paragrafo 3 spetta a Francesco Grisolia.

<sup>1</sup> Cropper 2000, p. 85.

<sup>2</sup> Borea 2000a, p. 143; Sparti 2002, pp. 185-187; Montanari 2009, II, p. 690.

<sup>3</sup> Bellori [1672] 2009, I, p. 33.

negli schizzi le forme proprie e lo spirito di ciascuno, come si può riconoscere ne gli studii de' signori che si diletmano de' disegni»<sup>4</sup>. L'individuazione dello stile «più emendato e naturale» acquisito da Annibale a Roma congiungendo i modelli di Correggio e Tiziano «alle più perfette idee ed all'arte più emendata dei Greci» e di Raffaello deriva appunto in Bellori dalla comprensione approfondita delle modalità disegnative dell'artista, dalla dimestichezza con la sua pratica di «reiterati studii» compiuti sulla carta fino a conseguire «quell'ultime linee della grazia, che consiste in un punto»<sup>5</sup>.

Proprio la conoscenza dei numerosi disegni preparatori nei quali era stata laboriosamente e progressivamente messa a punto la figura di Ercole che porta il globo sul soffitto del Camerino di palazzo Farnese, oggi ritenuti parte di Agostino e parte di Annibale, consente allo storiografo di vedere l'incessante sforzo dell'artista per «giungere con l'opera alla perfezione della mente»<sup>6</sup>, così come la grande padronanza che Bellori aveva del materiale grafico utilizzato dal maestro per la Galleria, in tutta la sua varietà di tipologie e tecniche, dagli abbozzi ai disegni finiti ai cartoni ai modelletti dipinti («non solo i disegni ben forniti, ma anche li cartoni, sino de' quadri ad olio») gli permette di capire il procedimento creativo del pittore e la sofferta esecuzione degli affreschi «non potendo sodisfarsi per la superiorità dell'idea che avanzava l'opera»<sup>7</sup>.

Nel racconto del percorso dell'Annibale romano, un caso particolarmente significativo è quello della cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli, sua prova estrema anche come caposcuola, e quindi come nuovo Raffaello, ed episodio ben presto assai dibattuto proprio per la partecipazione attiva dei collaboratori e perciò divenuto una palestra per i conoscitori della maniera del maestro e dei suoi allievi<sup>8</sup>. Nelle pagine di Bellori la ricostruzione di questo cantiere, la lettura stilistica e la distinzione delle mani si impennano non soltanto sulle notizie dirette trasmesse da Francesco Albani ma pure su una accuratissima analisi degli studi grafici preliminari, l'affidabilità della quale è stata debitamente riconosciuta a partire da Rudolf Wittkower<sup>9</sup>. Bellori ragiona attentamente sulle parti della decorazione per cui Annibale era arrivato a predisporre i cartoni e su quelle per cui, essendo già infermo, si era limitato a lasciare degli «schizzi» – materiali più e meno finiti che i collaboratori, Albani innanzitutto, avevano utilizzato come traccia per l'esecuzione delle zone del ciclo non condotte dal maestro.

C'è nel testo una casistica precisa delle sezioni per cui a Bellori risultava l'esistenza di cartoni approntati da Annibale (e osservati dallo storiografo probabilmente nello studio di Francesco Raspantino, morto nel 1664) – il *Dio Padre* del lanternino, illusivo come quello della cappella Chigi, e l'*Assunta* sulla facciata esterna (oggi entrambi a Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya) – e di quelle per le quali si conoscevano solo disegni e schizzi – le quattro storiette della volta, i quattro «ovati» con i santi Francesco, Giacomo, Giovanni Evangelista

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 90-92.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 92. Sugli oltre venti «disegni e schizzi» per l'*Ercole* menzionati da Bellori si veda Ginzburg 2000, pp. 49-50; *Eadem*, in *Annibale Carracci* 2006, n. VII.3, pp. 302-303.

<sup>7</sup> Bellori [1672] 2009, I, pp. 91-92.

<sup>8</sup> Sulla storia di questo allestimento decorativo si veda Terzaghi 2007, pp. 197-271.

<sup>9</sup> Wittkower 1952, p. 19 e nn. 330-334, pp. 141-143; Van Tuijl van Serooskerken 2006, p. 366.

e Lorenzo (tranne il *San Giovanni*, perduto, i tre superstiti sono oggi al Museo del Prado a Madrid), gli episodi delle pareti, la lunetta con l'*Apparizione di san Diego ai pellegrini in visita alla sua tomba* (oggi tutti a Barcellona). Questa capacità di analisi del processo preparatorio del ciclo della cappella Herrera è frutto non solo delle esperienze giovanili di Bellori nel Museo Angelonio, ma anche della dedizione con cui, dopo avere perso la causa con gli eredi del patrigno (morto nel 1652) e con essa l'accesso a quella eccezionale raccolta di grafica carraccesca, egli si adoperò a ricostituire, quasi per autorisarcimento, una propria collezione pure caratterizzata da una cospicua presenza di fogli di Annibale e della sua scuola. Le energie e gli sforzi profusi in questa direzione dovettero quindi intrecciarsi al progetto delle *Vite*, in corso fin dal quinto decennio, e quindi alla elaborazione critica di Bellori sulla pittura di Annibale e alla redazione della sua biografia, che di quel progetto è motore e ingranaggio fondamentale. Preziose indicazioni sulla quantità e qualità dei disegni acquisiti da Bellori sono state del resto evinte dal corpo stesso delle *Vite* edito nel 1672, dalle *Osservazioni* del Vittoria stampate nel 1703, dalle *Vite* di Giovanni Battista Passeri e da altre fonti<sup>10</sup>.

Ulteriori informazioni si traggono dalla corrispondenza di Baldinucci e degli agenti medici a lui collegati, da cui esce ancora una volta ribadita da un lato la grande reputazione di Bellori come conoscitore e collezionista di grafica, prontamente dilagata a Firenze, e dall'altro la notorietà della sua presenza nelle maglie del mercato.

Nel settembre 1674 Baldinucci si adoperava tramite il corrispondente medico a Roma Ottavio Falconieri per verificare se i fogli posseduti da Giovanni Pietro potessero essere acquisiti per implementare le raccolte del cardinale Leopoldo: «se il Bellori volesse vendere i suoi [disegni] a prezzi convenienti, io, per dirla a Vostra Signoria liberamente, gli prenderei volentieri perché, avendosene molti del ... e d'altri, potrei finire di formarne con quest'aggiunta i libri particolari»<sup>11</sup>. Delegato a mediare era per l'occasione Giovan Battista Natali, componente di un'estrosa dinastia di pittori e architetti casalaschi, allievo di Pietro Martire Neri, e operoso sulla scena romana dalla metà del Seicento, dove fu anche molto attivo nel mondo del mercato del disegno<sup>12</sup>. Il Natali è tra l'altro autore di un farraginoso ma interessante e trascurato trattato, di cui il manoscritto si conserva presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. lat. 10305), che comprende ricettari per la pittura, rudimenti di architettura, ingegneria, scenografia, repertori di soggetti sacri e favole profane per possibili dipinti, elenchi vari di fonti di argomento artistico. Qui egli ricorda come proprio altro maestro, oltre al Neri, il lucchese Pietro Ricchi, e menziona diversi altri ammirati artisti contemporanei, a cominciare da Carlo Maratti, evocato per i suoi infaticabili esercizi grafici e quale allievo «del insigne signor Andrea Sachi», poi Pietro da Cortona e Guercino, citati entrambi come «virtuosi» nella tecnica pittorica, Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli per la loro particolare perizia nell'uso dei solventi, e ancora gli «eccellenti scultori miracolo di questo secolo il cavalier Bernino e cavalier Algardi»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Per un bilancio sulla collezione di disegni di Bellori si veda Prosperi Valenti Rodinò 1996; *Eadem* 2000a; *Eadem* 2000b. I riferimenti sono a Vittoria [1703] 1841, p. 16; Passeri 1995, p. 63. Per ulteriori testimonianze in proposito si veda qui più avanti nel testo.

<sup>11</sup> La lettera è pubblicata in Baldinucci 1975, pp. 286-287.

<sup>12</sup> Tanzi 2015, pp. 145-146.

<sup>13</sup> BAV, Vat. lat. 10305, ff. 3r, 9r, 19r, 39v.



1. Annibale Carracci, *Studio di nudo*, matita nera e biacca su carta azzurra sbiadita, 382 x 250 mm. Oxford, The Ashmolean Museum, inv. WA1853.1.17.

Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

I contatti tra la corte medicea e Bellori restano vivi anche nel corso del seguente anno 1675, durante il quale, in autunno, il cardinal Leopoldo si rivolgeva a Falconieri per ottenere da Bellori notizie, evidentemente destinate a Balducci, «intorno a i musaici di S. Maria in Trastevere», che tuttavia non si riuscivano ad avere «trovandosi il Bellori assente da Roma, condotto a villeggiare dal signor Cardinale de' Massimi ad un suo castello, di dove non è per ritornare fino ad Ognisanti»<sup>14</sup>.

In questa prospettiva, può allora essere utile sondare quanto per lo storiografo poté contare la relazione con Sebastiano Resta, affermatosi fin dal suo arrivo dalla Lombardia nel 1661 come figura chiave del commercio e dello scambio dei disegni sulla scena italiana ed europea, a partire dall'epicentro romano.

Gli studi recenti hanno iniziato ad illuminare i rapporti intercorsi tra queste due personalità

<sup>14</sup> Balducci 1975, pp. 387, 390. La località di villeggiatura di Bellori cui qui si accenna è con ogni probabilità il feudo di Camillo Massimi a Roccasecca, nel Lazio meridionale, dove lo storiografo fu ripetutamente ospite: Buonocore 1996, p. 34; Beaven 2010b, in particolare p. 310; Papi 2012, pp. 24-25 per ulteriore documentazione.

apparentemente così diverse, l'uno, Bellori, molto proiettato sulla speculazione erudita e l'impegno teorico, l'altro, il padre Resta, ossessivamente assorbito da una quotidiana pratica di traffico di fogli di maestri antichi e moderni. I loro contatti sono testimoniati almeno a partire dalla metà degli anni Ottanta: è stato ipotizzato con cautela che Resta possa essere «la persona affezionata alla scuola lombarda» con la quale Bellori si era trovato a ragionare di pittura, come scrive ad Antonio Magliabechi nel 1684<sup>15</sup>. Diversi indizi suggeriscono del resto che l'incontro tra il giovane Resta e l'ospitale Bellori, che, nominato dall'Accademia di San Luca nel 1664 Curatore dei Forestieri e impegnato a raccogliere fogli per Cristina di Svezia, per sé ne andava radunando molti esemplari, «massime de' Carracci»<sup>16</sup>, dovette avvenire in anticipo rispetto alla visita che Baldinucci fece a Giovanni Pietro nel 1681<sup>17</sup>. Riguarda lo stesso periodo la testimonianza del pittore svizzero Ludovico Antonio David che, spintosi nel 1686 verso Roma per sottoporre i propri studi su Correggio sia a Resta sia a Bellori, racconta di averli trovati coesi nel boicottarli, «dubitando che pregiudicassi alle supreme pretese della scuola di Roma»<sup>18</sup>. Dai molti elementi forniti negli scritti del Resta si possono seguire i rapporti tra i due conoscitori con continuità da quel periodo in avanti: la stampa con la *Madonnina* di Correggio del padre Resta incisa da Francesco Faraone Aquila con dedica a Bellori nel 1691, e nel medesimo anno il dono di un disegno di Parmigianino da parte dell'oratoriano allo storiografo, che poi alla morte di quest'ultimo gli tornerà indietro<sup>19</sup>; nello stesso momento, la circolazione di disegni di Annibale tra Bellori e Resta, che alla morte di Giovanni Pietro ricomprerà per intero la sua collezione di disegni carracceschi insieme ad altri esemplari di grafica cinquecentesca raccolti dall'erudito<sup>20</sup>; la lettera, databile ai primi anni Novanta, di Resta a Bellori sul cartone leonardesco che l'oratoriano aveva appena acquistato e che aveva destato l'interesse del gentiluomo romano<sup>21</sup>; la dichiarazione da parte di Sebastiano stesso di avere ben conosciuto e «praticato» Giovanni Pietro, vergata sulla copia delle *Vite* di Giovanni Baglione già posseduta da Bellori e quindi passata all'oratoriano<sup>22</sup>.

Come ha osservato Jeremy Wood, il bel disegno di Annibale dell'Ashmolean Museum (inv. WA1853.1.17) con uno studio di nudo volto a sinistra (fig. 1) dovette passare presto nelle raccolte del padre Resta, poiché esso, con la relativa attribuzione alla mano dell'artista, gli proveniva probabilmente da Giovanni Angelo Canini, che morì a Roma nel 1666<sup>23</sup>. L'incontro di Resta con il pittore si può datare dopo il settembre del 1664, quando Canini rientrò dalla Francia dove aveva accompagnato Fabio Chigi, stando al commento

<sup>15</sup> Bonardi 2013, pp. 138-139.

<sup>16</sup> Rangoni 1991a; Montanari 2009, pp. 664-667; Prosperi Valenti Rodinò 2000b, p. 524.

<sup>17</sup> Montanari 2000, p. 42.

<sup>18</sup> Lettera di David a Ludovico Antonio Muratori scritta il 28 aprile 1703 (Campori 1866, pp. 520-522). Per la ricostruzione dell'episodio, avvenuto anni prima, si rinvia a Bonardi 2013, pp. 135-137.

<sup>19</sup> Pizzoni 2010-2011, p. 73; Prosperi Valenti Rodinò 2000a, p. 138 (si veda la nota di commento al disegno trascritto nel manoscritto Lansdowne 802 (Londra, British Library), volume C, disegno n. 5: da adesso in avanti Lansdowne 802 c 5).

<sup>20</sup> Wood 1996; Loisel 1999, p. 28; Prosperi Valenti Rodinò 2000b, pp. 524-525; Pizzoni 2012.

<sup>21</sup> *Raccolta di lettere 1754-1773*, III, 1759, pp. 326-327, n. CC; *Notizie di pittura* 2018, pp. 143-144, n. 2. Si rinvia su questo anche a Prosperi Valenti Rodinò 2008b, pp. 36-38; Grisolia 2018.

<sup>22</sup> Prosperi Valenti Rodinò 2000b, p. 524; *Le postille* 2016, pp. 125-126. Si veda anche Nicodemi 1956, pp. 296, 306.

<sup>23</sup> Wood 1996, p. 28; *Drawings by the Carracci* 1996, n. 79, pp. 128-129; Warwick 2017, pp. 86, 90, fig. 5.



2. Annibale Carracci, *Studio per Pan che offre la lana a Diana*, penna e inchiostro bruno, pennello e inchiostro marrone diluito, tracce di matita nera, biacca su carta preparata grigia, 286 x 396 mm. Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 414.

dell'oratoriano ad un disegno dell'artista conservato nel volume *Ingresso al secolo d'oro*, dove scrive: «io lo conobbi ancor dopo che tornò da Francia col signor cardinale Ghigi nel pontificato di Alessandro VII»<sup>24</sup>. La lunga, intrinseca e ben documentata familiarità di Canini con Angeloni e con tutto l'ambiente in cui Bellori si era formato lascia supporre che un primo avvicinamento tra quest'ultimo e Sebastiano Resta fosse avvenuto poco dopo il suo arrivo nell'Urbe<sup>25</sup>. E tra le tante frequentazioni che li accomunano c'è ancora quella di Giovan Battista Natali, con cui almeno dal 1685 anche l'oratoriano discuteva di pittori antichi e scambiava disegni e attribuzioni<sup>26</sup>.

2. Molte indicazioni sul rapporto tra Bellori e Resta provengono dalle annotazioni apposte dall'oratoriano su alcuni fogli dei suoi celebri codici di disegni poi trasmigrati in Inghilterra, come anche dalle lettere ai suoi principali corrispondenti e dalle postille ai testi a stampa da lui maggiormente utilizzati.

Alcuni casi di passaggio di fogli carracceschi dall'uno all'altro sono stati messi a fuoco. Per esempio, John Rupert Martin ha proposto di identificare l'invenzione di Annibale per la scena di *Pan e Diana* della Galleria, posseduta da Bellori e di cui parla Vittoria, con lo studio dell'artista per quella scena (Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 414, fig. 2), poi confluito nel volume di disegni di padre Resta intitolato *Arte in tre stati*<sup>27</sup>. La nota di commento di Resta all'opera – «fu presa per del grande Annibale, ma è veramente d'Agostino» – ci restituisce le tracce di un dibattito molto sottile nel contesto romano tra i conoscitori e i

<sup>24</sup> Lansdowne 802 d 104.

<sup>25</sup> Sparti 2002, pp. 178-179; Montanari 2009, pp. 666-668.

<sup>26</sup> Prosperi Valenti Rodinò 2013c, pp. 78-79, 88, nota 79; Bonardi 2013, pp. 146, 155, nota 88; Pizzoni, in *Le postille* 2015, p. 201. In una nota di commento a un disegno di Federico Zuccari incluso nel terzo volume della *Serie grande in quattro tomi*, l'oratoriano scrive di aver visto nel 1685 nello studio di Giovan Battista Natali un disegno di Federico simile a quello di sua proprietà (Lansdowne 802 l 21).

<sup>27</sup> Vittoria [1703] 1841, p. 16; Martin 1965, p. 210, e n. 72, p. 257; Jaffé 1994, n. 487, p. 84; *Drawings by the Carracci* 1996, n. 82, p. 133; Prosperi Valenti Rodinò 1996, p. 361; Wood 1996, p. 18; Feigenbaum, in *The Drawings of Annibale Carracci* 1999, n. 48, pp. 172-173; Prosperi Valenti Rodinò 2000b, p. 524.

collezionisti del Seicento in merito alla distinzione delle mani che si alternarono sui ponteggi della Galleria, dibattito che si giocava in particolare sui disegni<sup>28</sup>. È stata ipotizzata inoltre sempre da Martin la provenienza Bellori per i due studi di *Ercole al bivio*, poi inclusi nello stesso album *Arte in tre stati* del padre Resta e oggi conservati a Parigi (Musée du Louvre, inv. RF 609) e a Digione (Musée des Beaux-Arts, inv. 783), che possono essere riconosciuti nelle «due invenzioni, e disegni di Ercole al bivio» della raccolta Bellori menzionate da Vittoria<sup>29</sup>. O ancora è ben documentata la vicenda dei due grandi e «rari» disegni di Antonio Carracci con il *Diluvio universale* e *San Paolo che battezza Dionigi l'Areopagita* (Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2880, e Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 471), pure transitati dalla collezione di Giovanni Pietro a quella di Sebastiano<sup>30</sup>. Non è invece stato rintracciato il significativo disegno, attribuito ad Annibale, che ritraeva la scena del *Coriolano*, poi riconosciuta come l'*Addio di Ettore ad Andromaca*, tratta dalle pitture antiche delle Terme di Tito (Domus Aurea), confluito nella raccolta di Resta da quella di Bellori, e ancor prima di proprietà di Angeloni<sup>31</sup>. E non si può dimenticare la qualità dei disegni degli artisti della cerchia dei Carracci passati dalle mani di Bellori a quelle di Resta, come il bel foglio del Domenichino con la *Chiamata dei santi Pietro e Andrea* per gli affreschi in Sant'Andrea della Valle (Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 502), la cui appartenenza al gabinetto dello storiografo è stata individuata da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò<sup>32</sup>. Saremmo tentati di spingerci oltre su questo fronte, vagliando gli altri esemplari grafici dei Carracci inclusi dall'oratoriano nei volumi di disegni che stava componendo nel periodo appena successivo all'acquisizione della raccolta dello storiografo, avvenuta nel 1699, forti delle indicazioni dello stesso Sebastiano sul prezioso nucleo di fogli belloriano «che il P[adre] R[esta] hebbe e sparse in diversi libri hora de' Marchetti»<sup>33</sup>. Ma per adesso gli appunti di Resta e gli altri documenti a cui finora si è attinto non permettono di certificare la provenienza dalla raccolta Bellori di altri disegni di Annibale presenti nei volumi del padre filippino, il quale nello stesso periodo si aggiudicò il fondo carraccesco di un'altra ricca raccolta romana, quella del principe di Vicovaro Lelio Orsini<sup>34</sup>.

<sup>28</sup> Per la nota, seguita da Jonathan Richardson Sr. per l'attribuzione, si veda Lansdowne 802 h 135; cfr. Wood 1996, pp. 18, 55. Si rinvia inoltre alla recente analisi del cantiere condotta da Silvia Ginzburg (in corso di stampa), la quale propone la paternità di Agostino per il disegno.

<sup>29</sup> Vittoria [1703] 1841, p. 16; Martin 1965, p. 180, e nn. 9-10, p. 242; Prosperi Valenti Rodinò 1996, pp. 361-362; Wood 1996, p. 18; Prosperi Valenti Rodinò 2000b, p. 524; Loisel 2004, p. 91, e n. 491, p. 235.

<sup>30</sup> Prosperi Valenti Rodinò 1996, p. 363; Wood 1996, p. 10; Prosperi Valenti Rodinò, in *L'Idea del Bello* 2000, II, nn. 57-58, pp. 526-528.

<sup>31</sup> Wittkower 1952, n. 418A, p. 171; Prosperi Valenti Rodinò 1996, p. 362; Wood 1996, p. 11; De Lachenal, in *L'Idea del Bello* 2000, II, n. 2, p. 638. Si veda inoltre il contributo di Mirco Modolo in questo volume, pp. 427-438. Il foglio era collocato all'inizio del libro *Saggio dei secoli*, in cui la provenienza Bellori è segnalata anche per l'opera di Annibale al n. 109 (Lansdowne 802 b 1, b 108-109; cfr. Wood 1996, pp. 46-47).

<sup>32</sup> Spear 1982, I, p. 251; Jaffé 1994, n. 531, p. 118; Prosperi Valenti Rodinò 1996, p. 364; *Eadem*, in *L'Idea del Bello* 2000, II, n. 59, p. 528. Il disegno era inserito da Resta nel volume *Felsina vindicata contra Vasarium* (Lansdowne 802 e 91; cfr. Prosperi Valenti Rodinò 2013d, p. 77). Nell'*Arte in tre stati*, era incluso il foglio di Grimaldi, oggi a Chatsworth, così commentato: «Giovanni Francesco Bolognese dal Domenichino. Era nello studio Bellori. 1581-1640» (Lansdowne 802 h 105; Resta 1707b, p. 16; Devonshire Collection, inv. 505; cfr. Jaffé 1994, n. 549, p. 134, con provenienza Bellori-Resta).

<sup>33</sup> Nicodemi 1956, p. 296; Wood 1996, p. 11, a cui si rinvia più ampiamente per i disegni dei Carracci posseduti da Resta. Per una cronologia della creazione dei volumi di Resta si rimanda a Warwick 1996; *Eadem* 2000. Agli album li esaminati si aggiunga quello intitolato *Trattenimenti pittorici*, sul quale si veda da ultimo Grisolia 2018 e in corso di stampa.

<sup>34</sup> Sulla collezione Orsini e sull'acquisizione da parte di Resta si rinvia ad Amendola 2013, pp. 43-45, 67-70; *Idem* 2019, pp. 193-195.

Da una lettera scritta nel 1699 da Resta all'antiquario bolognese Giuseppe Magnavacca si evince che al momento dell'acquisto dei disegni di Bellori l'oratoriano si avvale delle competenze e della profonda conoscenza che Carlo Maratti aveva della collezione del gentiluomo romano<sup>35</sup>. Tra gli autorevoli pareri del pittore marchigiano, che con frequenza Resta riporta fedelmente nelle note ai suoi volumi, ve ne è anche uno per un disegno cinquecentesco raffigurante la «Depositione che Maratti diceva di Daniele nello studio Bellori»<sup>36</sup>. Verrebbe da pensare che alcuni momenti di discussione tra Resta e Maratti sui disegni della celebre raccolta di Bellori siano stati intavolati quando ancora lo storiografo era vivo, magari di fronte ai fogli conservati nel suo gabinetto, e con la sua stessa partecipazione. Il dialogo tra Resta, Bellori e Maratti, difatti, ruotava intorno alle opere; i vivaci commenti dell'oratoriano, come quello annotato in calce a uno studio attribuito ad Annibale con le «Marie che cercano Christo, pensiero ammirato dall'erudito Bellori», oppure quello riportato altrove di «un disegno de secoli buoni prima della venuta di Cristo, che era lo stupore incognito di Bellori»<sup>37</sup>, sembra che vogliano restituire le impressioni che egli aveva percepito e i giudizi che aveva udito personalmente dall'erudito davanti ai disegni. Questo resoconto ci restituisce un'immagine non distante da quella evocata – forse in maniera troppo aspra – da Ludovico Antonio David che proprio a questi tre protagonisti della scena artistica romana si era rivolto per discutere i temi di comune interesse<sup>38</sup>. Sebastiano doveva inoltre essere al corrente della presenza di dipinti nelle raccolte di Bellori, poiché menziona un quadro di Annibale di proprietà dello storiografo nelle note di commento ai disegni inclusi nei suoi volumi<sup>39</sup>. Benché poco si conosca della collezione di quadri dell'erudito, la notizia fornita da Resta conferma le altre testimonianze grazie alle quali sappiamo che Bellori possedeva dipinti di Annibale, tra cui quella di Philip Skippon, che durante il suo viaggio italiano visitò nel 1665 la dimora del gentiluomo, segnalandone

<sup>35</sup> Pizzoni 2012, pp. 55-56, 60-61.

<sup>36</sup> Lansdowne 802 b 55. Resta possedeva vari fogli a torto o a ragione da lui collegati alla *Deposizione* di Daniele da Volterra nella cappella Orsini di Trinità dei Monti. In una nota a uno di questi disegni incluso nel volume *Secolo d'Oro* (Lansdowne 802 k 288; per la trascrizione si veda Epifani 2006-2007, p. 87) l'oratoriano forniva un'importante notizia sulle vicende collezionistiche del famoso modelletto per quell'affresco oggi al Louvre (inv. 1528), la cui storia era conosciuta soltanto dalla sua appartenenza alle raccolte del marchese del Carpio in avanti (1682-1683), cfr. Romani, in *Daniele da Volterra* 2003, n. 8, pp. 70-71. Resta precisa che il disegno era arrivato al marchese del Carpio attraverso il dono del nunzio a Venezia Iacopo Altoviti, il quale, stando a quanto quest'ultimo aveva raccontato all'oratoriano, proprio a Venezia anni prima aveva intercettato il foglio diretto verso la Francia come dono al cardinale Antonio Barberini.

<sup>37</sup> La prima citazione è tratta da una glossa di Resta a un disegno nel libro *Arte in tre stati* (Lansdowne 802 h 101; Resta 1707b, p. 16; Wood 1996, p. 54); è possibile si trattasse di un foglio collegato alla preparazione del dipinto con le *Marie al sepolcro* oggi all'Hermitage, per il quale sono scarsi i materiali grafici superstiti: Van Tuyll van Serooskerken, in *Annibale Carracci* 2006, n. VIII.6, pp. 378-379. La seconda è estrapolata da una lettera di Resta a Magnavacca del 1700 (Correggio, Biblioteca "G. Einaudi", Archivio di Memorie Patrie, b. 116, tomo II, n. 6).

<sup>38</sup> Lettera scritta da David a Muratori il 9 giugno 1703: «Le notizie mandate dal P[adre] Orlandi ho lette con gran gusto, e ben veggo le certe scaturite da quello che io lasciai vedere al Maratta, al Bellori ed al P[adre] R[esta], le altre mi giovino per saper regolare la penna, e quando piacerà a Dio che esso P. Orlandi vegga i miei scritti ben comprenderà se niuno ha fatto prima d'esso P[adre] R[esta], né abbia notizie più certe di lui intorno al Correggio» (Campori 1866, p. 526).

<sup>39</sup> La glossa era apposta a un disegno ascritto ad Annibale, di cui non si precisa il soggetto, nel terzo volume della *Serie grande in quattro tomi*: «D'Annibale. Intendo che il signor Bellori tiene il quadro» (Lansdowne 802 l 222). Seguendo la corrispondenza riscontrata già da Arthur Ewart Popham (1936-1937, p. 11) tra libro L del Lansdowne 802 e libro X del manoscritto Lansdowne 803 (Londra, British Library), il disegno in esame può essere identificato con quello lì genericamente descritto come «A Figure. X. fo. 158. N° 222» (il n. 221 invece raffigurava «Venus and Cupido»).

la raccolta di antichità e la presenza di opere di Tiziano, Tintoretto, appunto Annibale, e Van Dyck<sup>40</sup>.

Varie altre notazioni del padre Resta testimoniano come ai suoi occhi le *Vite* di Bellori contassero eminentemente per la periodizzazione della pittura moderna e quale fonte storiografica in cui reperire notizie sul panorama artistico secentesco (Lansdowne 802 e 63; l 168, l 325), ancora prima che costituire un parametro teorico (e lo prova del resto la strenua difesa degli eccessi del naturalismo caravaggesco compiuta precocemente dall'oratoriano, nonché il ruolo centrale da lui riconosciuto a Pietro da Cortona in autonomia rispetto alle posizioni dell'autorevole storiografo)<sup>41</sup>. Per capire pienamente il peso che i testi belloriani ebbero per la lettura da parte dell'oratoriano dell'arte secentesca sarebbe stato importante conoscere le sue note ai disegni del quarto volume della *Serie grande in quattro tomi*, nel quale erano contenuti esemplari degli artisti del Seicento dai Carracci in avanti, purtroppo non trascritte nel manoscritto Lansdowne 802 e dunque non pervenute<sup>42</sup>. I volumi di questa «Serie Universale» si presentavano come una vera e propria enciclopedia sugli sviluppi delle differenti scuole artistiche in Italia dalla pittura di Giotto fino ai suoi tempi, ripercorse dall'oratoriano attraverso le opere e gli artisti, secondo un criterio cronologico, e studiate attraverso un serrato confronto sia con i documenti sia in particolare con le più autorevoli voci della letteratura artistica a sua disposizione<sup>43</sup>. Anche da alcuni importanti volumi composti dal padre Resta in età matura, come ad esempio la *Galleria Portatile*, si evince il grado di comprensione e di assimilazione del testo belloriano, frutto probabilmente di un approfondito studio delle *Vite* e di discussioni comuni. Sulla scorta di questa condivisione di idee tra i due conoscitori, deve essere maturata la comprensione di Resta delle diverse modalità con le quali Annibale, Lanfranco e Barocci si accostarono «all'idee del Correggio [...] ognuno di loro secondo il suo proprio talento» espressa in una nota apposta a un disegno di Annibale dove l'oratoriano sottolinea: «la varietà de' quali è molto ben osservata dal nobilmente erudito Bellori nelle Vite loro»<sup>44</sup>.

Una disamina degli scritti del padre Resta permette di censire approssimativamente le opere di Bellori che egli conosceva, consultava o teneva come strumento di lavoro sul proprio tavolo,

<sup>40</sup> Skippon 1732, pp. 681-683; Sparti 1998, p. 178. Per la collezione di dipinti si veda anche Donahue 1970; Prosperi Valenti Rodinò 1996, p. 359 e in particolare Sparti 2001, alla quale si rimanda per la discussione sui quadri di (e da) Annibale nella raccolta di Bellori, oggi perduti o di dubbia identificazione, ad esempio quello con un *Ercole* lasciato da Bellori a Maratti, come registrato nel testamento (*ivi*, pp. 60-63, 100), e un autoritratto di Annibale, su cui cfr. *infra*.

<sup>41</sup> Sulle considerazioni di Resta si rinvia alle sue dense glosse dedicate al Merisi e a quelle riguardanti il Berrettini appuntate nelle *Vite* di Baglione (*Le postille* 2016, *ad indicem*; Agosti 2016, p. 28). Tra i suoi numerosi disegni confluiti in Inghilterra e registrati nel manoscritto Lansdowne 802, uno «de' più singolari, perché non se ne trovano» era attribuito a Caravaggio (Lansdowne 802 d 39). Sui disegni del Cortona nella collezione di Resta si veda Prosperi Valenti Rodinò 1998.

<sup>42</sup> Le note degli altri tre volumi della *Serie* corrispondono a quelle trascritte nei libri G, K, L nel Lansdowne 802. Il contenuto del quarto tomo è anticipato nelle glosse dell'album precedente (libro L) e nella lettera di John Talman pubblicata da Popham 1936-1937, pp. 5, 10.

<sup>43</sup> Su questo si rinvia a *Le postille* 2015; *Le postille* 2016.

<sup>44</sup> Nella glossa, apposta al disegno raffigurante *Cristo nell'orto degli ulivi*, Resta aggiunge Taddeo Zuccari tra i maggiori interpreti dell'arte correghesca (Bora 1976, n. 90, p. 274; cfr. anche Pizzoni 2012, pp. 57-58; Grisolia 2017a, pp. 217-218, 230).

come fu sicuramente il caso delle biografie degli artisti. L'oratoriano doveva aver letto le *Pitture Antiche del Sepolcro de Nasonii*, stampato nel 1680, di cui menziona l'introduzione nel suo volumetto *Progressi di Raffaele*<sup>45</sup>, e l'*Argomento della Galeria Farnese* del 1657, citata per brani in più note<sup>46</sup>. Un testo che crediamo possa aver suscitato l'interesse di Resta è la *Nota delli Musei*<sup>47</sup>. Questa guida al patrimonio artistico e culturale privato presente nella città papale venne data alle stampe nel periodo in cui Sebastiano era impegnato in una instancabile campagna di perlustrazione delle collezioni nobiliari di Roma e dintorni, che egli descrive e commenta, in particolare nelle postille alle *Vite* del Baglione, redatte perlopiù in un periodo ancora giovanile dopo l'arrivo nell'Urbe. Non stupirebbe se Resta avesse utilizzato come bussola la *Nota*, o se l'avesse avuta a sua disposizione come strumento di lavoro in supporto alla sua memoria e ai suoi appunti al momento di comporre le sue note tra le mura dell'Oratorio, vista la conoscenza sistematica da lui mostrata delle collezioni e dei palazzi visitati e descritti da Bellori. Qualche indizio in più sulle questioni legate alla cerchia carraccesca ancora brucianti alla metà del Seicento si ricava proprio da alcune postille vergate dall'oratoriano sugli esemplari delle *Vite* del Baglione di sua proprietà e da altre tra le sue innumerevoli annotazioni disseminate altrove. Significativamente, anche per Resta la cappella Herrera rappresentava un banco di prova del talento nel discernere stili e mani, e costituiva ai suoi occhi un episodio di speciale importanza. E anche l'oratoriano ben conosceva la rivendicazione da parte di Domenichino di una partecipazione a quel cantiere, accolta tra gli altri nei libri di Baglione (1642) e dello Scannelli (1657), viceversa recisamente negata da Albani in una postilla al *Microcosmo della pittura*, e recepita così anche da Bellori nella propria opera<sup>48</sup>. Grazie al padre Resta si apprende tra l'altro che Albani aveva indirizzato lettere di contenuto analogo a Mattia e Gregorio Preti e a Guercino, il che contribuisce a spiegare l'ampia risonanza della questione nella storiografia secentesca<sup>49</sup>. L'oratoriano fornisce inoltre notizie importanti sui passaggi di proprietà di una parte almeno dei disegni di Annibale concepiti per quegli affreschi, molto probabilmente il nucleo conservato a Windsor. Egli riferisce infatti di averne ottenuti alcuni, non meglio specificati, da Nicolas Poussin (e quindi entro la morte del pittore francese, avvenuta a Roma nel 1665), che poi Resta stesso diede nel 1674 a Carlo Maratti<sup>50</sup>. L'oratoriano, in aggiunta, segnala di avere ricevuto da Giovan Francesco Grimaldi «li 4 disegni de' peducci della Volta» e di averli successivamente ceduti sempre a Maratti<sup>51</sup>. Non è da escludere dunque che per la stesura di quel brano della Vita di Annibale, dove la conoscenza dei disegni preparatori è, come si è detto, cruciale, Bellori abbia ragionato anche su disegni che in quel momento si trovavano nelle mani del padre Resta o presto sarebbero confluiti nelle sue raccolte, presupponendo uno sviluppo del testo belloriano svolto di pari passo al lavoro di analisi dei disegni accessibili nelle collezioni romane.

<sup>45</sup> Lansdowne 802 a 7.

<sup>46</sup> Lansdowne 802, al principio del libro F; inoltre, f 76, o 13.

<sup>47</sup> Bellori [1664] 1976. Sull'opera si rinvia da ultimo a Montanari 2009, pp. 675-676; Pierguidi 2011a, con bibliografia.

<sup>48</sup> Per tutta la questione si veda Terzaghi 2007, pp. 199-205, con bibliografia. Si vedano inoltre Baglione 1642, p. 108; Scannelli 1657, pp. 345, 354, 365.

<sup>49</sup> Prosperi Valenti Rodinò 2013b, p. 187; *Le postille* 2016, pp. 47, 121; Agosti 2016, p. 27.

<sup>50</sup> *Le postille* 2016, pp. 121-122.

<sup>51</sup> Prosperi Valenti Rodinò 2013e, pp. 32-33; *Eadem* 2013a, p. 163 e nota 58, a cui si rinvia anche per l'identificazione dei fogli.

3. Carlo Maratti da Annibale Carracci, *Ritratto di Annibale Carracci*, matita nera e rossa su carta bianca, contorni incisi per il trasferimento, 157 x 120 mm. Regno Unito, collezione privata.



Fondazione  
1563  
SAGEP  
EDITORI

3. L'intreccio di relazioni che si è qui ricostruito intorno a Bellori studioso e collezionista di disegni carracceschi e promotore di imprese celebrative di Annibale e della dottrina classicista trova riscontro in un'ulteriore testimonianza solo recentemente riemersa all'attenzione degli studi. È infatti apparso sul mercato antiquario un *Ritratto di Annibale Carracci* (fig. 3), la cui esistenza era stata già ipotizzata da Wood, passato dalle mani di padre Resta alle collezioni Marchetti e Somers e quindi in quella di Jonathan Richardson Sr., come attestano il suo tipico montaggio e il *marque de collection*<sup>52</sup>.

Il disegno, di notevole qualità e per il quale è da confermare la paternità marattesca suggerita da Resta e accettata da Richardson nella sua iscrizione sotto il montaggio, «By Carlo Maratti», è chiaramente in relazione e per più ragioni con l'incisione di Albert Clouwet pubblicata nell'edizione delle *Vite* di Bellori del 1672, ad apertura della biografia di Annibale<sup>53</sup>. Il foglio è anzitutto

<sup>52</sup> Per la prima segnalazione del disegno (al tempo non identificato) sulla base dei manoscritti Lansdowne 802 e 803 della British Library si veda Wood 1996, pp. 21, 42, nota 111. Si veda poi: Sotheby's London, *Old Master and British Drawings*, 9 luglio 2014, n. 60, pp. 98-99; Grisolia 2017b, pp. 239-241, figg. 8a-8b; Prosperi Valenti Rodinò 2017, pp. 340-341, 352, fig. 6a.

<sup>53</sup> Bellori [1672] 2009, I, p. 17. Tutt'altro che casuale si dimostra anche l'acquisto da parte di una figura quale Richardson Sr., ritrattista, scrittore e teorico d'arte a indirizzo sostanzialmente classicista; nel catalogo di vendita

in controparte rispetto all'incisione, la metà destra della cornice è lasciata vuota a suggerire una possibile variante per la stampa rispetto alla parte sinistra (quella poi incisa da Clouwet), i contorni risultano ancora calcati come a seguito di un'operazione di trasporto. Inoltre, la nota con cui Resta accompagnava il disegno recitava «Carol. Maratta delineavit», confermando sia l'attribuzione del foglio, sia la sua funzionalità in rapporto a una traduzione incisoria<sup>54</sup>.

Una determinata valenza critica palesa poi la scelta di inserire il ritratto nel libro di disegni intitolato *Parnaso de' pittori*, tra le più pregnanti costruzioni storiografiche approntate dal collezionista milanese. L'album aveva lo scopo di illustrare le principali scuole artistiche italiane attraverso i disegni dei loro maggiori esponenti, mettendo in scena un Parnaso dove il posto di ciascuna musa era occupato da una scuola. In chiusura veniva rappresentata, secondo le parole di Resta, «L'epocha di Clio, che riepiloga i fatti e fasti de' trapassati Eroi nella perfetta maniera de' Carracci», e che faceva eco «alli tre Carracci/ massime ad Annibale/ Apollo a tutti»<sup>55</sup>. Il disegno di Maratti era posizionato dopo uno di Ludovico Carracci «maestro dell'altri» e prima di due fogli dello stesso Annibale, un altro di Ludovico, un quarto di Annibale e uno di Agostino a chiusura del tomo<sup>56</sup>.

Va osservato che né Resta, con piccole eccezioni, né Bellori hanno lasciato nei loro scritti noti informazioni su questo disegno e soprattutto alcuna testimonianza sul ruolo di Maratti per i ritratti di artisti incisi nelle *Vite*. D'altra parte, è documentata la presenza nella collezione di Bellori di un dipinto ovale e di piccolo formato, proveniente dalla raccolta di Francesco Angeloni e raffigurante un *Autoritratto di Annibale Carracci*, dal quale la critica ritiene derivato il ritratto adoperato nelle *Vite* per introdurre la biografia del maestro bolognese. Questo dipinto, perduto, e la relativa incisione sono stati considerati i modelli da cui è dipesa la successiva tradizione iconografica di Annibale, a cominciare dal busto scolpito nel 1674 da Paolo Naldini e destinato al suo cenotafio nel Pantheon, oggi nella Protomoteca Capitolina<sup>57</sup>. Il foglio in esame, che a Resta pervenne verosimilmente dal gabinetto di Bellori, si aggiunge ora come elemento utile per una più circostanziata ricostruzione, essendo con ogni probabilità questo il disegno che Maratti, su istruzione dell'erudito romano, trasse dall'*Autoritratto* di Annibale in vista della traduzione a stampa poi affidata a Clouwet. Tale collegamento pare ribadito dall'iscrizione a matita rossa posta sulla base dell'ovale: mal leggibile a causa di evidenti correzioni e forse inizialmente pensata in controparte, a parere di chi scrive recita «Anibale Caracci P[ictor] F[ecit]», provando la dipendenza di questa effigie dal modello di un autoritratto.

Sia i caratteri stilistici del disegno sia alcuni dati esterni spingono però a pensare che esso possa essere stato eseguito in una fase molto precoce del progetto storiografico delle *Vite*, ancor prima che intorno al 1660 Bellori arrivasse a compiere il testo della Vita di Annibale e che fosse terminata l'incisione di Clouwet<sup>58</sup>. Pur tenendo conto della natura di traduzione

della sua collezione il disegno è descritto come «Carlo Maratti, portrait of Han. Carats, for his life, by Bellori» (*A Catalogue* 1747, n. 65, p. 11).

<sup>54</sup> Lansdowne 802 i 161.

<sup>55</sup> Lansdowne 802 i 160 e c. 165.

<sup>56</sup> Lansdowne 802 i 162-166.

<sup>57</sup> Su questa complessa questione, su effigi e autoritratti di Annibale, si vedano in particolare Borea 1986b; Sparti 2001; Benati, in *Annibale Carracci* 2006, nn. L.I-L.V, pp. 70-85; Feigenbaum 2010.

<sup>58</sup> Sappiamo che Clouwet giunse a Roma nel 1664, data che potrebbe essere considerata come un termine *post*

in vista di un'incisione, la condotta grafica, di particolare efficacia e freschezza, non appare infatti ancora prossima alla scioltezza del Maratti più maturo, e il disegno si può forse collocare, più coerentemente, nell'ambito della sua attività tra la seconda metà degli anni Quaranta e il successivo decennio, periodo in cui il giovane artista marchigiano vede, studia e traduce a stampa nel 1649 il dipinto di Annibale con *Cristo e la Samaritana al pozzo*, al tempo conservato in casa Oddi a Perugia<sup>59</sup>.

Oltre all'iscrizione apposta in calce al disegno, Resta fornisce a più riprese un'informazione, poco chiara ma di notevole interesse, sulle circostanze connesse alla sua esecuzione da parte di Maratti e dunque alla vicenda belloriana. Nell'indice a stampa del *Parnaso de' pittori* (1707), che presentava l'album in una situazione differente e con meno disegni rispetto alla versione giunta in Inghilterra, la descrizione del collezionista relativa al foglio era un «Ritratto d'Annibale Carracci fatto dal cavaliere Carlo Maratti per la stampa, quando si ebbe a far il busto di marmo da collocarsi nella chiesa della Rotonda»<sup>60</sup>. Nella versione finale dell'album tale informazione è riproposta nell'indice introduttivo, dove l'oratoriano anticipa i soli nomi degli autori dei fogli inseriti nelle successive sezioni dedicate alle Muse, con un'eccezione per quello in esame, di cui precisa soggetto e destinazione: «Ritratto d'Annibale fatto per la statua della Rotonda dal cavalier Carlo Maratti»<sup>61</sup>. Stando a quanto scrive Resta, il disegno e la stampa sarebbero collegati, ancor prima che all'effigie di Annibale riprodotta nel 1672 nelle *Vite*, alla protome marmorea realizzata da Naldini nel 1674 ma concepita molti anni addietro.

È quindi possibile ribadire l'ipotesi che il disegno di Maratti, derivato dall'*Autoritratto* di Annibale in collezione Bellori e ancor prima Angeloni, sia stato eseguito in un momento germinale del progetto storiografico delle *Vite*, durante il quale prese corpo anche l'iniziativa del monumento commemorativo del pittore che, come ha spiegato Zygmunt Ważbiński, venne suggerita dallo stesso Bellori all'Accademia di San Luca già negli anni Cinquanta ma fu messa in opera con grande ritardo<sup>62</sup>. Il busto marmoreo realizzato da Naldini, inoltre, è in controparte rispetto all'incisione di Clouwet, rispettando così l'orientamento del disegno, conforme a quello dell'autoritratto perduto<sup>63</sup>.

All'interno dei volumi di disegni restiani, l'esigenza di dare un volto all'inclinazione tutta felseinea del collezionista fu affidata, oltre a quello ora considerato, a più ritratti e autoritratti di mano dei maggiori rappresentanti della scuola carraccesca. Sebbene non sia difficile immaginare Resta e Bellori intenti a disquisire su attribuzioni e personaggi raffigurati, per questi fogli

*quem* per la datazione del disegno, il quale, tuttavia, potrebbe essere stato eseguito anni prima in vista di un'incisione, solo in seguito affidata al fiammingo. Su gestazione e cronologia delle *Vite* di Bellori, si rimanda a Previtali [1976] 2009; Cropper 1991; Borea 2000b; Dempsey 2000; Sparti 2002. Prosperi Valenti Rodinò (2017, p. 341) ritiene il disegno databile tra il 1664 e il 1670, anche in virtù della presenza a Roma dell'incisore fiammingo.

<sup>59</sup> Rudolph 1995, pp. 133, 137, nota 9; Bellini, in Bartsch 1987, n. 007.

<sup>60</sup> Resta 1707a, p. 79, f. 131.

<sup>61</sup> Lansdowne 802, carta 139r, sotto la musa Clio.

<sup>62</sup> Cfr. Ważbiński 1988, in particolare pp. 567-568; Sparti 2001, pp. 79-82.

<sup>63</sup> Si veda in proposito Sparti 2001, pp. 81-82, e fig. 15, dove era a ragione notato che: «However given that the image in the medallion is in the same sense as Clouwet's print, the latter could not have been the source. Instead Maratta, like Clouwet, must have used Bellori's self-portrait of Annibale. As for Naldini's bust, it is reversed in relation to Clouwet's print; so he too used the self-portrait, unless Maratta had provided him with the drawing made for the medallion».



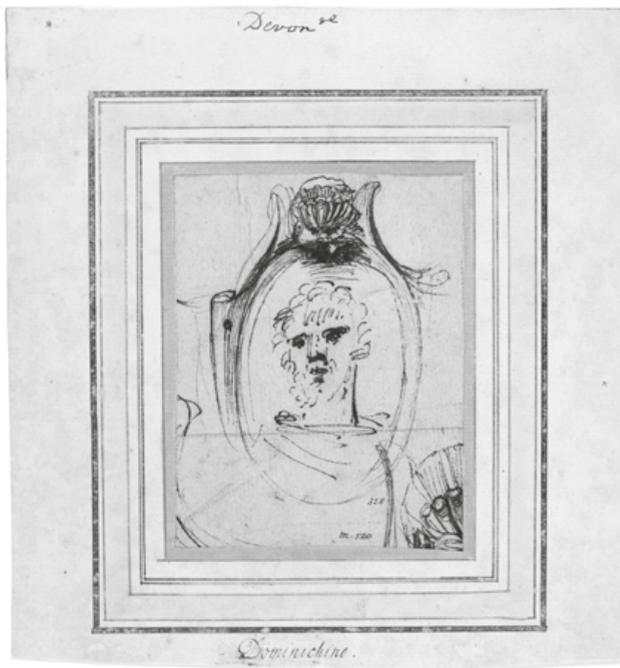
4. Francesco Albani?,  
*Autoritratto?*, matita rossa, penna  
 e inchiostro marrone su carta  
 bianca, 240 x 190 mm. Stati Uniti,  
 collezione privata.

non è al momento possibile stabilire, in assenza di riscontri documentari, un legame con la collezione dello storiografo romano. Un esempio è offerto dal *Ritratto di uomo (Autoritratto di Francesco Albani?)* all'interno di cornice ovale (fig. 4), assegnato dall'oratoriano ad Albani e posto nel libro intitolato *Arena dell'Anfiteatro pittorico*, tra due fogli di Reni<sup>64</sup>. Nel commentarlo, Resta non solo mette in mostra le sue incertezze e i suoi ragionamenti attributivi, ma rimanda a un altro disegno con autoritratto dell'artista: «Di Francesco Albano quando seguitava Annibale. M'era parso d'Agostino Carracci, poi d'Antonio Scavati, ma riveduto in altro libro il disegno del Ritratto dell'Albano fatto da lui medesimo l'ho ascritto a lui. Ma non si dovrà imputar ad errore, se si terrà per d'Agostino o d'Annibale». L'autoritratto a cui accenna l'oratoriano, non rintracciato, è da identificare con quello inserito nell'*Arte in tre stati*, o libro H, al n. 121, primo di un gruppo di quattro disegni di Albani, dei quali il collezionista sottolinea la rarità<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Lansdowne 802 d 63. Sul disegno, cfr. Christie's London, *Important Old Master Drawings*, 12 dicembre 1985, n. 167 («Attributed to Francesco Albani»); Sotheby's London, *Galleria Portatile - The Ralph Holland Collection*, 5 luglio 2013, n. 391 («Attributed to Francesco Albani»); Foolsap Fine Art 2017 (<https://www.old-master-drawing.com/home/product/view/12/188.html>). A supporto dell'identificazione del personaggio con Francesco Albani si veda il ritratto ad opera di Andrea Sacchi conservato a New York, The Metropolitan Museum of Art, in Sutherland Harris 1978, fig. 84, p. 601; sull'aspetto di Albani si veda anche Puglisi 1999, p. 169.

<sup>65</sup> Lansdowne 802 h 121 («Ritratto dell'Albano fatto da lui medesimo»), 122 («Albano»), 123 («Albano. Rara avis in terris»), 124 («Albano. Pochi disegni di lui si trovano, massime de così finiti»). I fogli sembrano corrispondere ai quattro elencati in Resta 1707b, nn. 141-144.

5. Domenichino?, *Studio di volto maschile*, penna e inchiostro marrone su carta bianca, 114 x 83 mm. Londra, Victoria & Albert Museum, inv. Dyce.328.



Altro gruppo di ritratti carracceschi era nel cosiddetto libro M, miscelaneo e senza titolo, con 169 disegni di varie scuole dal secondo Quattrocento a tutto il Seicento, dove per un insieme di dieci fogli troviamo la nota di Resta, il quale, credo riferendosi a delle teste, afferma che «Sono tutte del Dominichino»<sup>66</sup>. Tra di esse vi erano: al n. 120 uno *Studio di volto maschile* in cornice ovale (fig. 5), oggi a Londra, Victoria & Albert Museum (inv. Dyce.328), troppo sintetico per riconoscerci con sicurezza un personaggio<sup>67</sup>; al n. 128 un *Ritratto di uomo* (*Autoritratto* del Domenichino o di Annibale Carracci?; fig. 6), apparso a più riprese sul mercato, anch'esso iscritto in un ovale andato tagliato e che, nella tipologia e nello sguardo intenso rivolto verso l'osservatore, possiede tutti i crismi di un autoritratto, non distante nelle fattezze dalle immagini note di Annibale Carracci<sup>68</sup>. Come per il disegno di Maratti ricavato dall'autoritratto di Annibale e per diversi altri fogli carracceschi, di tipologia affine e non, passati nelle mani di Resta, anche su questa galleria di ritratti aleggia l'ombra e il gusto di Bellori. Schizzati rapidamente a penna e di piccolo formato, con cornici che si adattano a un ritratto ideale e analoghe a quelle dei ritratti inseriti nelle *Vite*, non si può escludere, come accennato, una loro provenienza dalla collezione dell'erudito romano.

<sup>66</sup> Lansdowne 802 m 119-128.

<sup>67</sup> Ward-Jackson 1979, n. 687, p. 45, con dubbia attribuzione al Domenichino.

<sup>68</sup> Su questo disegno si veda *Italian 17th Century Drawings* 1972, n. 44, p. 18, come possibile autoritratto di Domenichino; Spear 1982, I, n. 48, pp. 188-189, dove è segnalato come problematico; Whitfield 2001, p. 164, fig. 62 («Attributed to Domenichino»); Christie's London, *Old Master Drawings incl. Leonardo da Vinci's Horse and Rider*, 10 luglio 2001, n. 53 (Annibale Carracci). Trinity Fine Art Ltd, *An Exhibition of Old Master Paintings and Drawings*, 23 giugno-9 luglio 2004, come *Autoritratto* di Annibale Carracci; *The Encounter* 2017, p. 47, fig. 20, come «Attributed to Annibale».



6. Domenichino o Annibale Carracci, *Autoritratto?*, penna e inchiostro marrone su carta bianca, 125 x 92 mm. Ubicazione ignota.

Va osservato che per i disegni carracceschi di provenienza Bellori-Resta, e in particolare per quelli di Annibale, l'attendibilità delle attribuzioni è spesso supportata da un percorso collezionistico piuttosto ridotto sul piano cronologico e abbastanza affidabile su quello attributivo. Per quanto invece attiene ai fogli del più autentico modello carraccesco e marattesco, ovvero Raffaello, la situazione è ben diversa. Infatti, sebbene siano noti alcuni fogli riferiti da Resta all'artista, solo uno dei disegni dell'urbinate o ritenuti tali che siano appartenuti con sicurezza a Bellori è stato ad oggi individuato (Copenaghen, Statens Museum for Kunst, inv. 11154, copia da Raffaello)<sup>69</sup> e sono scarsissime le conoscenze anche su quelli che facevano parte della collezione di Maratti<sup>70</sup>. Sono lacune che molto pesano al fine di chiarire quale fosse l'idea circolante nella *koinè* belloriana in merito alla produzione grafica del campione del classicismo rinascimentale. Si segnala quindi l'identificazione di un foglio, di recente transitato sul mercato, nel quale in basso al centro è riconoscibile l'iscrizione, a matita nera leggera, in parte tagliata, «b36».

<sup>69</sup> Su Resta e Raffaello e per alcuni disegni cfr., *ad indicem*, Warwick 2000; Bora 1976; *Le postille* 2015; *Notizie di pittura* 2018; Grisolia 2018 e in corso di stampa. Sull'argomento, chi scrive ha un contributo in preparazione. Si veda Pizzoni 2012, p. 56, nota 20, per i fogli di Raffaello di provenienza Bellori-Resta, con identificazione del disegno a Copenaghen, più di recente pubblicato come possibile copia di Pietro Santi Bartoli da Raffaello in Fischer Pace 2014, n. 88; stando all'iscrizione dell'oratoriano, esso era appartenuto a Santi Bartoli, Bellori, cardinal Massimo, padre Orlandi e l'11 giugno 1701 fu inviato incorniciato dall'oratoriano al cardinal Portocarrero (cfr. Sacchetti Lelli 2005, p. 248).

<sup>70</sup> Da ultima Proserpi Valenti Rodinò 2014, p. 59, nota 27.

7. Cerchia di Raffaello, *Bambino con san Giovannino e angelo musicante*, penna e inchiostro marrone su carta beige, 160 x 130 mm. Italia, collezione privata.



corrispondente al disegno n. 36 del libro B o *Saggio dei Secoli* assemblato dall'oratoriano<sup>71</sup>. Raffigurante il *Bambino con san Giovannino e angelo musicante* (fig. 7) ed eseguito a penna e inchiostro su carta beige, il foglio era commentato da padre Resta specificando che: «Era notato nello studio Bellori di Raffaele o scola di Raffaele. Così era notato nello studio Bellori. Io lo credo di Bartolomeo Ramenghi da Bagnacavallo doppo che discepolo già del Francia bolognese e già maestro si buttò a Raffaele venuto a Roma con l'Imola [...]». Seguiva un ampio elenco di artisti della «Scola di Raffaele secondo l'opinione del Baldinucci» e un albero di genealogia artistica o «Linea del Bagnacavallo»<sup>72</sup>. Si tratta dunque del secondo disegno ad oggi noto già attribuito da Bellori a Raffaello e proveniente dalla sua collezione<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Lansdowne 802 b 36. Millon Paris, *Dessins anciens & modernes*, n. 24, misure 160 x 130 mm, come «Attribuito a Bartolomeo Ramenghi detto il Bagnacavallo»; attribuzione suggerita dall'iscrizione «Bartolomeo Ramenghi» posta in basso al centro del montaggio settecentesco, che richiama le soluzioni adottate da Richardson Sr. e che ripropone il perduto commento di Resta, trascritto nel manoscritto Lansdowne 802; iscrizione e relativa provenienza Resta non erano stati individuati. Nel verso del controfondello è presente l'iscrizione a penna «C.43.»: a seguito dello smembramento degli album di Resta il disegno ha fatto parte del libro C ricostruibile grazie al manoscritto Lansdowne 803 (Londra, British Library), dove a c. 5 si legge infatti «Bagnacavallo (Bartol. Ramenghi da) 1497/ Infant Jesus, St. John and an Angel. C. 43».

<sup>72</sup> Lansdowne 802 b 36.

<sup>73</sup> Il foglio, al tempo non identificato, era ricordato in Warwick 2003, p. 6, nota 29; *Eadem* 2008, p. 73; Pizzoni 2012, p. 56, nota 20.

Sul versante attributivo, meritevole di futuri approfondimenti, è possibile escludere sia la mano del maestro sia quella, proposta da Resta, del Bagnacavallo Senior. Eppure, la maniera grafica, dai caratteri eclettici, ben dialoga con esercizi grafici a penna dell'urbinate, ricordando ad esempio studi attribuiti a Baldassarre Peruzzi; il foglio può essere datato intorno al 1515-1520 e confermato, in accordo con l'idea di Bellori e Resta, come il prodotto di un artista attivo nella cerchia di Raffaello o di qualcuno entrato presto in contatto con i suoi studi. Forse condizionato dagli autografi del Sanzio in suo possesso e da quelli visionati in altre raccolte, lo storiografo romano mostra, seguito dall'oratoriano, una conoscenza e una cautela attributiva davvero considerevoli per l'epoca. Da notare il ruolo, specificato da Resta in questa e in altre occasioni, che dovette avere per lui e per l'amico Giovanni Pietro l'impianto storiografico di Balducci – che ebbe svariati contatti con l'oratoriano e di cui è stato sopra ricordato il rapporto con Bellori – ai fini dell'inquadramento della scuola raffaellesca e della persistenza di quel magistero fino ai Carracci e Maratti.

Tornando alle radici di questo filtro belloriano e della sua *longa manus* su due fuoriclasse come Maratti e Resta, va ricordato che quando nel 1646 veniva pubblicata, su disegno di Alessandro Algardi, l'antiporta con ritratto di Annibale all'edizione di Giovanni Antonio Massani delle *Diverse figure* incise da Simon Guillain dai disegni con le *Arti di Bologna*<sup>74</sup>, il giovane pittore marchigiano a Roma studiava, copiava e incideva, e allo stesso tempo Bellori andava elaborando la propria concezione critica e le *Vite* stesse, entrambi sulla scorta degli esempi di Raffaello e di Annibale restauratore e Apollo della pittura, dei disegni di quest'ultimo nella collezione Angeloni e delle opere sue che ambedue avevano modo di apprezzare e in qualche caso anche di collezionare, dei disegni dell'urbinate molto più ardui da reperire e riconoscere<sup>75</sup>. Di lì a poco padre Resta, come sopra ricordato giunto a Roma nel 1661, avrebbe con essi avviato una fruttuosa interazione, attingendo e scambiando con entrambi, in vari modi e tempi, visione critica ed esperienze, impegno storiografico e gusto, idee così come disegni, e un presunto ideale, forse non "classico", certo non anticlassico, semplicemente moderno, come la «perfetta maniera de' Carracci».

<sup>74</sup> *Diverse figure* 1646. Sull'opera, per una sua riproduzione e commento critico, si veda da ultima Saporì 2015. Si veda in questo caso il rapporto con l'autoritratto su cavalletto degli Uffizi e della sua versione di San Pietroburgo: Benati, in *Annibale Carracci* 2006, pp. 72-73, e n. L.III, pp. 80-81.

<sup>75</sup> Si veda Ginzburg 2015.

# BELLORI, VITTORIA E IL COLLEZIONISMO ROMANO DI DISEGNI

Marzia Guerrieri

Dalla comparsa del primo saggio dedicato a Vincenzo Vittoria nel 1941<sup>1</sup>, gli studi moderni hanno progressivamente focalizzato la loro attenzione su questa figura peculiare del clima culturale che caratterizzò Roma sul finire del Seicento. La vicenda romana di Vittoria non può prescindere infatti dalla presenza di Giovan Pietro Bellori e dalla complessità del dibattito culturale scaturito dalla sua costruzione teorica, i cui riflessi si possono cogliere anche nelle dinamiche del mercato e del collezionismo romano. Il pensiero di Bellori cristallizzò il ruolo dell'Urbe come centro universale della cultura, individuando nel rapporto con la città eterna, con l'antico e con l'arte di Raffaello il momento cruciale per la rinascita e lo sviluppo dell'arte moderna. Un percorso virtuoso che, grazie al ruolo dei Carracci e soprattutto alla vicenda romana di Annibale, giungeva ai contemporanei, in particolare a Carlo Maratti, artista identificato da Bellori come il massimo esponente della scuola romana moderna e legato al biografo da un sodalizio intellettuale che durerà fino agli ultimi anni della sua vita<sup>2</sup>. In tale contesto assunse grande rilevanza la produzione di disegni dall'antico intesa non solo come mezzo di documentazione e di studio della storia ma anche come parte integrante di questo progetto culturale. Esso si concretizzerà nelle grandi imprese editoriali condotte da Bellori in collaborazione con l'incisore perugino Pietro Santi Bartoli, la cui formazione negli anni Quaranta del Seicento al fianco di Bellori sul cantiere di scavo di villa Pamphilj incise profondamente sulla sua futura attività di disegnatore di antichità. Questa imponente circolazione di materiale grafico incrementò il collezionismo romano di disegni, al quale parteciparono attivamente i cosiddetti dilettanti<sup>3</sup>, categoria alla quale appartenne anche Vittoria, sebbene la sua produzione teorica risulti certamente più ambiziosa. L'aspirazione del canonico, palesata nel libello polemico delle *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice* (1703), era di inserirsi nel filone della critica seicentesca assumendo in pieno i precetti belloriani per ribadire il primato culturale di Roma sulle glorie bolognesi celebrate dal conte Carlo Cesare Malvasia. Vittoria si orientò definitivamente verso il collezionismo e la storiografia dopo il fallimento della sua carriera di artista iniziata sotto il prestigioso alunnato presso Maratti, l'unico artista vivente al quale Bellori aveva dedicato una biografia che avrebbe dovuto concludere il percorso ideale tracciato dalle *Vite*. Come evidenziato da Stella Rudolph<sup>4</sup>, la polemica di Vittoria scaturiva essenzialmente dalla pragmatica necessità di acquisire risonanza e prestigio presso la corte

<sup>1</sup> Prandi 1941.

<sup>2</sup> Sul rapporto tra Maratti e Bellori si veda in particolare Ginzburg 2015.

<sup>3</sup> Una prima ricognizione di questa specifica categoria, parallela al collezionismo dei grandi mecenati e dei prelati, si deve a Clark 1967, p. 137.

<sup>4</sup> Rudolph 1989, p. 224.

del nuovo pontefice Clemente XI. Attraverso il filtro di Maratti e nella consapevolezza della affinità culturale che lo legava agli Albani, egli fece proprie le posizioni critiche di Bellori verso il suo antagonista bolognese: la polemica contro Malvasia esprimeva la volontà del canonico di inserirsi in un dibattito che contrapponeva Roma al contingente felsineo, il cui caposcuola, Carlo Cignani, rappresentava il contraltare di Carlo Maratti a Roma e che proprio sotto il pontificato di Clemente XI troverà il suo riconoscimento con la fondazione nel 1711 dell'Accademia Clementina di Bologna. Polemica tardiva quella di Vittoria, come sottolineato ancora da Rudolph, poiché esplosa a venticinque anni di distanza dalla pubblicazione della *Felsina Pittrice* e a dieci dalla morte del suo autore, ma ancora così attuale da tenere impegnato sul fronte opposto una figura di assoluto rilievo sulla scena del mercato antiquario romano tra Seicento e Settecento, il padre oratoriano Sebastiano Resta<sup>5</sup>, che intese rappresentare la superiorità della scuola bolognese su quella fiorentina con la sua *Felsina Vindicata contra Vasarium*, una raccolta di disegni assemblata tra il 1698 e il 1700 ma purtroppo già dispersa nel 1716 sul mercato inglese<sup>6</sup>.

Il *pamphlet* di Vittoria scaturiva dalla necessità di legittimarsi sulla scena romana come un interlocutore la cui autorevolezza era garantita dalla completa adesione alle posizioni di Bellori nella difesa delle figure cardine della costruzione vasariana, soprattutto di Raffaello e, nei tempi moderni, di Annibale Carracci grazie alla fondamentale esperienza dell'antico compiuta nell'Urbe. Una visibilità che effettivamente gli fu riconosciuta due anni più tardi, quando a Bologna furono pubblicate le *Lettere Familiari in difesa del Conte Carlo Cesare Malvasia* di Giovan Pietro Zanotti, che per il tramite di Giuseppe Magnavacca era venuto in possesso del trattato di Vittoria<sup>7</sup>.

La stessa lucidità caratterizzò le scelte personali di quest'ultimo per ritagliarsi uno spazio nel variegato *milieu* dei collezionisti, artisti e mecenati presenti sulla scena romana. Forse raccomandato a Maratti da uno zio paterno, egli giunse in Italia avendo alle spalle una formazione letteraria filosofica e teologica e con la speranza di assicurarsi una prebenda ecclesiastica, come avverrà nel 1678 con il conseguimento del canonicato di san Felipe (poi Jativa). Sebbene di origini italiane (era nato a Denja in provincia di Valencia da Jacopo, un commerciante italiano trasferitosi in Spagna, e da Veronica Gastaldo), Vittoria giunse

<sup>5</sup> Della vastissima bibliografia su padre Resta, citiamo in questa sede gli studi fondamentali di Grassi 1941; Fubini, Held 1964; Wood 1990; *Idem* 1996; Warwick 1997. Decisive per precisare la consistenza delle sue raccolte sono state le indagini di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò: Fusconi, Prosperi Valenti Rodinò 1985; Prosperi Valenti Rodinò 1998; *Eadem* 2002; *Eadem* 2007; *Eadem* 2008a. Per la conoscenza del grande collezionista si veda da ultimo *Padre Sebastiano Resta* 2017.

<sup>6</sup> La raccolta si componeva di 110 disegni e fu acquistata da Lord Henry Somerset, terzo duca di Beaufort (1707-1745) nel 1712. Dopo la morte di questi, la collezione fu smembrata e i singoli fogli furono venduti all'asta che si tenne a Londra il 6 maggio 1717. Per questo volume si rimanda a Prosperi Valenti Rodinò 2013d.

<sup>7</sup> Giovan Pietro Cavazzoni Zanotti, pittore, allievo e biografo del Pasinelli, fu sollecitato dal Magnavacca a confutare il libello di Vincenzo Vittoria delle *Osservazioni*, un episodio che testimonia ulteriormente il coinvolgimento personale del Magnavacca nel dibattito culturale che animava l'ambiente antiquario romano (Rudolph 1989, p. 251, nota 99). Magnavacca fu tra i fondatori dell'Accademia Clementina e il tramite per le intense relazioni che padre Resta intratteneva da Roma con l'ambiente antiquario bolognese. La corrispondenza tra Resta e Magnavacca è stata studiata da Warwick 1997 come chiave di lettura per analizzare il metodo collezionistico del padre oratoriano. Sulla polemica contro Malvasia e il rapporto tra Resta e Magnavacca si veda in particolare Prosperi Valenti Rodinò 2013e; Pizzoni 2013; *Eadem* 2017. Sul ruolo di Magnavacca in questa vicenda si veda anche Rocchi 1906, p. 101 e nota 2.

a Roma qualificandosi come «pittore spagnolo», una condotta comprensibile solo alla luce di una precisa strategia volta ad assicurarsi la protezione di un mecenate. Questa prima fase della sua vicenda biografica è stata ampiamente indagata da Goldberg<sup>8</sup> attraverso la corrispondenza tra Vittoria e il segretario del granduca Apollonio Bassetti, e tra quest'ultimo e il Residente di Toscana conte Torquato Montauti, che da Roma teneva aggiornata la corte fiorentina sugli scarsi progressi dello studente spagnolo. Se è vero che, concluso il suo apprendistato e venuto meno il sussidio mensile di otto scudi concesso dall'accademia, Vittoria si dedicò totalmente ai suoi commerci e al collezionismo, vale la pena ricordare che tale attività lo aveva impegnato sin dai primi tempi del suo arrivo in Italia, come testimonia la corrispondenza con Firenze pubblicata da Goldberg<sup>9</sup>. Anche dopo il suo rientro in patria, a seguito della acquisizione del canonicato, egli tentò di proporsi al granduca come intermediario, offrendosi di fargli avere dalla Spagna «qualche bel opera di quei insigni pittori antichi per mezzo delle copie, o in qualche altro affare della corte»<sup>10</sup>. Scarsissime sono le testimonianze documentarie su Vittoria e quindi in gran parte oscure le dinamiche dei suoi commerci come anche le modalità della dispersione delle sue raccolte, ma molte notizie sulle sue relazioni con il mondo antiquario romano vengono dai suoi scritti, e saltuariamente da carteggi scambiati tra eruditi e collezionisti.

Membro della congregazione di Santa Maria di Monserrato (1679-1685)<sup>11</sup>, Virtuoso al Pantheon (1700-1701, 1709)<sup>12</sup>, arcade dal 1704 col nome di Eriseno Langiano<sup>13</sup> e fondatore egli stesso dell'Accademia dei «Los Superficiales», Vittoria fece ogni sforzo per qualificarsi come erudito e stringere solidi legami con l'ambiente antiquario romano, cercando continue occasioni per promuovere e valorizzare le sue raccolte. Di queste rimane testimonianza diretta nel suo trattato in forma di dialogo *Accademia de pintura*, compilato dopo il suo rientro in Spagna in seguito alla soppressione dell'Accademia Medicea (1686) e finalizzato, soprattutto nella scelta dei suoi interlocutori, Bellori e Maratti, ad autocelebrare la sua esperienza italiana per acquisire prestigio in patria<sup>14</sup>.

L'opera registra le conversazioni immaginarie che animavano le *noches* trascorse in casa del canonico spagnolo al Pincio («sobre el monte de la Trinidad») e la finalità dell'autore era celebrare il rapporto di confidenziale amicizia che lo aveva legato al grande biografo e all'ultimo erede della tradizione classicista teorizzata da Bellori. In più luoghi Vittoria sot-

<sup>8</sup> Goldberg 1983, pp. 173-183.

<sup>9</sup> Dalla corrispondenza apprendiamo che lo spagnolo si adoperò come agente del granduca per l'acquisto della *Madonna di Foligno* custodita dalle monache di Sant'Anna, transazione non andata a buon fine per il prezzo ritenuto troppo alto dalla corte fiorentina; cfr. Goldberg 1983. Una copia della *Madonna di Foligno* di Raffaello attribuita al Vittoria era nella collezione di Maratti, come documenta l'inventario dei suoi beni. L'attribuzione del disegno al canonico spagnolo è di Galli 1928, p. 18.

<sup>10</sup> Goldberg 1983, p. 179 e note 25, 36.

<sup>11</sup> Vittoria risulta membro della congregazione di Santa Maria di Monserrato dal 17 dicembre 1679 al 22 giugno 1685. Cfr. Bassegoda 1994, p. 38, nota 16.

<sup>12</sup> Vittoria vi fu ammesso il 16 febbraio 1680. Cfr. Tiberia 2005, p. 388.

<sup>13</sup> Crescimbeni 1708, p. 112. Vittoria fu accolto nel prestigioso sodalizio in seguito alla pubblicazione delle *Osservazioni*, opera della quale curò la diffusione e la veste editoriale: alcuni esemplari verranno realizzati su carta grigia, come le sei copie inviate nel 1705 all'accademia di Parigi (Rudolph 1989, p. 250 e note 97-99). Tre suoi componimenti sono conservati nell'archivio dell'accademia: *Ad esculapium*, *Elegiae* e *Ode Anacreontica* (BAR, Fondo Arcadia ms. 13, cc. 241-242).

<sup>14</sup> BNALC, ms. 660. Cfr. Prandi 1941.

tolinea la sua frequentazione della casa di Bellori e maggiormente nel libello delle *Osservazioni*, dove ogni occasione è propizia per registrare quanto «Conservansi nello studio del Sig. Gio. Pietro Bellori». Come è noto, nella Biblioteca Municipale di Rouen si conserva una trascrizione autografa di Vittoria delle tre biografie di Bellori dedicate a Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti, quest'ultima rimasta incompiuta per la morte dell'autore e che Vittoria, nell'intento di stabilire un ulteriore elemento di continuità, avrebbe voluto terminare<sup>15</sup>.

Nell'*Accademia* troviamo descritti venti volumi di stampe e disegni originali, molti dei quali tuttora identificabili nelle parti superstiti della raccolta ora dispersa tra Windsor Castle, la British Library e il Nationalmuseum di Stoccolma, che lo spagnolo riuscì ad assemblare in meno di dieci anni nonostante avesse potuto disporre del solo sussidio mensile di otto scudi concesso dall'Accademia. Questo dato ci consente di assimilare il collezionismo di Vittoria a quello già codificato da Genevieve Warwick<sup>16</sup> per Sebastiano Resta, fautore di una sorta di sistema basato, in mancanza di grandi risorse economiche, su una fitta rete di scambi e doni con altri collezionisti e dilettanti. Vittoria fu tra i corrispondenti del padre oratoriano, e almeno in due occasioni lo omaggiò dei suoi disegni, come documentano una lettera di Resta all'erudito e collezionista Francesco Maria Gabburri<sup>17</sup> e le annotazioni manoscritte sui fogli della sua raccolta<sup>18</sup>. Nell'*Accademia* sono documentati i rapporti tra Vittoria e Pietro Santi Bartoli, e utile per ricostruire le relazioni di Vittoria con l'ambiente antiquario romano è la connessione tra Pietro Santi e il biografo e collezionista Nicola Pio, come emerge dalle fonti documentarie che pongono entrambi in rapporto con lo spagnolo<sup>19</sup>.

Se infatti possiamo solo ipotizzare una conoscenza diretta tra Resta e Pio<sup>20</sup>, sono certi i contatti tra Pio e Pietro Santi Bartoli, il cui ruolo nell'ambiente antiquario romano si rafforzò ulteriormente dopo la scomparsa di Bellori, quando gli subentrò nella carica di antiquario del papa, mantenuta fino alla morte (1700). Pietro Santi aveva vissuto nella stessa parrocchia della famiglia Pio fino al 1666, quando sposò Lucia Dorotea Grimaldi, figlia

<sup>15</sup> *Vita di Guido Reni, d'Andrea Sacchi e di Carlo Maratti scritte da Gio. Pietro Bellori* (BMR, ms. 2506). Vittoria proseguì la biografia di Maratti senza riuscire a completarla poiché l'artista gli sopravvisse. L'ultima parte che va dal 1709 al 1713 è probabilmente opera della figlia del pittore, Faustina (Bassegoda 1994, p. 41). L'intervento di Vittoria sul testo belloriano è ricordato anche da Crescimbeni 1721, pp. 90-91.

<sup>16</sup> Warwick 1997.

<sup>17</sup> Uno dei personaggi di maggiore spessore nell'ambiente culturale fiorentino del primo Settecento, il cavalier Francesco Maria Niccolò Gabburri raccolse 1336 fogli di autori di scuola fiorentina, romana, bolognese, napoletana, veneta e di area franco-tedesca. Della sua collezione, acquistata nel 1758-1759 dal mercante inglese William Kent e successivamente dispersa (un nucleo superstito si trova oggi al British Museum di Londra), ha lasciato due inventari, uno dei quali, datato 1722, è edito da Campori 1870, pp. 521-596. Su Gabburri collezionista cfr. in particolare Turner 2005; Barbolani di Montauto 2006; *Eadem* 2007; *Eadem* 2011.

<sup>18</sup> Per il carteggio tra Resta e Gabburri si veda *Raccolta di lettere* 1822-1825, II, 1822, nn. XLIV, XLV, XLVII. La trascrizione di una nota di Resta riferita a disegni ricevuti da Vittoria è in Bora 1976, n. 73, p. 271: «[...] furono regalo del Signor Canonico Vittoria Cavalier gentilissimo Spagnolo, e dilettante di buon genio italiano».

<sup>19</sup> Il manoscritto delle *Vite* di Pio è stato pubblicato da Enggass 1977; per la sua attività di collezionista si veda Bjurström 1995.

<sup>20</sup> L'ipotesi si basa sulla contiguità della casa di Pio, per i primi ventisei anni della sua vita, con la chiesa di Santa Maria in Vallicella, un luogo che la presenza di Resta, ammesso nell'ordine degli oratoriani della Chiesa Nuova nel 1665, aveva trasformato in un importante crocevia del mercato antiquario romano. Cfr. Guerrieri 2009-2010, p. 15, nota 61.

del pittore Giovan Francesco. In un documento del 1700, Pietro Santi dichiarava di aver conosciuto “benissimo” Veronica Mancinetti e Francesco Pio, nonni di Nicola, e quando nel 1702 Lucia Dorotea redasse le sue ultime volontà nominò suo esecutore testamentario Giovanni Battista Pio, padre di Nicola, poi sostituito, nella modifica al testamento del 1734, dallo stesso Nicola. Pietro Santi affidò invece l’esecuzione delle sue ultime volontà a Vincenzo Vittoria, definito «mio amicissimo» e nominò come secondo esecutore testamentario Nicola Pio, un dato che rende plausibile un rapporto di estrema familiarità tra tutti e tre<sup>21</sup>.

Due volumi provenienti dalle raccolte di Vittoria e ora a Londra ci forniscono ulteriori indizi di possibili scambi di materiale grafico tra Vittoria e Pio: il primo si intitola *L'antiche pitture, memorie raccolte dalle ruine di Roma espresse all'eleganza vetusta nel Museo di D. Vincenzo Vittoria canonico di Xativa nel regno di Valenza*, e raccoglie disegni dall'antico in gran parte di Pietro Santi Bartoli con l'iscrizione sul frontespizio: «invenzione e disegno dell'Em.mo sig. Card. Massimi» e la nota: «con le Vittorie laterali disegnate da Pietro Santi Bartoli»<sup>22</sup>. Il secondo raccoglie 130 disegni, quasi tutti di Giovan Francesco Grimaldi, come si è detto genero di Pietro Santi<sup>23</sup>. In entrambi troviamo una biografia di Grimaldi che è trascrizione quasi letterale di quella compilata da Pio nelle sue *Vite*, e nel secondo volume vi è un ritratto di Grimaldi attribuito ad Agostino Masucci molto simile a quello della serie Pio<sup>24</sup>. Per ovvie ragioni cronologiche né Pio né Vittoria ebbero modo di conoscere il mecenate e collezionista Camillo Massimi<sup>25</sup>, ma per il tramite di Pietro Santi ebbero occasione probabilmente di visitare la sua casa e le sue raccolte, come lasciano supporre anche i numerosi riferimenti al Massimi contenuti nelle *Vite* di Pio oltre alla sua biografia, che è l'unica eccezione in un trattato dedicato ai soli artisti. Il codice Massimi sarebbe stato ceduto a Vittoria da Francesco Bartoli, che ne divenne proprietario alla morte del padre e, come rilevato da Modolo, già nel 1706 si trovava nelle raccolte Albani<sup>26</sup>. Oltre a disegni e stampe, Vittoria raccolse nella sua casa un piccolo museo di antichità e di numismatica, del quale lasciò memoria nel *Museo Vittoriano* (1708)<sup>27</sup>. La dedica all'allora diciassettenne Alessandro Albani, nipote di Clemente XI, evidenzia la volontà dell'autore di accrescere il prestigio di un'opera che si inseriva nel consolidato filone delle raccolte cartacee, ovvero di repertori grafici concepiti al contempo come luoghi di conservazione e strumento di conoscenza.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>22</sup> Windsor Castle, Royal Collection, cod. Vittoria, inv. RCIN 970359. Cfr. Blunt 1967; Turner 1999, I, n. 144. Il frontespizio dell'opera è riprodotto da De Lachenal 2000, fig. 12, che ne evidenzia le similitudini con un altro codice di disegni di antichità di Pietro Santi Bartoli (Glasgow, University Library, ms. General 1496, fol. V), *ivi*, fig. 13.

<sup>23</sup> Londra, British Museum, Harleian, ms. 6032. Per entrambi i volumi si veda anche Bassegoda 1994, pp. 53-54; *Idem* 1998.

<sup>24</sup> Una terza biografia del Grimaldi, che rivela strette dipendenze da quella di Pio, è conservata presso la BUB, ms. 245, pubblicata da Matteucci 2002, pp. 292-293.

<sup>25</sup> Mecenate e collezionista di disegni e antichità, grande amico di Poussin nell'ultima fase della sua carriera e collezionista dei suoi disegni, Camillo Massimi frequentò la casa di Francesco Angeloni, tramite il quale conobbe Bellori, cui fu legato per tutta la vita da un sodalizio culturale. Su Camillo Massimi collezionista cfr. Beaven 2003. Sui suoi rapporti con la cerchia di Bellori, cfr. Beaven 2010a. Su Massimi collezionista di disegni di Poussin, cfr. Blunt 1976.

<sup>26</sup> Modolo 2013-2014, p. 125.

<sup>27</sup> Il volume, ancora rilegato e proveniente dall'acquisto Crozat, raccoglie 7 incisioni e 118 disegni a inchiostro e acquerello che illustrano 221 oggetti antichi ed è stato studiato da Lyons 2003.

Alcuni disegni del *Museo Vittoriano* vennero messi a disposizione dal canonico per una nuova impresa editoriale che doveva fare seguito alla “trilogia dei sepolcri” di Bellori e Bartoli<sup>28</sup>, *Le Pitture Antiche* (1706) a cura di Francesco Bartoli e dell’antiquario Michel-Ange De la Chausse<sup>29</sup>. Conosciuto a Roma come *Causei*, De la Chausse dimorava in via Gregoriana, a due passi dalla casa di Vittoria, e fece probabilmente parte della sua cerchia. Il suo ruolo di Spedizionario e di Guardiano dell’Archivio di Francia lo pose al centro del mercato antiquario romano, come testimonia la fitta corrispondenza che egli tenne tra il 1700 e il 1724 con il banchiere francese Pierre Crozat, acquirente delle maggiori raccolte di grafica disperse entro la metà del secolo, compresa quella di Vittoria<sup>30</sup>. Dei rapporti, anche personali, tra Crozat e De la Chausse troviamo traccia nel testamento di quest’ultimo, ove è registrato un lascito in favore del banchiere francese di due cammei in onice, e lo stesso documento attesta anche la sua amicizia con il cardinale Filippo Antonio Gualtieri, al quale lasciò un gruppo marmoreo di *Ercole e Anteo*<sup>31</sup>. Erudito e collezionista di grande rilievo, Gualtieri intrattenne assidui rapporti con l’ambiente antiquario romano; l’archivio Gualtieri – conservato a Londra e contenente il *Diario* del cardinale e il suo sterminato carteggio – rappresenta una preziosissima fonte per la storia del collezionismo romano, in grado di restituirci la vastità di rapporti tra gli artisti, gli intellettuali e gli eruditi suoi corrispondenti<sup>32</sup>. Durante il periodo della sua nunziatura in Francia, dal 1700 al 1706, ove si trovava con il delicato compito di curare i rapporti tra il papato e la corte di Luigi XIV, Gualtieri mantenne i suoi contatti con Roma attraverso l’erudito di origini fiorentine Leone Strozzi, che troviamo effigiato nel *Congresso degli Antiquari* di Pier Leone Ghezzi come autorevole membro di quella *élite*<sup>33</sup>. Strozzi conobbe personalmente l’archeologo, esperto di epigrafi e collezionista Filippo Buonarroti<sup>34</sup>, anch’egli corrispondente di Vittoria, come si ricava dal suo trattato dedicato ai frammenti di vasi antichi di vetro rinvenuti nelle catacombe di Roma<sup>35</sup>, e la fitta corrispondenza Strozzi-Gualtieri tra il 1705 e il 1712 fornisce un ulteriore tassello sulle relazioni del canonico spagnolo e sulla fama raggiunta da questi come conoscitore e collezionista<sup>36</sup>.

<sup>28</sup> Bartoli, Bellori 1680; Bartoli, Bellori 1691; Bartoli 1697. Per quest’ultimo volume si veda Gialluca 2013.

<sup>29</sup> Tre incisioni di questo volume sono tratte da quello già di proprietà di Vittoria: *Pitture Antiche Disce: da Piet. Santi* [Bartoli], ora a Windsor Castle, per il quale si rimanda a Michaelis 1882; Blunt 1967. L’opera verrà pubblicata nel 1738 in lingua latina con il titolo *Picturae antiquae cryptarum Romanarum et Sepulcri Nasonum*.

<sup>30</sup> Tale carteggio, ora conservato a Nantes nell’Archivio dell’Ambasciata di Francia presso la Santa Sede, costituisce una preziosa cronaca dei fatti accaduti a Roma negli anni 1700-1724.

<sup>31</sup> Per il testamento di De La Chausse, cfr. Brunel 1981, pp. 734-735.

<sup>32</sup> Su Gualtieri collezionista si veda Fileri 2001; *Eadem* 2002. L’inventario della biblioteca Gualtieri (1730) è stato pubblicato da Mariani 2001, pp. 193-195; quello della raccolta di stampe e disegni da Antetomaso 2004, pp. 64-66. Gualtieri fu l’intermediario di Crozat nell’acquisto della collezione Odescalchi per conto del duca Filippo d’Orléans, portato a buon fine dal francese tra il 1715 e il 1721; cfr. Bernini Pezzini 2001, p. 74. Sulla genesi della raccolta Crozat si veda Hattori 2000; *Eadem* 2005.

<sup>33</sup> BAV, Ott. lat. 3116, c. 192.

<sup>34</sup> ASF, Mediceo del Principato, carte strozziane, serie III, 63, carteggio Filippo Buonarroti-Leone Strozzi, f. 31r, 11 maggio 1717.

<sup>35</sup> Buonarroti 1716, p. 223, tav. XXXI: «Il disegno di questo vetro [bicchiere] mi fu mandato dal Signor Canonico Vincenzo Vittoria di Valenza di f. m., il quale in Roma ne possedeva il frammento originale, e [...] rappresenta un auriga de Circensi in forma di fiume». Su Filippo Buonarroti cfr. Gialluca 2014.

<sup>36</sup> Il carteggio è stato studiato da Bernini Pezzini 2001. In particolare in una lettera del 1705 Strozzi riferiva di una trattativa in corso per l’acquisto di alcune incisioni, assicurando Gualtieri di essersi avvalso «dell’opera, et assistenza di un tal Can.º Vittoria Spagnolo, celebre p. la raccolta di stampe, che in trenta e più anni di q.to mestiero ne puole essere maestro a tutti, e pochi credo, che le stampe rare, et in specie di Raffaello hanno quello,

Vittoria, oltre a collaborare con Leone Strozzi, frequentò la sua dimora romana a palazzo Manfroni al Corso, che ospitava la sua biblioteca e le sue raccolte. Insieme a Pier Leone Ghezzi, affermato pittore e antiquario a sua volta gravitante nella cerchia degli Albani, ne ritrasse alcuni oggetti, poi incisi dall'antiquario Girolamo Odam<sup>37</sup>, provenienti dalle catacombe romane per illustrare le *Osservazioni sopra i Cimiteri de' Santi Martiri, ed antichi cristiani di Roma* di Marcantonio Boldetti (1720), successore di Raffaele Fabretti nella carica di Custode delle catacombe e delle reliquie. Fu lo stesso Strozzi a informare Gualtieri della scomparsa di Vittoria, ricordando che «aveva il più bello studio di stampe a Roma, in Italia e forse in Europa»<sup>38</sup>. Occasione della loro conoscenza era stata probabilmente la comune appartenenza all'Accademia dell'Arcadia, della quale Strozzi era membro con il nome di Nitilio Geristeo<sup>39</sup>.

Tali riconoscimenti derivarono a Vittoria dalle *Osservazioni* ma soprattutto dalla sua opera più rilevante e originale: l'*Indice delle Opere di Raffaello*, un manoscritto che include un breve trattato sulla storia dell'incisione dal titolo *Dell'origine e progresso dell'intaglio delle stampe*<sup>40</sup>, del quale sono rimasti due esemplari identici, rispettivamente conservati al Kunsthistorisches Institut di Firenze e a Windsor Castle<sup>41</sup>. Il volume raccoglie oltre seicento fogli che facevano parte delle raccolte del canonico spagnolo e costituisce il primo catalogo ragionato di incisioni tratte dalle opere del maestro urbinato ad uso degli eruditi ma anche dei possibili acquirenti della sua collezione.

Considerevole è anche il suo valore di fonte, contenendo l'*Indice* ulteriori notizie sulle relazioni del canonico. Vi troviamo citati l'umanista e antiquario Paolo Alessandro Maffei<sup>42</sup>, definito dall'autore «mio amicissimo»<sup>43</sup>, o il cavaliere inglese «Roberto Brucci», che

---

che ha lui» (NBLL, ADD 20478; *Letters from L. Strozzi* (1705-12), f. 3v, lettera da Roma in data 29 settembre 1705). Sul carteggio Strozzi-Gualtieri, che si compone di oltre 100 missive scritte dal 1705 al 1712, cfr. Bernini Pezzini 2001, pp. 74-75.

<sup>37</sup> Su Odam si veda Guerrini 1971, pp. 40-41; Ubaldelli 1998, p. 43; Guerrieri Borsoi 2009. A testimoniare il rapporto tra Vittoria e Ghezzi è anche il ms. 1482 della BCR, copia del manoscritto autografo, rimasto incompleto, di Pietro Testa già di proprietà di Giuseppe Ghezzi, padre di Pier Leone, conservato nel Kunstmuseum di Düsseldorf (Cropper 1984). Il primo ad attribuire a Vittoria l'autografia dell'esemplare della BCR è stato Turner 1973, p. 231 e nota 4, ma, come osserva Rudolph (1989, p. 226), tale precisazione non ha trovato seguito negli studi su questo manoscritto. La miscellanea contiene tra l'altro una dedica di Vittoria a Carlo Maratti datata 1679, una poesia recitata «nell'academia delli superficiali» e una lettera di Vittoria inviata al Gran Duca di Toscana contenente una poesia (cc. 91, 99, 101).

<sup>38</sup> NBLL, ADD 20478; *Letters from L. Strozzi* (1705-12), ff. 141-142. Cfr. Guerrieri Borsoi 2004, p. 221, nota 322.

<sup>39</sup> Crescimbeni fornisce la più antica descrizione del Museo Strozzi e una testimonianza diretta del suo rapporto col canonico spagnolo (cfr. Crescimbeni 1708, pp. 91-115). Il testo è riprodotto integralmente da Guerrieri Borsoi 2004, pp. 259-283; si vedano anche pp. 111-112 e Appendice documentaria III.1. L'ultimo tributo di Crescimbeni a Vittoria fu una breve biografia (Crescimbeni 1721, pp. 90-91).

<sup>40</sup> Il trattato ha il suo precedente in Baldinucci [1686] 2013, opera che Vittoria sembra ignorare (Bassegoda 1998).

<sup>41</sup> Vittoria 1703-1704, per il quale si rimanda a Rudolph 1989, p. 253, nota 107. Per l'esemplare del Kunsthistorisches Institut cfr. Bassegoda 1994, pp. 58-62. Sicca 1986, p. 140, identifica il codice di Windsor Castle con quello acquistato da William Kent nel corso del suo soggiorno a Roma nel 1711 insieme a un esemplare delle *Osservazioni*.

<sup>42</sup> Il nobile volterrano Paolo Alessandro Maffei fu autore di un compendio illustrato sulla statuaria antica – *Raccolta di Statue antiche e moderne*, Roma 1704 – e sulle gemme – *Gemme antiche figurate* [...], Roma 1707 – un particolare filone del collezionismo che ebbe tra i suoi protagonisti il marchese Alessandro Gregorio Capponi, Michel-Ange De la Chausse e il barone Philip Von Stosch. Cfr. Ubaldelli 1998, pp. 40-44. I rapporti tra Paolo Alessandro Maffei e l'ambiente antiquario romano sono documentati dal carteggio tra il cardinal Gualtieri e l'abate Buti, conservato a Londra (NBLL, ADD 20444, *Papers of Card. F.A. Gualtierio - Letters from Ab. e N.M. Buti* (1711-1715), vol. I.

<sup>43</sup> Vittoria 1703-1704, c. 141v.

ho identificato con il collezionista Robert Bruce, secondo conte di Elgin morto nel 1728<sup>44</sup>. Dalla sua dimora in piazza della Rotonda, dove soggiornò dal 17 aprile 1700 al 14 maggio 1701, Bruce raccolse disegni di Raffaello, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Francesco Albani e Andrea Sacchi oltre a un volume di cento disegni di Pier Francesco Mola.

Nell'*Indice* è menzionato anche il pittore e collezionista di monete, incisioni e disegni Saverio Scilla, figlio del più celebre pittore e collezionista siciliano Agostino. Saverio ampliò le raccolte paterne che includevano medaglie, incisioni, reperti antichi ma anche fossili, conchiglie e minerali, e partecipò alle imprese editoriali sia di Pio sia di Vittoria<sup>45</sup>. Di un'altra opera di Vittoria, forse realizzata e poi dispersa, genericamente definita *Libro di Pitture Antiche*, abbiamo notizia dal pittore Ludovico Antonio David<sup>46</sup>, agente a Roma in qualità di esperto di disegni e stampe del noto biografo e collezionista Pellegrino Antonio Orlandi. David si premurò di inviare all'Orlandi una copia delle *Osservazioni* di Vittoria<sup>47</sup>, e nella sua corrispondenza con il padre carmelitano frequenti sono i riferimenti alle vicende, anche personali, del canonico spagnolo<sup>48</sup>. David si affidò alla competenza di Vittoria per decifrare i monogrammi di alcune incisioni al fine di identificarne gli autori e darne conto a Orlandi nel 1703, informandolo sui progressi dell'*Indice* che era ancora in corso d'opera. Il 23 luglio dell'anno seguente gli comunicò che Vittoria aveva completato l'*Indice* facendo riferimento ad altri due trattati che stava preparando e dei quali non rimane traccia: *Detti, e fatti de' pittori illustri*, e i non meglio definiti *Opuscoli di Pittura*<sup>49</sup>. Nel maggio 1704 informava il padre carmelitano che Vittoria si trovava in grave pericolo di vita<sup>50</sup>, come era già avvenuto nel 1689<sup>51</sup>.

Vittoria morì nel 1709<sup>52</sup>, e la sua raccolta, già confluita nel fondo Albani nel 1713<sup>53</sup>, fu dispersa entro il 1714, quando fu acquistata in blocco da Pierre Crozat. Ignoriamo i dettagli di questa dispersione, non essendo stato ancora rinvenuto il testamento di Vittoria, che potrebbe fare luce sulle dinamiche della vendita, ma si può facilmente supporre che a mettere la collezione sul mercato sia stato il nipote del canonico, quel "Don Ferdinando" per il quale Vittoria aveva raccolto il suo museo di antichità nella speranza che coltivasse

<sup>44</sup> Guerrieri 2009-2010, p. 26.

<sup>45</sup> Per Agostino Scilla si vedano i fondamentali studi di Hyerace 2001a; *Idem* 2013; Di Bella 2001. Oltre a realizzare diverse illustrazioni del Museo Vittoriano, Saverio firmò il ritratto del padre a corredo della biografia compilata da Pio (1724). L'inventario dei beni di Saverio Scilla è stato studiato da Di Bella 1998.

<sup>46</sup> David si trasferì a Roma da Parma nel maggio 1686. Dal 5 marzo 1703 al 20 settembre 1709 scrisse quarantadue lettere a Muratori, ventisette delle quali sono state pubblicate da Campori 1866, pp. 517-549, mentre le diciannove lettere all'Orlandi conservate nel taccuino bolognese (BUB, ms. 1865) furono scritte tra il 21 luglio 1703 e il 29 luglio 1704.

<sup>47</sup> Vittoria 1703, p. 114, lettera quinta, 3 ottobre 1789: «[...] per testimonio de i signori Lodovico David, e Gioseppe Montani celebri nella pittura, seppi in Roma aver essi veduta in Venezia appresso il Sig. Barone Ottavio Taffis, una lettera manoscritta di Raffaello, nella quale rendeva raguagliata la Duchessa di Urbino di aver terminato li disegni per le majoliche della di lei credenza [...]».

<sup>48</sup> BUB, ms. 1865, *Memorie e lettere al P.D. Pellegrino Orlandi Carmelitano*, 1700-1723.

<sup>49</sup> *Ivi*, c. 201r.

<sup>50</sup> *Ivi*, c. 199r, lettera del 17 maggio, *ivi*, c. 200v, senza data: «Il Sig. r Vittoria si dice migliorato da febbre maligna, e Petecchie et attenderò la raccolta de luoghi da esso nella felsina [...] ieri sera ho inteso che esso Vittoria Laborat in extremis, essendosigli attaccati i vissicatorij».

<sup>51</sup> Episodio ricordato dallo stesso Vittoria 1705, pp. 180-181.

<sup>52</sup> La data esatta di morte di Vittoria (22 maggio 1709) è stata precisata da Bassegoda 1994, p. 38 e nota 12. La registrazione della sua sepoltura è in ASVR, S. Marco, Morti, 22, III, f. 42v.

<sup>53</sup> Bignami Odier 1981, p. 109.

come lui la passione per l'antiquaria<sup>54</sup>. È altresì probabile il coinvolgimento in questa vicenda dell'astronomo, matematico ed erudito Francesco Bianchini, cameriere d'onore di Clemente XI ed esperto antiquario<sup>55</sup>. In una missiva purtroppo non datata, Ferdinando scrive a monsignor Bianchini in merito alla consegna dei «libri tutti di stampe e disegni», avvenuta in circostanze non chiare («non tralascero di farli sapere la violenza usata nella sudetta casa havendo puossuto aprire li già secreti scrigni con non poca Nausea dei mei famigliari [...] e serratami la stanza grande minacciano con insopportabile arroganza di portar fuori di casa tutta la robba dicendo non saper essi che io sia il nipote del Canonico Vittoria») <sup>56</sup>. Questo documento sembrerebbe confortare l'ipotesi che a cedere parte della collezione di Vittoria agli Albani sia stato il nipote Ferdinando e che Bianchini avesse mediato per tale transazione come già era avvenuto in altre occasioni<sup>57</sup>.

Che Bianchini avesse conosciuto direttamente Vittoria è plausibile vista la loro comune frequentazione dell'Accademia dell'Arcadia<sup>58</sup>, oltre che i suoi rapporti con Francesco Bartoli, uno dei collaboratori più assidui del canonico spagnolo. Bianchini partecipò attivamente al programma culturale che caratterizzò il pontificato di Clemente XI, rivestendo dal 1703 la carica di Presidente delle Antichità di Roma<sup>59</sup>, e a tale contesto si può ricondurre una lettera inviata nel 1704<sup>60</sup> a monsignor Filippo della Torre<sup>61</sup> relativa ad alcune

<sup>54</sup> Vittoria è registrato nella stessa casa del nipote Ferdinando negli ultimi tre anni della sua vita. Scarsissimi sono i documenti riguardanti Don Ferdinando Vittoria, nato intorno al 1694, definito "Abate" in un documento del 1716, e ancora vivente nel 1733, quando gli viene nominato un curatore, Don Emanuele de Fuentes, in quanto dichiarato inabile a qualsiasi "negozio" a causa dell'epilessia (Guerrieri 2009-2010, pp. 120-121). L'ipotesi di un coinvolgimento della dispersione della raccolta di Vittoria per il tramite del nipote Ferdinando è anche in Bassogoda 1998, p. 223 e nota 18.

<sup>55</sup> Il veronese Francesco Bianchini giunse a Roma nel 1684 ed entrò nella cerchia degli Ottoboni, diventando custode della loro biblioteca. Autore di diverse opere di argomento antiquario, ricoprì – oltre alla carica di cameriere d'onore del papa – quella di Segretario della Congregazione del Calendario, e dal 1703 Presidente delle Antichità di Roma. Fu membro dell'Accademia delle Scienze di Parigi e canonico di Santa Maria Maggiore. Cfr. *Francesco Bianchini* 2005.

<sup>56</sup> BUU, Archivio Storico, Fondo dell'Università, busta 242, *Miscellanea: 1567-1882*, fascicolo IV, *Lettere Varie*, n. 4, c. 460, citata in Viola 2010, p. 140. Ringrazio il dott. Federico Marucci dell'Ufficio Fondo Antico della Biblioteca Centrale Umanistica, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, per avermi gentilmente messo a disposizione questa lettera.

<sup>57</sup> Gli acquisti effettuati da Bianchini presso collezioni private per conto del papa e del nipote Alessandro Albani sono documentati da due inventari del 1707 e del 1717 (per i quali cfr. Piastra 1994-1995). Il primo riguarda reperti antichi per l'allestimento di un Museo dell'Arte Sacra che Bianchini stesso propose al pontefice all'indomani della sua elezione a Commissario delle Antichità, ma che non fu realizzato in quanto troppo oneroso (Sölch 2010, p. 310). Diversi oggetti elencati nel secondo sono oggi rintracciabili nelle raccolte dei Musei Capitolini.

<sup>58</sup> Bianchini entrò nell'Accademia dell'Arcadia nel 1691 con il nome di Selvaggio Afrodiseo (Crescimbeni 1708, pp. 97, 188).

<sup>59</sup> Il monsignore condurrà la campagna di scavo iniziata nel 1721 presso le proprietà Farnese sul Palatino, per la quale cfr. Miranda 2000. Le pitture delle dimore imperiali furono riprodotte da Francesco Bartoli e dal suo collaboratore Gaetano Piccini, per il quale si rimanda a Bulman 2002.

<sup>60</sup> BVR, Carteggio Bianchini, vol. 583, tomo VIII, parte II, Lettere di monsignor Bianchini scritte a M.r del Torre, f. 496r, datata 2 febbraio 1704: «Sono già due settimane che io vado differendo [...] lo scrivere a V.S. Ill.ma evvi l'aspettativa di | poterli trasmettere nelle lettere i disegni del basso|rilievo della Colonna e base scoperta, avendomi data | intenzione il Figlio del già famoso Pietro Santi Bar|toli di darmene un abbozzo, quando non potesse ter|minare l'intaglio. Ma non vedo la stampa ne il | disegno: ne debbo più differire per conto di lui quel | più che dovevo soggiungere dall'altre cose da V.S. Ill.ma | motivate». Per i disegni di Francesco Bartoli ad Holkham Hall (Collezione Thomas Coke, Holkham Hall, Album Ashby, II, 29-31, 33, 48, 65, 68), cfr. Modolo 2014, pp. 159, 162, nota 98.

<sup>61</sup> L'erudito e archeologo Filippo della Torre si trasferì nel 1687 a Roma, dove fu accolto nei circoli accademici e divenne segretario del cardinale Giuseppe Renato Imperiali. Nel 1700 pubblicò i *Monumenta veteris Antii*, la sua

riproduzioni di Francesco Bartoli dei bassorilievi sulla base della colonna di Antonino Pio rinvenuta nel 1703, al cui trasporto egli stesso aveva dedicato un trattato scientifico<sup>62</sup>. I disegni in questione si possono identificare con le sei riproduzioni di Bartoli ora a Holkham Hall, probabilmente finalizzate ad una iniziativa editoriale condotta da Bianchini che non fu mai realizzata.

Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

---

prima opera di argomento archeologico. Nel 1702 lasciò Roma e fu eletto vescovo di Adria ma rimase in contatto con l'ambiente erudito romano attraverso scambi epistolari con Scipione Maffei, Antonio Magliabechi, Ludovico Antonio Muratori, il cardinale Domenico Passionei e l'abate Benedetto Bacchini. Cfr. Di Zio 1990.

<sup>62</sup> Bianchini 1704.

# DIALOGHI TRA ANTICO E MODERNO NELL'OPERA DI GIOVAN PIETRO BELLORI E NELLE COPIE DI PIETRO SANTI BARTOLI

Mirco Modolo

Uno dei meriti maggiori della mostra *L'Idea del Bello* tenutasi a Roma nel 2000, e soprattutto del corposo catalogo che ne approfondiva i contenuti<sup>1</sup>, fu il tentativo di restituire un'immagine più completa di Bellori, dando risalto non solo alla figura – fino allora più familiare – dello storico dell'arte ma anche a quella – meno esplorata – del Bellori antiquario, e ciò fu possibile grazie al progredire degli studi antiquari su Cassiano dal Pozzo e il Museo Cartaceo che avevano caratterizzato il decennio precedente. Gli sviluppi più recenti e promettenti della ricerca si sono quindi concentrati sui nessi e le relazioni reciproche tra la sfera della produzione antiquaria e quella della riflessione storico-artistica<sup>2</sup>, da considerare sempre più come ambiti di ricerca tra loro strettamente complementari, e sempre meno come monadi circoscritte entro angusti recinti disciplinari. Una complessa trama di interazioni si può infatti individuare sul versante della copia dall'antico, che a Roma dagli anni Sessanta agli anni Novanta del Seicento fa capo essenzialmente al binomio Bellori-Bartoli, e ciò è evidente in particolare se si fa riferimento alle finalità e ai caratteri della produzione grafica e incisoria di Bartoli connessa alla produzione editoriale belloriana.

Gli *Admiranda Romanarum Antiquitatum* (1666), costruiti sul modello dei precedenti *Icones et Segmenta* (1645) di Bellori-Perrier, rappresentano, come è noto, l'avvio del lungo sodalizio editoriale e culturale tra Bellori, autore dei commenti antiquari, e il copista perugino Pietro Santi Bartoli, incisore delle tavole che illustrano bassorilievi scultorei provenienti dalle più note collezioni romane dell'epoca. Tra il 1666 e il 1691 si struttura un complesso progetto editoriale destinato a diffondere il contenuto figurativo delle scene narrative scolpite sulle colonne coclidi e degli archi trionfali, dei rilievi presenti sulle lucerne fittili e sulle monete, ma anche delle scene raffigurate negli affreschi antichi, tralasciando significativamente sia i grandi capolavori della scultura a tutto tondo sia le antichità minori (*instrumenta domestica*).

Il carattere distintivo della ricerca antiquaria per Bellori, capace di giustificare un simile criterio selettivo, è lo studio delle «istorie». Dagli studi numismatici di Francesco Angeloni egli eredita l'interesse per la lettura iconografica dell'antico, poi estesa a rilievi e affreschi antichi, il cui contenuto figurato viene decryptato sulla base di un accurato spoglio delle fonti letterarie. In una simile prospettiva l'antico è soprattutto immagine figurata<sup>3</sup>, e non rappresenta quindi una fonte diretta per la ricostruzione degli antichi *mores et instituta* o per sciogliere problematiche specifiche della società antica, come fu vero soprattutto per

<sup>1</sup> *L'Idea del Bello* 2000.

<sup>2</sup> Si fa riferimento principalmente a tre importanti raccolte di saggi: *Art History in the Age of Bellori* 2002; *Le componenti del Classicismo secentesco* 2013; *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen* 2014.

<sup>3</sup> Sulla "smaterializzazione" dell'arte antica operata da Bellori, cfr. Maffei 2013, p. 80.

buona parte della tradizione antiquaria precedente (basti pensare agli scritti del padovano Lorenzo Pignoria sulla condizione servile nell'antichità o agli studi di metrologia coltivati dal provenzale Nicolas-Claude Fabri de Peiresc)<sup>4</sup>, né risente dell'approccio materiale di ascendenza per così dire cartesiana tipico di antiquari come Raffaele Fabretti, Filippo Buonarroti e Francesco Bianchini, che, a partire dall'ultimo ventennio del secolo, gravitavano intorno a Giovanni Giustino Ciampini e all'Accademia Fisico-Matematica<sup>5</sup>. È del resto proprio in questo clima culturale che a Roma comincia a prendere forma quella che sarà la tradizionale doppia anima della disciplina archeologica: da un lato l'approccio iconografico che, attraverso l'analisi stilistica, darà origine alla storia dell'arte antica; dall'altro il campo degli studi di cultura materiale<sup>6</sup>. La pubblicazione degli eleganti atlanti figurati, dotati di un sintetico apparato descrittivo a tutto vantaggio dell'ampiezza delle illustrazioni, rappresenta l'esito più coerente del filone di studi iconografico, che dovette fornire – è bene ricordarlo – anche una discreta fonte di reddito per gli autori e per l'editore Giovanni Giacomo De Rossi. La ragione di un simile successo editoriale va ricercata nel fatto che gli atlanti furono pensati sin dall'origine per un pubblico ampio e diversificato<sup>7</sup>, essendo proposti sia come fonte visiva per chi coltivava la ricerca erudita e antiquaria, sia come paradigma formale per la creazione artistica contemporanea. Essi vengono proposti infatti come veri e propri repertori grafici a uso degli artisti, i quali, a loro volta, sono concepiti come mezzo per realizzare un vero e proprio rinnovamento dell'arte teso a riaffermare la centralità culturale di Roma, anche in rapporto alle crescenti ambizioni egemoniche che la Francia di Luigi XIV stava manifestando allora nel campo delle arti, secondo un piano che, come è stato proposto, sarebbe sotteso al progetto delle *Vite* belloriane<sup>8</sup>. La stampa garantiva la più estesa diffusione di modelli formali, ma con essi evidentemente si trasmetteva anche una preferenza di stile: come si osserva nelle incisioni di bassorilievi antichi che compaiono negli atlanti belloriani e negli acquarelli di pitture antiche eseguiti dallo stesso Bartoli per Camillo Massimi, Carlo Antonio dal Pozzo e l'Accademia di Francia<sup>9</sup>, il linguaggio adottato tende a uniformarsi, distaccandosi da quello antico, per prediligere tratti tondeggianti e linee curve all'interno di composizioni figurate volte a facilitare al massimo l'immediata comprensione delle scene. Una resa che tradisce la prima formazione dell'artista, tra il 1651 e il 1654, presso la bottega di Pierre Le Maire<sup>10</sup>, il quale, già

<sup>4</sup> Herklotz 1999 offre una eccellente e dettagliata disamina dei maggiori esponenti dell'antiquaria della prima metà del XVII secolo.

<sup>5</sup> La metodologia della ricerca antiquaria sviluppata da Bellori è descritta e posta a confronto con l'opera di Filippo Buonarroti e degli antiquari della cerchia di Ciampini in Modolo 2018.

<sup>6</sup> La progressiva divaricazione tra storia dell'arte e cultura materiale nell'ambito della storia della disciplina archeologica si può leggere tra Sei e Settecento, quando si affinano i concetti chiave di stile e cronologia, proprio mettendo a confronto il metodo antiquario di Bellori con quello di Caylus; cfr. Modolo 2019.

<sup>7</sup> Per definire l'ampia diffusione degli atlanti belloriani, non circoscritta al pubblico erudito, Ingo Herklotz usa l'efficace espressione «coffee-table-book», si veda Herklotz 2013, p. 169.

<sup>8</sup> Montanari 2009, pp. 710-716.

<sup>9</sup> Modolo 2016, pp. 156-158.

<sup>10</sup> «Fecegli studiare l'umanità, e dar lezioni di disegno da certo Lemer Franzese» (Pascoli 1730-1736, III, 1732, p. 229). Lione Pascoli, nel descrivere la vita di Pietro Santi Bartoli, ci informa del suo alunnato presso Pierre Le Maire, tacendo però il nome del personaggio romano che per primo a Roma lo aveva avviato agli studi e alla prima pratica del disegno. Potrebbe trattarsi di Francesco Angeloni oppure dello stesso Bellori, vicino di casa di Le Maire e uno dei personaggi che Bartoli conobbe al momento del suo arrivo nell'Urbe da Perugia nel 1644;

vicino di casa di Bellori, era stato nel 1642 e sotto la direzione di Paul Fréart de Chantelou, uno degli artisti più impegnati nella produzione massiva di copie da Raffaello e Annibale Carracci da inviare nella Francia di Luigi XIII e Richelieu<sup>11</sup>. L'eccellente abilità acquisita in questo modo da Bartoli nella copia da Raffaello è provata da una interessante lettera di Claude Nicaise del 22 settembre 1700 a Mr. Carrel, finora trascurata, nella quale l'erudito digionese narra di aver incontrato nel corso del suo soggiorno romano del 1655 il giovane Pietro Santi, che, allora ventenne, aveva appena terminato il suo alunnato presso Le Maire, nel periodo cioè in cui egli doveva ancora abbandonare il pennello a favore di quel bulino che l'avrebbe reso celebre. Nicaise esprime retrospettivamente il suo rammarico per avere ordinato a Carlo Vino (o Vivo) detto il Napolitano, invece che al giovane Pietro Santi, la copia di alcune opere di Raffaello («Il peignoit fort bien; peu s'enfallut que je ne l'employasse à faire des copies de quelques tableaux de Raphael»)<sup>12</sup>, tra cui la *Scuola di Atene*, che fu riprodotta per Nicaise dal Napolitano e che ancora oggi si conserva a Digione<sup>13</sup>.

Ecco allora che Bartoli, quando inizia a collaborare con Bellori, non si limita a riprodurre l'antico, bensì sembra produrne e proporre *una* idea consapevolmente reinterpretata, nella sua componente disegnativa, alla luce dello stile di Raffaello. La preferenza di Bellori per Bartoli si spiega anche alla luce di tale particolare attitudine e di modalità espressive che si rivelano sì pienamente efficaci nel decodificare le iconografie, ma lo sono molto meno nel riuscire a cogliere le sfumature stilistiche delle pitture e dei rilievi antichi. Le critiche mosse da un contemporaneo come Raffaele Fabretti alle incisioni bartoliane della *Colonna Traiana* (1672) muovevano proprio da constatazioni di questo genere: rispetto a una maniera del tutto omogenea di trattare sulla carta bassorilievi di epoche e stili differenti, i fregi della colonna di Traiano, di quella di Marco Aurelio e i rilievi dell'arco di Settimio Severo apparivano a Fabretti tutti perfettamente coevi<sup>14</sup>. Anche il tono elogiativo del noto scrittore e viaggiatore francese Maximilien Misson, che conobbe il copista personalmente a Roma, non fa altro che ribadire il senso profondo delle osservazioni di Fabretti. A giudizio di Misson un fine copista come Bartoli non sarebbe mai riuscito a disegnare qualcosa

si veda Bartoli 1697, p. III. Un altro indizio in tal senso è la singolare – e probabilmente deliberata – omissione del nome di Bellori nell'intero testo della biografia, a dispetto del peso che quest'ultimo ebbe nella vita e nella carriera del copista perugino. Per il puntuale riscontro documentario della testimonianza di Pascoli negli Stati delle Anime, cfr. Pomponi 1992, pp. 199-200.

<sup>11</sup> Del Pesco 2010, pp. 146-147.

<sup>12</sup> Lettera di Claude Nicaise a M[onsieu]r Carrel del 22 settembre 1700, in «Nouvelles de la Republique des Lettres», Octobre 1703, pp. 393-394.

<sup>13</sup> Digione, Musée des Beaux-Arts (inv. CA 50). Su Carlo Vino o (Vivo) detto il Napolitano le notizie raccolte per il momento sono assai frammentarie: si tratta molto probabilmente dello stesso "Carlo Neapolitano" citato come «my painter» da John Evelyn nel suo diario di viaggio a Roma del 1644 (Evelyn [1818] 1901, pp. 103, 113). Lo stesso Carlo Napolitano è autore di una copia della *Battaglia di Ponte Milvio* di Giulio Romano oggi conservata a Roma presso la sede del Circolo Ufficiali delle Forze Armate (inv. 2242; F.N. 42257), per la quale cfr. Mochi Onori, in *Galleria Nazionale: Palazzo Barberini* 2008, p. 460.

<sup>14</sup> «Subdit argumenti loco Neotericus [Bellori], sculpturae formam redolere prorsus Traiani Tempora, et similimam esse imaginibus huius Columnae. Id, bona ipsius venia, pianissime nego, negabitque mecum, quisquis opus utrumque conspexerit, nec stylo eiusdem pictoris [Bartoli] omnino fidet per quem assimilare in charta videntur, quaecumque delineanda assumit; adeo ut inter imagines Antoninianae Columnae, sive Arcus Septimij, quae longo intervallo a perfectioribus huius Columnae distant, nihil interesse, ne quidem in vultuum lineamentis, ille dixerit, qui istius tabulas, non marmora ipsa contemplatus fuerit [...]; ut postea conqueri non debeat, si cum Martiale dicere cogor, Aquilisque similes facere noctuas quaeris» (Fabretti 1683, p. 105).

di contrario al buon gusto, al punto che non si poteva mai essere del tutto certi che Bartoli non avesse abbellito le figure che rappresentava. E la similitudine cui ricorre rende ancora più chiaro il concetto: le sue copie dall'antico sono l'equivalente delle raffinate traduzioni che gli appassionati di Omero erano capaci di scrivere<sup>15</sup>. Una traduzione fedele al contenuto ma non allo stile, capace cioè di esprimere correttamente soggetti iconografici<sup>16</sup>, ma attraverso il filtro stilistico di un artista approdato alla copia dall'antico dopo anni di studio delle opere di Raffaello. Esaminando oggi nel complesso la sua opera grafica è possibile concludere che, a prescindere dal grado – in realtà non sempre elevato – di aderenza all'originale antico<sup>17</sup>, le sue riproduzioni erano sicuramente capaci di venire incontro alle attese estetiche di un appassionato viaggiatore come Misson, ma molto meno al rigore filologico preteso da un antiquario meticoloso come Fabretti. Va probabilmente interpretata nella stessa direzione la scelta del fiorentino Filippo Buonarroti di ricorrere a Bartoli unicamente per l'apparato esornativo e i dettagli dei capilettera delle sue *Osservazioni storiche sopra alcuni medaglioni antichi* (1698), escludendo viceversa il più illustre tra i copisti dall'antico dalla riproduzione delle tavole, affidate a un incisore meno raffinato ma forse più abile a rendere le dimensioni, le proporzioni, le lacune e le abrasioni dei medaglioni, in una parola la loro dimensione materiale, al centro della ricerca di Buonarroti<sup>18</sup>. In definitiva è probabile che la capacità di tradurre lo stile di Raffaello che Bellori e i contemporanei riconoscevano a Bartoli abbia facilitato l'avvio di quest'ultimo alla copia dall'antico, consolidandone successivamente il ruolo di miglior interprete dell'arte antica.

#### *Monocromi, ornamenti e pittura antica*

Prima ancora di specializzarsi nella produzione di copie di interesse antiquario, che prese avvio dalla già citata pubblicazione degli *Admiranda* nel 1666, Bartoli si concentrò a lungo sulla riproduzione di un tema molto specifico, quello delle pitture monocrome realizzate in Vaticano da Raffaello e dalla sua scuola, copiando in quest'ultimo caso i monocromi attribuiti a Giulio Romano nella sala di Costantino e le decorazioni di Polidoro da Caravaggio presenti sulle facciate dei palazzi romani. Tra il 1659 e il 1670 vennero pubblicate, principalmente per i tipi di De Rossi, ben sette serie di incisioni, le quali, esattamente

<sup>15</sup> «I have often visited him at his own House, and have always been highly pleas'd with his Conversation. They send him Antick Curiosities from all Parts of Italy to be engraven; and if he had an hundred Hands, they would scarce be enough for him. It is true, that he designs so well, that he cannot resolve with himself to desing ill: and from thence it proceeds, that we cannot always be certain that the antick venerables Figures he has engraven have not been mightly embellish'd by his Tool. He does pretty near what the Translators Worshippers of Homer, generally do», Misson 1714, II, p. 209.

<sup>16</sup> Nel caso del cosiddetto Cammeo Carpegna, già nella collezione Barberini, Misson sottolinea l'affidabilità della copia di Bartoli: «I had already seen the fine Antique Vessel of Agat you speak of, which is in the Livrary Barberini; but I went yesterday to take a more exact View of it, that I might be able to give you a more certain Account, according to your Desire. Mr. Bartoli, who has design'd it very exactly, gave me a Copy of his Design which I send you», *ivi*, p. 210.

<sup>17</sup> Nella produzione ad acquarello, Bartoli tratta lo stesso soggetto in modo differente a seconda della committenza: mentre nelle serie richieste da Camillo Massimo e da Carlo Antonio Dal Pozzo, eseguite entro gli anni Settanta, emergono lacune vistose che sono il segno di un approccio tendenzialmente fedele all'originale antico, nelle copie più tarde realizzate tra il 1685 e il 1692 per l'Accademia di Francia a Roma, si assiste chiaramente alla reintegrazione sistematica delle stesse lacune nell'ambito di una resa decisamente più libera (Modolo 2016, pp. 163-165).

<sup>18</sup> Cfr. *Idem* 2018.

come nel caso degli atlanti di Bellori-Bartoli (editi, ancora una volta, da De Rossi), erano caratterizzate da scene figurate accompagnate da un breve commento descrittivo in latino<sup>19</sup>.

È assai verosimile che un simile progetto editoriale fosse ispirato dallo stesso Bellori, al quale si devono probabilmente le didascalie sottoposte alle tavole, come fa intendere la dedica rivoltagli da Giovanni Giacomo De Rossi nella serie relativa ai monocromi polidoriani di palazzo Cesi: in essa l'editore ringrazia Bellori per aver dato voce alla muta pittura e per aver vendicato i monocromi dalla rovina del tempo attraverso le incisioni di Bartoli. Evidenti dunque le finalità documentarie di queste serie di stampe, volte a salvare dall'oblio affreschi e arazzi raffaelleschi relativamente meno noti e talvolta in rovina, eternandone la memoria su carta<sup>20</sup>, secondo una preoccupazione già ben nota in Bellori e Maratti, e condivisa soprattutto da Massimi, il quale, anche per questa ragione, dalla metà degli anni Sessanta (prima ancora di diventare cardinale nel 1670) commissionò a Bartoli copie ad acquarello delle pitture antiche che si andavano scoprendo a Roma. L'intento principale, tuttavia, sembra essere stato un altro, ossia quello di mettere in rilievo la dipendenza della scuola raffaellesca dai modelli antichi sul fronte delle tecniche. Al 1654 risale il confronto epistolare tra Nicolas Poussin e Carlo Roberto Dati, il letterato fiorentino autore delle *Vite de' pittori antichi* (1667), avente per oggetto l'origine della pittura monocroma nell'arte greca nella testimonianza di Plinio<sup>21</sup> leggibile sulle pagine di un manoscritto posseduto da Camillo Massimi e con ogni probabilità noto a Bellori<sup>22</sup>. Ma è soprattutto quest'ultimo, nell'operetta dal titolo *Dell'Ingegno eccellenza e grazia di Raffaele comparato ad Apelle* (1695), a chiarire che fu Raffaello ad assimilare dalla pittura antica la tecnica dei monocromi, ispirandosi invece alla scultura antica nello "stile eroico" del contenuto figurato degli stessi, che richiamava i bassorilievi narrativi delle colonne coclidi<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Si segnalano sette serie relative ai monocromi di scuola raffaellesca, incise da Bartoli tra il 1659 e il 1670 circa: la serie dei monocromi dal basamento delle Logge di Raffaello (12 tavv.), i monocromi degli arazzi raffaelleschi (*Leonis X admirandae virtutis imagines*: 14 tavv. + frontespizio), i monocromi degli arazzi di Raffaello e quelli raffaelleschi degli sguinci delle finestre nella Stanza dell'Incendio di Borgo in Vaticano (*Admiranda Raphaelis Urbinate monumenta*: 14 tavv. + frontespizio), i monocromi di Giulio Romano nella sala di Costantino in Vaticano (*Monocromata in Constantiniani Vaticani aula*: 14 tavv. + frontespizio), i monocromi di Polidoro della facciata di palazzo Cesi-Gaddi (*Polydori Caravagiensis insignia monocromata*: 8 tavv.), quelli ancora di Polidoro della facciata del casino Del Bufalo (*Polydori Caravagiensis insignia monocromata*: 8 tavv.), le figure a stucco e dipinte tratte dalle Logge di Raffaello (*Parerga atque ornamenta, ex Raphaelis Sanctii prototypis a Ioanne Nannio Utinensi*: 42 tavv. + frontespizio).

<sup>20</sup> «Clarissimo et eruditissimo viro Io. Petro Bellorio: Polydori Caravagiensis insignia Monocromata e meis typis prodeuntia tibi dico Clarissime et Eruditissime Vir, ut officiorum meorum, quibus arctissime tibi devinitus sum; queque mei typi ipsi eruditioni tuae plurima debent, aliquas grates persolvam. Merito sane praestantissimi Artificis victurum opus nomine tuo inscribo; cum tu facundiae tuae coloribus, mutas picturae artes vocales reddas; Pictorumque opera, et nomina tuis monumentis ab interitu vindices. Obsequentissimus tibi que addictissimus Io. Iacobus de Rubeis», P.S. Bartoli, G.P. Bellori, *Polydori Caravagiensis insignia monocromata*, s.d.

<sup>21</sup> Herklotz 1996, pp. 13-29, tradotto in lingua italiana in *Idem* 2013, pp. 145-146.

<sup>22</sup> Il manoscritto 1678, conservato a Roma presso la Biblioteca Angelica, proviene dalla collezione Massimi. Cfr. Buonocore 1996, p. 23.

<sup>23</sup> «Dalla sua mano [di Raffaello] ancora furono restituiti gli antichi Monocromati, o siano pitture di un sol colore a chiaroscuro, che imita il marmo, il bronzo, lo stucco, ed ogni altro ornamento. Nel qual modo di colorire introdusse Polidoro, Maturino, Perino, seguitato ancora da Baldassar da Siena così eccellentemente, che illustrarono Roma, ed altre Città, dipinte le faccie delle case con istorie, fregi, trofei, di cui rimangono i vestigi, ancorché dall'ingiurie del tempo consumate» (Bellori 1695c, p. 97). Sul culto belloriano di Raffaello e sull'analisi dell'operetta da cui è tratta la citazione, cfr. Maffei 2009.

Il ricorso a Bartoli da parte di Bellori non solo per la restituzione dei bassorilievi antichi, ma anche per la riproduzione di pitture antiche, sotto forma di incisioni e di acquarelli, poteva quindi essere ancor meglio giustificato alla luce del recupero da parte di Raffaello sia di sistemi decorativi come le grottesche, sia di tecniche pittoriche come i monocromi.

*Dalla tomba dei Nasoni al sepolcro di Ovidio nel parallelo con la Galleria Farnese*

È tuttavia nello studio della pittura antica che il dialogo tra antico e moderno appare delinearci in modo ancor più netto: l'uscita nel 1680 del volume sulle pitture antiche del sepolcro dei Nasoni, con le tavole di Bartoli commentate da Bellori<sup>24</sup>, fu infatti l'occasione per celebrare per la prima volta in forma grafica e in veste letteraria la grandezza perduta della pittura antica, la quale, dando credito alla tradizione letteraria, doveva pure aver prodotto capolavori pari a quelli scultorei superstiti<sup>25</sup>. La scoperta nel 1674 di un sepolcro affrescato in località Grottarossa, a breve distanza da Roma lungo la via Flaminia, sembrò colmare questa lacuna segnando l'ingresso della pittura nel canone delle antichità degne di imitazione. Attraverso una brillante, quanto disinvolta, operazione mitopoietica, Bellori giunse a fare del sepolcro nientedimeno che la tomba del poeta Ovidio. Riuscì nel proposito grazie a una forzatura, scambiando cioè il gentilizio di Quinto Nasonio Ambrosio, titolare del sepolcro citato dall'iscrizione funeraria rinvenuta *in situ*, con il *cognomen* di Publio Ovidio Nasone in base a una interpretazione piuttosto libera dell'iscrizione funeraria rinvenuta<sup>26</sup>: sulla scorta di un passo di Macrobio<sup>27</sup>, Bellori immagina una mutazione del *cognomen* iniziale in *nomen* gentilizio, ipotesi che difendeva sostenendo che «alle volte i cognomi particolari si cangiavano in nomi Gentilitii per la chiarezza di quelli, che li nobilitavano, ò per altro accidente»<sup>28</sup>. Di conseguenza gli *Ovidii* erano diventati i *Nasonii* discendenti del poeta. Appariva dunque legittimo riconoscere l'effigie dello stesso Ovidio nel personaggio laureato raffigurato nella nicchia frontale che si apriva sulla parete di fondo del sepolcro, da cui aveva inizio la descrizione degli affreschi nel volume<sup>29</sup>. Un'ipotesi ardita, a dire il vero inizialmente esclusa dallo stesso Bellori che, in una breve descrizione manoscritta delle pitture che circolava tra gli eruditi all'indomani della scoperta, così si era espresso: «Io non mi delibero a credere quello che potrebbe venire in mente ad alcuno che questa famiglia Nasonia derivasse da Ovidio et che la figura coronata descritta da principio nel Nicchione sia il ritratto del medesimo Poeta»<sup>30</sup>. Grazie alle incisioni di Bartoli, che integravano nobilmente tutto ciò che nei disegni e negli acquarelli era rimasto allo

<sup>24</sup> Bartoli, Bellori 1680.

<sup>25</sup> Sulla tomba dei Nasoni cfr. Whitehouse 2001, pp. 299-372, con la folta bibliografia ivi indicata.

<sup>26</sup> CIL, VI 29544.

<sup>27</sup> «Nec mirum si ex cognomine nata sunt nomina» (Macrobius, *Saturnalia*, I, 27).

<sup>28</sup> Bartoli, Bellori 1680, p. 13.

<sup>29</sup> *Ivi*, tav. I.

<sup>30</sup> La descrizione di Bellori, dal titolo «Pitture antiche trovate nella Via Flaminia l'Anno 1674», sinora è nota in tre esemplari conservati rispettivamente presso l'Archivio di Stato di Firenze, la Biblioteca Apostolica Vaticana e la Biblioteca Angelica (ASF, *Carteggio degli artisti*, vol. 21, cc. 232-233; BAV, Vat. lat. 9136, ff. 56-57; BAR, ms. 1678, ff. 98r-v). La paternità belloriana, già suggerita da Herklotz 2013, p. 144, nota 158, trova conferma puntuale in una lettera del 24 marzo 1674 inviata a Leopoldo de' Medici da Stefano Cipriani, il quale allega la descrizione delle pitture commentandola in questi termini: «[...] le invio una breve descrizione di esso. Se per sorte si pubblicassero alle stampe non lascerò d'inviarle all'A.V. Reverendissima e saranno con più compita esplicazione essendo questa al presente fatta succintamente dal Sig.r Gio. Pietro Bellori per la brevità del tempo» (ASF, *Carteggio degli artisti*, vol. 21, c. 231).

stato di lacuna, l'antiquario romano ebbe inoltre l'opportunità di sottolineare il valore paradigmatico delle scene affrescate che avrebbero dovuto apparire degne della migliore scultura antica: «assai belle sono, per l'inventione et dispositione delle figure, per li moti, espressioni et abbigliamenti di abiti et modi, li quali in tutto si confanno con le buone sculture»<sup>31</sup>. Questa operazione di cosmesi non sarebbe sfuggita, oltre mezzo secolo più tardi, all'occhio attento di Caylus, che ci permette di ridimensionare il giudizio qualitativo espresso da Bellori<sup>32</sup>: se è vero che ciò che è raro tende ad essere sopravvalutato, allora anche pitture modeste come quelle del sepolcro dei Nasoni potevano diventare degne di un Apelle o di uno Zeusi<sup>33</sup>.

Ancora più interessante è la trama di corrispondenze che Bellori riuscì a tessere per porre in relazione l'eccellenza della pittura antica, riscoperta con la tomba dei Nasoni, ai due maggiori protagonisti della moderna rinascita delle arti: Annibale Carracci e Raffaello. Come ha dimostrato acutamente Sonia Maffei, nelle pagine delle *Pitture antiche del sepolcro dei Nasonii* si riconosce l'intento di istituire uno stretto parallelo nobilitante tra il ciclo pittorico antico e gli interni affrescati della Galleria Farnese di Annibale Carracci a livello sia di scelte lessicali che di strutturazione del testo<sup>34</sup>. A queste osservazioni se ne possono ora aggiungere altre: il ciclo pittorico farnesiano nel 1677 era divenuto un vero e proprio atlante moderno illustrato con le tavole di Pietro Aquila commentate da Bellori, che sarebbe divenuto, tre anni più tardi, il modello speculare per il volume dei Nasoni, dove tra l'altro emerge la stessa attenzione nuova nei confronti degli *ornamenta*, e cioè di tutti quei particolari decorativi di raccordo tra una scena figurata e l'altra che in precedenza erano stati invece ignorati nelle tavole di Carlo Cesi dell'edizione del 1657, anch'essa curata da Bellori<sup>35</sup>. La Galleria Farnese nel 1677 veniva pubblicata invece «cum ipsarum monocromatibus et ornamentis», e quindi con l'apparato di monocromi e ornamenti che erano già stati incisi più volte da Bartoli nelle serie di cui si è detto sopra. Una di queste, databile tra il 1670 e il 1677 (e dunque precedente o contemporanea alla Galleria Farnese di Bellori-Aquila), era stata eseguita in onore dell'ormai cardinale Camillo Massimi ed era dedicata ai «parerga atque ornamenta», cioè a tutte quelle ornamentazioni minori con figure a stucco eseguite da Raffaello nelle Logge Vaticane. L'attenzione per l'elemento decorativo, che lega a doppio filo la Galleria Farnese alla Tomba dei Nasoni, sembra sia quindi da ricondurre a sua volta al progetto editoriale focalizzato sui monocromi raffaelleschi prima ricordato e alla riflessione ad esso connessa sullo statuto e il ruolo degli elementi secondari nella decorazione antica e moderna, più che a una generica visione contestuale

<sup>31</sup> Bartoli, Bellori 1680, p. 14.

<sup>32</sup> Lo studio della pittura antica costituisce più in generale una preziosa occasione per mettere a confronto l'ap-proccio antiquario di Bellori con quello che sarà proprio di Caylus, cfr. Modolo 2019.

<sup>33</sup> «Tout devient precieux quand il est rare, et ces Peintures, tout au plus du temps des Antonins, et qui même étoient l'ouvrage d'un Peintre assez médiocre, furent regardées avec respect, et du meme oeil qu'on auroit en-vifagé un tableau de Zeuxis ou D'Apelles. Une inscription qui fut trouvée dans le même lieu, et où se lisoit le nom de Nason, en apprenant que ce tombeau avoit appartenu à cette Famille Romaine, rendit la découverte plus intéressante. On publia que cette Famille étoit la même que celle d'Ovide, et que le portrait de ce Poete célèbre se trouvoit dans une des Peintures» (Caylus, Mariette 1757-1760, p. 7, citato in Modolo 2016, p. 159).

<sup>34</sup> Maffei 2013, pp. 84-86; Eadem 2014, pp. 164-168.

<sup>35</sup> Borea 2000a, pp. 144-145.

di derivazione antiquaria<sup>36</sup>. Tornando al volume sulla tomba dei Nasoni, l'altro grande riferimento, come si è detto, è Raffaello quale «ristauratore e Principe della moderna Pittura» e «nuovo Apelle»<sup>37</sup>. Il debito che quest'ultimo aveva contratto con la pittura antica è ricordato con queste parole nell'introduzione al volume: «Chi desidera vedere pitture antiche», ricorda Bellori, «le ammiri pure negli ornamenti delle loggie del Palazzo Vaticano condotti da Giovanni da Udine e dagli altri discepoli di Raffaello, l'Apelle moderno»<sup>38</sup>. Ma il paragone è valido anche in senso opposto, dall'antico al moderno: se è vero che Raffaello aveva avuto il merito di riscoprire per primo la grandezza della pittura antica, prima della scoperta della tomba dei Nasoni solo due erano gli affreschi antichi sopravvissuti a Roma che potevano rivaleggiare, per eleganza, con la pittura di Raffaello, in particolare il celebre pannello delle *Nozze Aldobrandini* scoperte nel 1601<sup>39</sup> e il *Coriolano* della Domus Aurea. Non a caso furono gli unici due affreschi a essere incisi da Bartoli prima del 1680<sup>40</sup>, sanzionando il loro ingresso nell'empireo dei modelli antichi degni di moderna imitazione, al pari delle sculture antiche. È dunque significativo che siano anche queste le uniche pitture antiche a figurare nell'edizione del 1693 degli *Admiranda Romanarum Antiquitatum* che, nella sua prima edizione, erano espressamente dedicati all'illustrazione dei bassorilievi delle collezioni romane<sup>41</sup>.

#### *L'antico, Raffaello e Annibale nell'incisione del Coriolano*

Il trinomio antico-Raffaello-Annibale richiamato nel volume sulla tomba dei Nasoni ritorna, in modo ancor più esplicito, nell'affresco del cosiddetto *Coriolano* inciso da Pietro Santi Bartoli, il quale può essere inteso come una vera e propria *summa* grafica del pensiero belloriano (fig. 1). L'affresco antico, raffigurante l'addio di Ettore ad Andromaca alle porte Scee, è ancora visibile in un riquadro della volta degli Stucchi nella Domus Aurea<sup>42</sup> (fig. 2) e deve la sua denominazione allo stesso Bellori, il quale, sulla scorta di Livio, riconosce nella scena il generale romano Gneo Marcio Coriolano davanti alle porte di Roma al tempo delle guerre contro i Volsci accanto alla madre Veturia e alla moglie Volumnia che lo supplicano di desistere dal proposito bellicoso di distruggere, per vendetta, la città<sup>43</sup>. L'incisione di Bartoli è in realtà precedente alla seconda edizione degli *Admiranda* (1694). Citata per la prima volta nel 1680, compare infatti in forma isolata e priva di datazione, con una dedica a Carlo Antonio dal Pozzo<sup>44</sup>, composta, con ogni probabilità, dallo stesso

<sup>36</sup> Come suggerisce invece Evelina Borea, *ivi*, p. 147.

<sup>37</sup> Bartoli, Bellori 1680, p. 5.

<sup>38</sup> Bellori 1664, p. 65.

<sup>39</sup> Whitehouse 2001, pp. 218-228 con bibliografia *ivi* riportata.

<sup>40</sup> Bellori ricorda che sia le *Nozze Aldobrandini* che il *Coriolano* erano stati incisi da Bartoli prima della pubblicazione del volume sulla tomba dei Nasoni del 1680; si veda Bartoli, Bellori 1680, p. 6.

<sup>41</sup> Nell'edizione del 1693 degli *Admiranda Romanarum Antiquitatum* si trovano due incisioni relative alle *Nozze Aldobrandini*; Bartoli, Bellori [1666] 1693, tavv. 60-61, e il *Coriolano*, *ivi*, tav. 83. La presenza dei due affreschi nel volume dedicato ai rilievi è già stata notata da Maffei 2013, pp. 79-80.

<sup>42</sup> La bibliografia sulle copie del cosiddetto *Coriolano* è notevole. Cfr. con la bibliografia *ivi* contenuta: De Lachenal, in *L'Idea del Bello* 2000, II, p. 638, e Whitehouse 2001, pp. 240-243.

<sup>43</sup> Bellori 1664, p. 57.

<sup>44</sup> «All'ill.mo signore p[ad]rone colendiss[imo] il sig[nor] commendatore Carlo Antonio del Pozzo. L'antica pittura di Coriolano sepolta nelle ruine delle therme di Tito di nuovo torna alla luce di Roma, et del mondo in questa immagine, io la dedico a V. S. Ill.ma la quale nella sua celebre bibliotheca difende dall'ingiurie del' tempo

Bellori. A quest'ultimo va attribuita l'iniziativa di questa incisione, la quale a sua volta non ha un legame diretto con l'originale antico, bensì riproduce, con alcune significative varianti di cui si dirà, un precedente disegno di Annibale Carracci detenuto dal Bellori e, ancora prima, da Francesco Angeloni. Un'eredità materiale, che è anche espressione della continuità nel tempo, da Angeloni a Bellori, del culto dei Carracci, e in particolare di Annibale<sup>45</sup>.

Il disegno di Annibale non era l'unica copia del *Coriolano* presente a Roma nei primi decenni del Seicento se si pensa che già nel corso degli anni Trenta un acquarello a colori era entrato a far parte del Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo<sup>46</sup>. Confrontando però l'affresco originale (e la fedele copia puteana che lo rappresenta) con l'incisione di Pietro Santi Bartoli, si registra una significativa variazione nello sfondo: le mura e la porta urbana alle spalle dei personaggi dipinti nell'affresco, che identificano inequivocabilmente un esterno, nella versione a stampa sono infatti sostituite dalla vista dell'interno della sala di Ettore ed Andromaca nella Domus Aurea dove tuttora resta visibile l'affresco. Uno sfondo fittizio ideato, come recita la didascalia dell'incisione, con un duplice scopo: indicare la posizione dell'affresco sulla volta, individuata nell'incisione con la lettera "A", ma soprattutto il luogo di rinvenimento del *Laocoonte*, contrassegnato dalla lettera "B" apposta su una nicchia visibile nella parete di fondo dello stesso ambiente.

È tuttavia evidente, sulla scorta delle notizie allora e oggi disponibili sulla scoperta del *Laocoonte*<sup>47</sup>, il carattere artificioso di tale coincidenza spaziale, frutto cioè di una scelta operata a tavolino, come risulta chiaro dal confronto del testo *Vestigi delle pitture antiche del buon secolo dei Romani*, in cui Bellori censisce le testimonianze di pittura antica ancora visibili a Roma nel 1664, con il suo aggiornamento, pubblicato nell'introduzione al volume sulle pitture del sepolcro dei Nasoni del 1680. Il testo del 1664, nel menzionare le più celebri scoperte nella Domus Aurea, distingue chiaramente la «camera mezza sepolta» dove si trovava il *Coriolano*, dal corridoio dove era stato scoperto il *Laocoonte*<sup>48</sup>. Sedici anni più tardi il resoconto muta radicalmente, giacché è proprio l'elenco del 1680 a informarci che la scoperta del capolavoro rodio avvenne nella stessa sala in cui Annibale Carracci

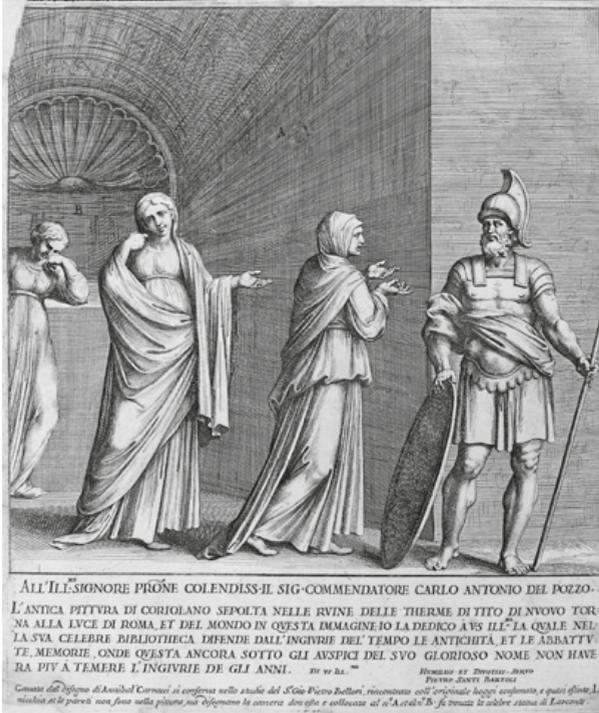
le antichità, et le abbattute memorie, onde questa ancora sotto gli auspici del suo glorioso nome non haverà più a temere l'ingiurie de gli anni. Di V.S. Ill.mo Humilissimo et divotissimo servo Pietro Santi Bartoli. Cavata dal disegno di Annibal Carracci si conserva nello studio del Sig.r Gio. Pietro Bellori, rincontrato coll'originale hoggi consumato, e quasi estinto. La nicchia, et le pareti non sono nella pittura, ma disegnano la camera dov'essa e collocata al n. A e il n. B fu trovata la celebre statua di Laocoonte».

<sup>45</sup> Le vicende collezionistiche del *Coriolano* di Annibale e il rapporto tra l'incisione e il disegno preparatorio di Bartoli conservato nel codice Vittoria di Windsor (Royal Library, inv. A22, RL 9573) sono oggetto di un articolo di prossima pubblicazione.

<sup>46</sup> Whitehouse 2001, pp. 240-241, propone ipoteticamente l'attribuzione dell'acquarello alla mano di Pietro Santi Bartoli. Tuttavia la segnatura risalente del foglio, che rimanda agli anni Trenta, unitamente allo stile dell'acquarello, scoraggiano una simile attribuzione, facendo pensare più verosimilmente a una copia ordinata ancora al tempo di Cassiano dal Pozzo.

<sup>47</sup> Per la localizzazione del luogo di rinvenimento del *Laocoonte* in base a una accurata ricerca documentaria, cfr. Volpe, Parisi 2009.

<sup>48</sup> «Nelle stesse Therme, alle quali era congiunta la casa di Tito, et dove rimangono immensi vestigi di concamerationi a guisa di gallerie, in una, dove fu trovato il Laoconte nominato da Plinio, sono dipinti scompartimenti di colonnati con maschere ne gl'intercolunnii, et nell'altra parte di queste Therme sotterranee restituite da Traiano a San Martino de' Monti, dedicate ad uso sacro, si veggono tuttavia li vestigi di figurette et di animali con altri consumati» (Bellori 1664, p. 58).



1. Pietro Santi Bartoli, *Coriolano*, incisione. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. FN 16 - FC131233.

Fondazione  
1563



SAGEP

avrebbe copiato il *Coriolano*, stabilendo così un'immediata relazione con l'incisione di Bartoli, la quale non a caso viene ricordata immediatamente dopo:

«delle Pitture nel secolo migliore de' Romani, resta ancora un'ombra nelle rovine della Casa di Tito, et nell'istessa Camera, dove fu trovato il Lacoonte, la quale tanto piacque ad Annibale Carracci che la tradusse in disegno di sua propria mano, conservato ne' nostri libri e data alla luce dell'intaglio dal Signor Pietro Santi Bartoli»<sup>49</sup>.

Ebbene, che cosa può aver indotto Bellori a operare una simile sovrapposizione di luoghi tra il 1664 e 1680?

L'incisione è citata per la prima volta nell'elenco del 1680, ma è possibile immaginarne la genesi nel corso del decennio precedente, nello stesso periodo in cui l'artista perugino aveva realizzato una serie di acquarelli di pitture antiche per il Museo Cartaceo di Carlo Antonio dal Pozzo<sup>50</sup>. Nelle intenzioni di Bellori e Bartoli l'incisione avrebbe forse dovuto celebrare Carlo Antonio quale committente di nuove copie di documentazione di antichità, sulla scia di quelle commissionate a suo tempo dal fratello Cassiano, facendo ricorso a una delle immagini simbolo della pittura antica, il *Coriolano*, già presente nel Museo Cartaceo. Al di là però della contingenza richiamata dalla dedica, questa incisione fu per Bellori, attraverso

<sup>49</sup> Bartoli, Bellori 1680, p. 6.

<sup>50</sup> Modolo 2016, p. 157.

2. Roma, Domus Aurea, volta degli Stucchi, affresco del cosiddetto *Coriolano*.



l'espedito della sostituzione dello sfondo, l'occasione per costruire un'immagine capace di veicolare il proprio modo di intendere i caratteri e la storia della scuola romana attraverso un preciso intreccio di relazioni semantiche. Bellori interviene infatti per fare coincidere il luogo della scoperta del massimo capolavoro scultoreo dell'antichità con lo stesso ambiente in cui si trovava uno degli affreschi che, fino alla pubblicazione del volume sulla tomba dei Nasoni, era ritenuto una delle testimonianze-simbolo della pittura antica. Il disegno di Annibale, già conservato come una reliquia dall'Angeloni, nella trasposizione in incisione intende perciò esprimere in forma grafica il rapporto del Carracci con la scultura antica, facendo eco al celebre aneddoto tratto dalla Vita di Annibale (1672), dove è citato il disegno della statua del Laocoonte eseguito da Annibale sul muro a carbone «come se l'avesse avanti ad imitarla»<sup>51</sup>. Al tempo stesso la stampa sottolinea l'interesse di Annibale per le pitture antiche, e quindi il suo legame ideale con Raffaello, il quale per primo aveva riportato alla luce gli affreschi della Domus Aurea. La particolare valenza simbolica di questa incisione potrebbe spiegare la fortuna del *Coriolano* nelle numerose repliche ad acquarello eseguite, nel corso della seconda metà del Seicento fino ai primi decenni del secolo seguente, da parte di alcuni dei più significativi esponenti dell'*entourage* belloriano come Pietro Santi e Francesco Bartoli<sup>52</sup>, Camillo Massimi<sup>53</sup> e Pier Leone Ghezzi<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Bellori [1672] 2009, p. 43. Lo stesso passo è citato in rapporto al *Coriolano* anche in Joyce 1999, p. 318.

<sup>52</sup> Pietro Santi Bartoli: GUL, ms. GEN 1496, f. 58; Francesco Bartoli: HHL, I, f. 14; BAV, Cappon. 285, f. 2; ECL, Topham Collection, Bn 5, f. 1.

<sup>53</sup> La copia attribuita dallo scrivente a Camillo Massimi si trova nel cod. Baddeley conservato presso la biblioteca del College di Eton (c. 96).

<sup>54</sup> BAV, Ott. lat. 3109, cc. 299-300, citato per la prima volta in Lanciani 1882, p. 208.

I casi sinora esaminati dimostrano quindi che antico e moderno convivono indissolubilmente nelle opere del Bellori antiquario e storico dell'arte, al punto che l'autore non ha remore, talvolta, a piegare l'antico all'esigenza prioritaria di veicolare la propria idea di storia dell'arte e la sua personale visione dell'arte contemporanea. Risulta peraltro perfettamente coerente con queste premesse anche la scelta di servirsi di Pietro Santi Bartoli per documentare l'antico e soprattutto l'idea di proporre l'antico come modello per i contemporanei attraverso il linguaggio e il filtro stilistico di un artista che si era formato alla copia di Raffaello.

# IL CLASSICISMO IN ACCADEMIA DI SAN LUCA NEL XVII SECOLO: PRESENZE, STRATEGIE E ALTERNATIVE

Stefania Ventra

Gli studi hanno spesso individuato nell'Accademia di San Luca il luogo della maturazione e della diffusione del linguaggio classicista, in particolare nel momento di compresenza di Carlo Maratti e Giovan Pietro Bellori nel consesso, e da qui muoverà la presente analisi<sup>1</sup>. Tenendo conto che il censimento delle presenze e delle cariche ricoperte dai vari artisti in un'istituzione in cui proprio in questi anni si formalizzano molti aspetti di gestione e organizzazione rivela, al contrario, la contemporanea presenza di tendenze artistiche molto diversificate ma pariteticamente accreditate, pare opportuno provare a comprendere la reale portata dell'influenza dei due sodali "classicisti" nella definizione della cultura accademica tardoseicentesca<sup>2</sup>. Nel 1664 Maratti succedeva come principe a Pier Francesco Mola, artista, quest'ultimo, tutt'altro che emarginato e in dissenso, bensì interprete pronto degli orientamenti del gusto e del mercato, che aveva dettato con grande carisma la rotta dell'istituzione durante il proprio mandato e aveva di fatto inaugurato i concorsi per i giovani, destinati inizialmente ai soli pittori<sup>3</sup>. Tra le presenze più assidue a queste date troviamo inoltre Ercole Ferrata, Giacinto Brandi, Melchiorre Cafà (apprezzatissimo da Maratti e da questi scelto per la delicata carica di «stimatore di sculture»), Giovan Battista Gaulli<sup>4</sup>, mentre Gian Lorenzo Bernini e Pietro da Cortona sono continuamente oggetto di inviti alla partecipazione attiva, per ragioni diverse allora assai discontinua da parte di entrambi. I documenti conservati nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca restituiscono le alacri operazioni finalizzate a predisporre una pomposa cerimonia di premiazione per i concorsi dei giovani nel 1664. L'occasione si prestava per organizzare una vera e propria mostra della produzione accademica, per cui si decideva di allestire gli spazi aperti ai visitatori con «quadri solamente d'Accademici viventi»<sup>5</sup>. L'esposizione avrebbe quindi restituito un insieme degli eterogenei indirizzi stilistici presenti in Accademia, rispecchiando esattamente ciò che accadeva nel panorama artistico romano.

<sup>1</sup> Eloquente, ad esempio, è quanto scrive Zygmunt Ważbiński nel 1988, a proposito di Bellori, del discorso su *L'idea* e delle *Vite* (Ważbiński 1988, p. 573): «Il suo merito è doppio: riesce infatti a formulare i principii della dottrina classica dell'arte adattandola contemporaneamente alle esigenze dell'Accademia. Più esplicitamente, con Bellori la dottrina classica diventa la base dell'ideologia accademica. Ed è nel Maratti che egli troverà la realizzazione del suo programma; proteggendolo ed appoggiandone la carriera assicurerà per più di mezzo secolo prosperità alle sue idee».

<sup>2</sup> Questo testo si basa sulla ricerca ora edita in Ventra 2019, e le considerazioni qui esposte si fondano in gran parte sul censimento delle presenze e degli incarichi istituzionali ivi pubblicati, pp. 199-327.

<sup>3</sup> Petrucci 2012; *Idem* 2014; Pascoli [1730-1736] 1992, p. 189. Per la biografia di Mola si vedano anche Possanzini 2011; Missirini 1823, pp. 119-120.

<sup>4</sup> Per la nomina ad accademico di Gaulli, cfr. ASL, Vol. 43, f. 137r. L'impegno dell'artista in Accademia è già stato sottolineato sinteticamente da Enggass 1964, p. 183. Il pittore partecipò con regolarità alle attività istituzionali tra il 1662 e il 1667 e poi tra il 1672 e il 1680. La sua ultima presenza si registra il 29 settembre 1680.

<sup>5</sup> ASL, Vol. 44, f. 4r.

È questo il concorso in occasione del quale Bellori fu chiamato a tenere un discorso, certamente su invito di Maratti, interessato a gettare le basi di quella collaborazione tra artisti e letterati che avrebbe contribuito all'affermazione sociale dei primi, missione basilare dell'Accademia fin dai tempi di Federico Zuccari. *L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*<sup>6</sup> dichiarava già nel titolo un rapporto con le speculazioni di Zuccari sul concetto di *Idea* e si proponeva come un aggiornamento delle teorie che avevano animato l'azione del fondatore. Elizabeth Cropper ha «individuato nel dialogo fra Bellori e Zuccari il significato recondito del famoso discorso», attraverso il quale Bellori intendeva affermare che «l'arte non è materia teologica, come sosteneva Zuccari, ma appartiene al regno dell'estetica»<sup>7</sup>. L'intento era quello di dimostrare l'appartenenza delle arti figurative all'alveo di quelle liberali e laiche, uno scopo plausibilmente condiviso da Maratti, che nel dirigere l'Accademia metteva in atto minimi ma sostanziali accorgimenti, a partire dalla separazione tra la gestione della chiesa accademica e quella della didattica artistica<sup>8</sup>. La sede opportuna per tale rivendicazione professionale era certamente la San Luca, ma un fatto è porre la pubblica celebrazione dell'Accademia sotto l'egida di uno dei più affermati antiquari e letterati dell'epoca, come auspicava Maratti, altro è portare l'istituzione tutta ad aderire a un programma estetico definito. Si deve a Giovanni Previtali la fondamentale ricostruzione del tessuto culturale, artistico e sociale in cui Bellori aveva riportato in auge il concetto di *Idea*, formulato in un discorso non casualmente pensato per un uditorio di artisti. Interpretando il celebre testo di Bellori nel contesto accademico di destinazione, infatti, lo studioso sganciava finalmente il pensiero dell'erudito dalla visione panofskyana che vedeva nella cultura del Seicento una profonda scissione tra prassi artistica e speculazione teorica<sup>9</sup>. Previtali interpretava infatti il discorso come una polemica rivolta a una classe che aveva ridotto la pittura ad un «uso di fare di ciascuno», cui Bellori offriva come via di uscita l'antico e una ragionata selezione di modelli, tra i quali spiccava, dopo Raffaello, Annibale Carracci<sup>10</sup>. L'antico – sottolineava Previtali – è sempre riferimento formale e morale ed era quindi indicato da Bellori come stella polare per intraprendere la via della ragione e distanziarsi da chi affidava «ogni cosa al senso». L'erudito avrebbe tentato dunque di intervenire normativamente sui modelli. Va evidenziato che il discorso non fu pronunciato da Bellori durante la cerimonia pubblica, come lui avrebbe desiderato, bensì nel corso di una riunione privata della congregazione. Infatti, avendo gli accademici deciso che l'autore avrebbe dovuto anticipare loro privatamente il discorso per vagliarne il contenuto<sup>11</sup>, questi rifiutò di partecipare alla premiazione<sup>12</sup>. Tale presa di posizione è stata interpretata come una rivendicazione dell'autono-

<sup>6</sup> Bellori [1672] 2009, I, pp. 13-25.

<sup>7</sup> Cropper 2000, p. 82.

<sup>8</sup> ASL, Vol. 44, ff. 1 ss.

<sup>9</sup> Cfr. Panofsky [1924] 1996, pp. 65 ss., 135 ss; Previtali [1976] 2009, I, in particolare pp. XXIX-XL. Sull'importanza e sui limiti nella ricezione della «ricontestualizzazione storico-sociale operata da Previtali», cfr. Montanari 2009, pp. 662-663.

<sup>10</sup> Sul rapporto tra antico e moderno in Accademia si veda soprattutto di Macco 2010, pp. 183-190.

<sup>11</sup> ASL, Vol. 44, f. 5v.

<sup>12</sup> *Ivi*, f. 6v.

mia della speculazione teorica dalla prassi artistica<sup>13</sup>, fatto che però contrasterebbe con la missione accademica stessa. Bisogna piuttosto ammettere che il rifiuto fu una reazione all'azione di fatto censoria del consesso<sup>14</sup>.

È estremamente eloquente il fatto che, nell'aprire le porte al pubblico, gli accademici sceglieressero di esibire le proprie opere e non di illustrare una filiera esemplare di modelli del passato: non era in atto in questo momento la selezione di un canone. Per comprendere le dinamiche interne all'Accademia e leggerne meglio i rapporti con l'estetica belloriana, va infatti messa in conto la distinzione tra "moderno" e "contemporaneo". Se è vero che i due termini non figurano nella trattatistica dell'epoca, è altrettanto vero che emerge invece, a partire dalla letteratura biografica, la differenziazione tra artisti viventi e non viventi. L'impalcatura estetica proposta da Bellori riguardava il "moderno" e si esplicava attraverso lo strumento della selezione, ma l'Accademia era il luogo della promozione del "contemporaneo". Certamente la precettistica belloriana intendeva indirizzare l'arte del proprio presente su modelli normativi, ma le sue posizioni potevano trovare poco ascolto da parte di un consesso che esprimeva nella propria produzione artistica un ampio ventaglio di fonti figurative di riferimento e che individuava a queste date in Bernini e in Pietro da Cortona degli imprescindibili esempi, anche per il prestigio loro riconosciuto in società. Lo dimostrano ad esempio i soggetti di concorso forniti ai giovani che gareggiavano nella terza classe ed erano tenuti a presentare delle copie, come si dirà, ma anche l'insistenza con cui l'Accademia provava a coinvolgere i due nelle occasioni pubbliche, come è il caso della cerimonia di premiazione proprio del 1664, quando nell'elenco delle personalità invitate i summenzionati figurano come unici artisti in una schiera di rappresentanti delle gerarchie ecclesiastiche e dell'aristocrazia romana<sup>15</sup>.

Nel corso del secondo mandato di Maratti come principe, nel 1665, venne sistematizzata la didattica attraverso la stesura di calendari annuali per i turni di messa in atto del panno e del «facchino» per la copia dal nudo. Questo fondamentale apporto possedeva però solo le potenzialità di un indirizzo di metodo. La rotazione dei maestri nella messa in posa del modello vivente o del panno e l'eterogeneità delle declinazioni artistiche di cui tali professori erano protagonisti rendono di fatto insostenibile l'idea di un indirizzo di stile trasmesso ai giovani attraverso gli strumenti della scuola accademica, benché certamente la messa in posa del modello nascesse da un'esigenza correttiva del dato naturale nell'atto della copia<sup>16</sup>. Più che a un'impalcatura teorica indirizzata alla restituzione del "bello ideale", però, tale pratica era da riferirsi alla volontà di adattare lo studio dell'anatomia alle reali necessità di rappresentazione del corpo umano. A variare era il rapporto tra insegnamento teorico delle materie scientifiche – geometria, prospettiva, ottica, anatomia – e quello pratico di copia dall'antico, dal nudo e dal panno: gli strumenti principe della ricerca della naturalezza<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Cipriani 2000.

<sup>14</sup> Su questo tema si veda ora Ventra 2019.

<sup>15</sup> ASL, Vol. 44, f. 6v. Il documento è segnalato per la prima volta in Goldstein 1978, p. 3.

<sup>16</sup> Sulla copia dal nudo, benché riferita a una cronologia più avanzata, si veda il sempre fondamentale Barroero 1998.

<sup>17</sup> Una scrupolosa analisi della presa di distanza di Maratti dall'insegnamento dell'anatomia è stata offerta da Pierguidi 2017b.



1. Giovanni Lanfranco, *San Corrado Confalonieri*.  
Lione, Musée des Beaux-Arts, inv. A124.

In questo senso è possibile individuare un nesso tra l'azione di Maratti a Roma e quanto precedentemente operato dai Carracci nella loro accademia bolognese. Lì le sedute di copia dal nudo avevano notoriamente assunto un ruolo centrale e Annibale in persona, come attestano le postille alle *Vite* vasariane, prescriveva di limitare lo studio dell'anatomia<sup>18</sup>. È nella metodologia della prassi artistica, dunque, e non nell'indirizzo stilistico, tanto meno guidato da una teoria sistematizzata, che il modello carraccesco si impose nell'Accademia di San Luca nei primi anni Sessanta del Seicento ad opera di Maratti. Se si considera la produzione figurativa di questi anni uscita dai pennelli e dagli scalpelli degli accademici, infatti, non si può non registrare che la fortuna di Annibale non prevaleva rispetto ad altre fonti figurative. Così indicano per altro le opere di Maratti stesso, più orientate all'osservazione della seconda generazione degli emiliani, con in testa Guido Reni e Giovanni Lanfranco. Il maestro, nella luce dorata del *San Corrado Confalonieri* (fig. 1) o della *Visione di Teresa d'Avila*, opere entrambe citate da Bellori<sup>19</sup>, trovava in questo momento il riferimento principale in Lanfranco, ma anche in Reni, come attesta l'*Immacolata* della cappella de Sylva (fig. 2)<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> *Gli scritti dei Carracci* 1990, p. 158.

<sup>19</sup> Bellori [1672] 2009, II, p. 380.

<sup>20</sup> I debiti di Maratti nei confronti di Lanfranco in quest'opera sono già stati ampiamente sottolineati, a partire da Mezzetti 1955; *Eadem* 1961. Riflessioni più aggiornate in Ginzburg 2015 e Albl 2017.

2. Carlo Maratti, *Immacolata Concezione*. Roma, Sant'Isidoro Agricola, cappella de Sylva.



Fondazione  
1563

EDITORIALE  
SAGEP

È negli anni Settanta che per la prima volta si registra in Accademia l'assunzione di Annibale a riferimento in qualche modo privilegiato, una scelta che pare essere parte integrante del piano condotto da Maratti e Bellori al fine di inserire gli artisti romani nella ricca orbita di committenza francese, che aveva assunto maggior rilievo dopo l'inaugurazione dell'Accademia di Francia a Roma nel 1666. L'impresa è direttamente connessa alla costruzione estetica belloriana che, a queste date, aveva collocato Annibale in posizione apicale già da decenni, anche in connessione con la rivalutazione animata proprio dai francesi<sup>21</sup>. Una tattica, quella dei due sodali, attuata con l'attiva collaborazione di tutti i colleghi, complici di azioni strategiche a partire dalle molteplici rinunce a candidarsi per la carica di principe con il chiaro scopo di favorire l'elezione di Charles Errard, compiutasi infine nel 1672 (grazie alle abdicazioni di Maratti e di Lazzaro Baldi)<sup>22</sup>. Di particolare interesse è l'ordinamento della prestigiosa serie dei ritratti di artisti operata sotto la direzione del francese nella nuova sede della Accademia di San Luca: su una delle due pareti

<sup>21</sup> Cfr. Ginzburg 2002.

<sup>22</sup> ASL, Vol. 44, f. 60r. Sul pittore si veda la ricca monografia di Coquery 2013. L'autore (p. 201) travisa però i meccanismi di elezione nell'Accademia di San Luca e sostiene erroneamente che Errard fosse stato sfavorito dai colleghi "romani".

disponibili quelli degli artisti afferenti alla scuola di Raffaello e Michelangelo, sull'altra quelli dei seguaci dei Carracci<sup>23</sup>. Si tratta della prima testimonianza dell'assunzione dei Carracci da parte dell'Accademia a modelli primi nella filiera dei moderni, paragonabili ai due grandi maestri del Cinquecento. Una consacrazione connessa soprattutto alla cultura di Errard, che fin dai suoi primi soggiorni romani aveva avuto un occhio attento nei confronti dell'Annibale «statuino» della Galleria Farnese, come testimoniano i taccuini di studio<sup>24</sup>. Il francese fu quindi per Bellori l'interlocutore privilegiato tra le fila degli accademici, e la consentaneità tra i due si materializzò proprio in questo momento nella collaborazione all'edizione delle *Vite*<sup>25</sup>. La documentata alleanza tra Bellori, Errard, Maratti e gli altri accademici tutti (a partire dal sempre fedele cortonesco Baldi) nel programma di corteggiamento dei francesi non implica necessariamente un'adesione corale ai principi belloriani. Non sorprende allora che proprio le *Vite* di Bellori giunsero alla San Luca come dono di Errard il 19 marzo 1673<sup>26</sup>: un dato che avvalorava la convinzione, già espressa da Jean-Claude Boyer, che l'operazione editoriale fosse destinata in modo privilegiato ai lettori francesi<sup>27</sup>. Sono questi gli anni in cui Bellori calcò la mano sul processo di mitizzazione di Annibale, già inaugurato nel 1657 con l'*Argomento della Galeria Farnese dipinta da Annibale Carracci* che accompagnava le incisioni di Carlo Cesi. Che egli volesse trascinare l'Accademia al suo seguito è evidente innanzitutto dalla scelta stessa di inserire il discorso sull'*Idea* come introduzione alle sue biografie, citando l'occasione di otto anni prima come a rivendicare una posizione un tempo minoritaria e ora fortificata dell'appoggio d'oltralpe<sup>28</sup>. Uno spirito di rivalsa è forse rintracciabile anche in un dettaglio interno alla *Vita* di Annibale, dove Bellori, come segnalato da Ważbiński<sup>29</sup>, pone in risalto il fatto che i membri della Accademia di San Luca parteciparono al funerale del pittore, dettaglio taciuto ad esempio da Giovanni Baglione e da Carlo Cesare Malvasia, così come dalle riscoperte biografie di Gaspare Celio, principe in carica al momento della morte di Annibale<sup>30</sup>. Il dato, che risultava forse ininfluenza per gli altri biografi citati, assumeva nuova importanza per Bellori, probabilmente anche alla luce della competizione con Bologna, dove già nel 1603 era stato dato alle stampe *Il funerale d'Agostin Carraccio*<sup>31</sup>. Nel 1674 usciva il volume di incisioni di Pietro Aquila tratte dalla Galleria Farnese, il quale conteneva il celebre disegno di Maratti raffigurante *Annibale che risolve le sorti della pittura a Roma*, traduzione

<sup>23</sup> ASL, Vol. 44, ff. 73r, 82r. Sulla collezione dei ritratti di artisti dell'Accademia di San Luca si vedano Susinno 1974; Incisa della Rocchetta 1979; Sparti 1996; Marzinotto 2011.

<sup>24</sup> Coquery 2013, pp. 43 ss.

<sup>25</sup> Thuillier 1978; Boyer 2002, in particolare pp. 73-74.

<sup>26</sup> Consegnato da Domenico Guidi: ASL, Vol. 43, f. 221r. Il documento è citato da Cipriani 2000, p. 482, trascritto in Boyer 2002, nota 19; infine citato da Coquery 2013, p. 200.

<sup>27</sup> Boyer 2002.

<sup>28</sup> Com'è noto, nella pubblicazione del 1672, sotto il titolo del discorso è scritto: «Discorso di Gio. Pietro Bellori Detto nell'Accademia romana di San Luca la terza Domenica di maggio MDCLXIV Essendo Principe dell'Accademia il Signor Carlo Maratti» (2009, p. 13).

<sup>29</sup> Ważbiński 1988, p. 573. Sulla Vita di Annibale di Bellori si veda inoltre Dempsey 2000, oltre a Previtali [1976] 2009 e Montanari 2009.

<sup>30</sup> Le biografie manoscritte, compilate da Gaspare Celio entro il 1614 e poi arricchite fino alla morte (1640), sono state rintracciate e pubblicate in edizione critica da Gandolfi 2021. Nella raccolta è inserita una biografia collettiva dei Carracci.

<sup>31</sup> Morello 1603.

figurativa del discorso belloriano di dieci anni prima<sup>32</sup>. Contemporaneamente i due promuovevano la consacrazione di Annibale come nuovo Raffaello attraverso la collocazione del busto del primo accanto a quello del secondo nel Pantheon<sup>33</sup>.

Agli anni Settanta risale la *Allegoria della Clemenza* di palazzo Altieri (fig. 3)<sup>34</sup>, una delle opere di maggiore tangenza tra la teoria belloriana e la pittura marattesca, espressa in un linguaggio particolarmente legato al dialogo con la scultura e agli esempi di Domenichino e di Andrea Sacchi e dispiegata in una relazione con l'architettura che restava nel solco della tradizione del quadro riportato (una tradizione ricondotta in auge alla metà del decennio precedente da Cortona nella navata centrale della Chiesa Nuova)<sup>35</sup>. Negli stessi anni Gaulli compiva con successo, probabilmente su disegno di Bernini, lo straordinario affresco della volta del Gesù (fig. 4), tutto rivolto ai sensi e prevaricante nei confronti dell'architettura, con una decorazione a stucco realizzata, tra gli altri, dagli scultori Antonio Raggi, Michele Maglie e probabilmente Naldini, tutti pienamente inseriti nelle attività accademiche<sup>36</sup>. In sostanziale contemporaneità, Giacinto Brandi realizzava la *Caduta degli angeli ribelli* nella volta dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, completata entro il 1678, dove l'artista non rinunciava alla delimitazione precisa dello spazio in cui la scena doveva svolgersi grazie a una cornice, ma in cui la libertà compositiva, cromatica e stilistica era molto lontana dalle coeve proposte marattesche, preferendo il riferimento a Lanfranco rispetto a Domenichino<sup>37</sup>. Le cronache dell'epoca non riferiscono giudizi tali da indurre a pensare che, di questi tre differenti linguaggi, uno o l'altro risultasse agli occhi dei contemporanei più aggiornato o attardato degli altri; si trattava di tre chiavi di accesso diverse alla modernità, più o meno basata sullo studio dell'antico e con fonti diversificate: tre chiavi di pari autorevolezza nel contesto accademico. Non a caso, infatti, Gaulli fu eletto principe per il 1674 a seguito di un'estrazione da una «bussola» contenente anche i nomi di Maratti, Baldi, Guidi e Carlo Cesi<sup>38</sup>.

Proprio durante il principato di Gaulli, nel settembre 1674, Giuseppe Ghezzi fu nominato contestualmente accademico e segretario<sup>39</sup>, carica, quest'ultima, di nomina diretta da parte del principe. In un rinnovato clima di rilancio istituzionale animato dalla solerzia del neoeletto segretario, si verificò una nuova e ancor più risoluta azione di *captatio benevolentiae* nei confronti della Francia, con l'elezione alla massima carica di Charles Le Brun operata, ancora una volta, attraverso la tattica della rinuncia collettiva, questa volta da parte di Maratti, Giovanni Maria Morandi, Baldi e Mattia De Rossi e

<sup>32</sup> Su questo disegno si veda Rudolph, in *L'Idea del Bello* 2000, II, n. 9, pp. 465-466.

<sup>33</sup> Si veda Wazbiński 1988. Sui busti di Raffaello e Annibale realizzati da Naldini su commissione di Maratti, si veda Bernardini, in *L'Idea del Bello* 2000, II, nn. 25-26, pp. 478-479. Va ricordato che, come notato da Pico Cellini, il modello per il busto di Raffaello scolpito da Naldini è il ritratto dell'urbinate presente nella pala dell'Accademia raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine*, Cellini 1958, p. 261. Al 1672 si data anche l'esecuzione del *Ritratto di Raffaello* per la serie di effigi accademiche, cfr. Marzinotto, in *Raffaello* 2020, n. 11, pp. 69-71.

<sup>34</sup> Rudolph, in *L'Idea del Bello* 2000, II, pp. 466-468; Leps 2015; Prospero Valenti Rodinò 2015; Pierguidi 2015.

<sup>35</sup> Briganti [1962] 1982, pp. 108-109.

<sup>36</sup> Sulla volta del Gesù si vedano da ultimo Petrucci 2009; Curzietti 2011. Proprio sul rapporto con l'«idea» di Bernini, Fischer Pace 2013.

<sup>37</sup> La datazione dei lavori di Brandi è stata corretta da Serafinelli 2015, I, pp. 118 ss.; II, pp. 86-91.

<sup>38</sup> ASL, Vol. 43, ff. 26r-29r.

<sup>39</sup> Ivi, f. 233r. Su Giuseppe Ghezzi si vedano De Marchi 1987; *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi* 1990 e qui, in particolare, Martinelli 1990; De Marchi 1999, pp. 65 e ss.; *Aequa Potestas* 2000; Pangrazi 2012; Ventra 2019.



3. Carlo Maratti, *Allegoria della Clemenza*. Roma, palazzo Altieri.

approvata all'unanimità<sup>40</sup>. Proponendo ai colleghi l'elezione del *Peintre du Roi*, Maratti dichiarò significativamente che in quel modo «la nostra Accademia [...] verrà ad ingrandir maggiormente sé stessa col decorare benché giustamente l'altrui merito»<sup>41</sup>. La strategia proseguì con la conferma del principato di Le Brun per il 1677 e con la nomina di Errard per il 1678.

Nelle prove di concorso vennero in questo momento prevedibilmente favoriti gli artisti francesi e le commissioni giudicanti predilessero opere che esprimevano monumentalità, gestualità retorica, attenzione filologica alla ricostruzione dell'abbigliamento all'antica, composizioni fortemente paratattiche, tutti ingredienti cari alla cultura antiquaria e alla virtuosa genealogia discendente da Nicolas Poussin in costruzione da parte della storiografia francese e i cui esiti si incarnavano nella pittura grandiosa di Le Brun. Basti a tal proposito osservare le prove vincitrici dei giovani Louis de Boullogne (1677, fig. 5) o Raimondo Lafage (1679)<sup>42</sup>. Si trattava però con tutta evidenza, almeno per i pittori e gli scultori coinvolti, di un progetto politico per nulla rivolto alle modalità di espressione artistica.

<sup>40</sup> ASL, Vol. 45, ff. 29v-30r.

<sup>41</sup> *Ivi*, ff. 29r-30r.

<sup>42</sup> Cfr. *I disegni di figura* 1988-1991, II, 1989, pp. 63-66, 69, 79; *I premiati dell'Accademia* 1989, n. 3, p. 18.

4. Giovan Battista Gaulli, *Trionfo del nome di Gesù*. Roma, Chiesa del Gesù.



Fondazione  
1563

EDITORI  
SAGEP

Proprio nel concorso del 1677 Bellori fu chiamato a tenere un discorso alla cerimonia di premiazione<sup>43</sup>. Il testo, dedicato a *Gl'onori della Pittura e Scoltura* e pubblicato solo postumo – ma significativamente datato 1695 – come appendice alla *Descrizione delle immagini dipinte da Rafaele d'Urbino*<sup>44</sup>, era in buona sostanza una lunghissima lode alla munificenza sovrana in Francia. Bellori ripercorreva la genealogia della superiorità francese nel favorire le belle arti fin dal tempo di Giotto, «carissimo a Benedetto IX et a Clemente V Sommi Pontefici; ma l'antepose ad ogn'altro la grazia del Re Roberto di Napoli». Nell'ultimo, lunghissimo passaggio, giungeva esplicito l'elogio del Re Sole, in cui l'autore riportava l'atto di fondazione dell'Académie Royale e concludeva riferendosi all'unione delle due accademie, promossa dai francesi in quello stesso anno, come un accordo grazie al quale l'Accademia di San Luca «riposa all'ombra de' bei Gigli d'oro»<sup>45</sup>. Si consumava

<sup>43</sup> ASL, Vol. 46, f. 17v. Sulla complessità della temperie culturale francese del momento e sulle influenze nell'opera di Bellori, cfr. Ginzburg 2002.

<sup>44</sup> Bellori 1695a.

<sup>45</sup> Le citazioni sono riportate dal Corpus belloriano on line curato dalla Scuola Normale Superiore di Pisa (<http://bellori.sns.it>).



5. Louis de Boullogne il giovane, *Alessandro Magno scioglie il nodo di Gordio*, matita, acquarello e biacca su carta, 700 x 820 mm. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A.38.

in questa seconda metà degli anni Settanta, con l'assoluta complicità di Bellori, il ribaltamento dell'atteggiamento francese nei confronti di Roma, già definito come *traslatio studii*, giunto a maturazione negli anni Ottanta e che ben si può sintetizzare con Charles Perrault che affermava: «l'on peut comparer sans crainte d'être injuste / Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste»<sup>46</sup>. È evidente che gli artisti "romani", i quali in un primo momento avevano anelato la protezione francese sentendosi forti della tradizione che assicurava loro una riconosciuta superiorità, mal gradirono il cambiamento di rotta della critica francese. Si deve forse a questo un primo allontanamento da parte di Maratti, che nel luglio 1678 rinunciò alla carica di vice-principe di Errard<sup>47</sup>. Sintomatico di uno strappo è poi il fatto che nel novembre dello stesso anno il maestro di Camerano non raggiunse il numero di voti necessario alla candidatura per la massima carica, al contrario di Ghezzi, Morandi, Baldi, De Rossi e Ferri, che furono i più votati<sup>48</sup>. Con il principato di Baldi e il progressivo e definitivo allontanamento di Bellori, assente dal 1679, e di Errard, ancora partecipe nel 1680 per poi sparire dopo qualche sporadica presenza nel 1681, si chiudeva per l'Accademia di San Luca la parentesi di sottomissione culturale al potere francese. Maratti non sarebbe più tornato in Accademia fino a fine secolo, mentre la scelta di Bellori di pubblicare nel 1695 il discorso tenuto quasi vent'anni prima, inserendolo in un volume dedicato a un pontefice poco incline al mecenatismo come Innocenzo XI, denota da parte dell'antiquario una convinta adesione al progetto di egemonia culturale d'oltralpe, sostenuto fino alla fine.

<sup>46</sup> Charles Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand*, 1687, citato in Fumaroli 2001, pp. 18-19. Sulle intenzioni dello storiografo nel suo rapporto con i francesi, la critica si è irrimediabilmente divisa tra i sostenitori di un Bellori custode della supremazia romana e quelli di un Bellori tutto dedito a interessi diplomatici filofrancesi. Si vedano, come esemplificative del primo partito, le posizioni di Montanari 2002, pp. 117-136 e Bonfait 2015, pp. 190 ss. Di avviso contrario Perini Folesani 1996.

<sup>47</sup> ASL, Vol. 45, f. 58r.

<sup>48</sup> *Ivi*, f. 61v.

6. Giuseppe Antonio Martinez da Gian Lorenzo Bernini, *Abacuch e l'Angelo*, matita rossa su carta, 550 x 370 mm. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. A110.



Fondazione  
1563



EDITORI  
SAGEP

Nel 1696 Bellori moriva mentre il linguaggio classicista da lui propugnato con tanti sforzi non aveva trionfato in un'istituzione in cui continuavano ad avere grande potere gli allievi diretti di Cortona, come Baldi e Ferri, molto aderenti alla maniera del maestro ben oltre la sua morte; dove nelle opere proposte ai giovani per la copia non era certamente possibile rintracciare una filiera riferibile in modo privilegiato all'“Ideale classico” seicentesco e si manteneva indiscusso il primato di Raffaello, affiancato però più da Bernini che da altri (fig. 6); dove, nelle celebrazioni del centenario tenute nel 1696, l'agguerrito Ghezzi avrebbe consacrato proprio Bernini a esempio supremo della superiorità del Seicento romano. L'interesse, tutto rivolto al contemporaneo, era in chiaro sebbene implicito contrasto con Parigi<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Si veda *Il centesimo dell'anno MDCXCV celebrato in Roma dall'Accademia del disegno 1696*.



# ABSTRACT

The “Classical Ideal” as a critical category is the topic discussed in this book, which originates from a seminar where art historians of different backgrounds and trainings were asked to work on the history and use of this definition tracing its stylistic, critical and historiographical tradition.

The aim was to investigate whether this category is historically identifiable in the 17<sup>th</sup> century with the meaning given to it today, or whether it should be understood as an interpretative key to the 20<sup>th</sup> century. To this end, its various interpretations and values in the past are analysed, starting with recent times and moving backwards to measure its meaning in the 17<sup>th</sup> century.

The book opens with a section focusing on the 20<sup>th</sup> century, period in which the historiographic category of the “Classical Ideal” was established in the re-evaluation of Emilian and French 17<sup>th</sup>-century painting. The considerable anachronisms and interpretative forcing inherent in this approach is testified by the history of the Biennali d’Arte Antica in Bologna, conceived, organised and tenaciously promoted by Cesare Gnudi with the more or less explicit contribution of some of the greatest connoisseurs of 17<sup>th</sup>-century Italian painting.

Alongside the essays dedicated to the Bologna Biennali, full of new critical reasoning supported by the largely unpublished documentation collected, texts in this section analyse the divergent positions taken by Roberto Longhi and Denis Mahon in interpreting Bellori’s ideas and Guercino’s work, and identify the new perspective brought to studies by the reflections of Roberto Longhi and Giuliano Briganti on the role of the “neo-Venetian movement” in the artistic culture of the 17<sup>th</sup> century in Rome.

The section on the 19<sup>th</sup> century examines how the academies consolidated the training role of the artists who depicted the “Classical Ideal” – Nicolas Poussin and Claude Lorrain, the Carracci, Guido Reni, Domenichino, Albani – and how, in Rome, from middle of the century, the Accademia di San Luca abandoned Baroque models while still referring to Domenichino, Reni and Guercino, and began to rethink the cult of Antiquity in order to orient training towards an art inspired by Christian religiosity.

In this section, Rome becomes a privileged observatory to weigh up the tradition of the “Classical Ideal”: the production of copies for the foreign market, extending from the Eternal City through Europe and the Americas, is examined; the reception of Bolognese classicism is analysed using printed translations as tools to accompany the written text and as aids in the distance learning of students at the *accademie*; evidence from the literature is provided for the role taken by the Bolognese school to convey models taken on as *glorie patrie* to defend the pope; the proliferation of the anecdotal genre on the lives of those artists who supported the “Classical Ideal” as a means of spreading across critical concepts is considered. Furthermore Guido Reni is chosen for his resistance as a model in the 19<sup>th</sup>-century academic canon even to the point of being present, in the form of a copy of his work, among the altarpieces sent to Santiago de Chile to showcase the wealth of sacred art available in Rome; the debate around the practice of *paysage composé* is evaluated to observe the 19<sup>th</sup>-century reception of the genre in relation to the 17<sup>th</sup>-century classical landscape, indicating a long-lasting history that extends to the path traced by Cesare Gnudi in his 1962 exhibition in Bologna.

The essays collected in the section on the 18<sup>th</sup> century reflect on the reaction to the critical and artistic legacy of the “Classical Ideal” of the previous century. They look at the variables and updates attested within the *accademie* as reflected in artists’ works and by theorists and historians. Changed sensibilities and affinities intervene in the definition of different hierarchies of values and in the resulting choice of new models. These changes are measured by the predilection for Ludovico Carracci, on the claim for freedom in the choice of reference works for training, on the definition of “ideal beauty”, on the comparison of artistic production and its reception. The cultural relativism of the notion of taste, placed in a historical perspective, le-

gitimises the revision and updating of the aesthetic canon. Giovanni Gaetano Bottari distanced himself from Bellori, not for reasons of taste but of a desire for historical contextualisation, and the model of selective art history is subjected to severe criticism with Luigi Lanzi's history of Italian painting. In the world of connoisseurs and collectors, appreciation for Vasari increased and the historiographical debate focuses on debating the order in which works were arranged on the walls of the rooms. Starting from Winckelmann's censures, on a theoretical level the distance from Bellori's cultural and visual system was measured, whereas on an operational level the artists continued to study the masters of 17<sup>th</sup>-century classicism in the name of an idea of naturalness appreciated in the Bolognese school, as exemplified by the analysis of the reactions to the work of Alessandro Algardi.

In terms of landscape, the return to nature professed by the artists did not prevent either the comparison with the canonical models offered by Poussin, Dughet and Lorrain, or the creation of an updated code with the introduction of Vernet, the painter who ennobled the genre to the rank of a frame for history, according to Diderot.

In the chronology adopted in the book, stratified as in an archaeological excavation, the essays focusing on the construction of the classicist canon in the 17<sup>th</sup> century dwell on certain specific indicators, starting with drawing as a fundamental tool for the comprehension of artists who were able to understand and develop the naturalistic revolution of Annibale Carracci.

Central to the contributions in this section is the role taken by Bellori as a refined philologist who inspired the collection of drawings, as a major player in the dynamics of the art market, as a historiographer in the exchange with great connoisseurs such as Sebastiano Resta, as a filter in the aesthetic orientation on the relationship with the Antiquity, as a guarantor in the production of copies of antiquarian interest, as a judge of style in its different forms and values: the stability of drawings in Rome; the variable Venetian colour; the tempered hues in Lombardy. Significantly placed at the beginning of the section is an article on Francesco Albani, the artist whose long life in the 17<sup>th</sup> century best lends him to an analysis of how critical opinion on his work has changed over time, from that of his contemporaries to much more recently when Carlo Volpe partially rehabilitated the artist in the 1962 exhibition on the *Ideale classico*.

At the end of the section, the essay on the Accademia di San Luca demonstrates that the exclusive orientation towards normative classicist models desired by Bellori in dialogue with Carlo Maratti could not find unanimous consensus in that complex group of artists who expressed a wide range of styles in their production and who, while pointing to the undisputed primacy of Raphael, placed alongside him, in contemporary terms, that of Bernini and Pietro da Cortona.

This book took a very long time to prepare, for which we apologise to the authors and our readers. The delays have been protracted even further by the closures of archives and libraries during lockdowns due to the Covid-19 pandemic, which further prolonged the time for final editing and printing. The bibliographies of the many contributions delivered at the end of the seminar, in 2017, retain that date; the bibliographies of the texts that were updated later due to the above-mentioned restrictions have gaps that could not be filled.



# APPARATI

Fondazione  
*1563*



**SAGEP**  
EDITORE

## ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

### Abbreviazioni

AFDRMER = Archivio Fotografico Direzione regionale Musei Emilia-Romagna (già Archivio Fotografico della Soprintendenza di Bologna)

A.P.N.B. = Gabinetto Fotografico della Pinacoteca Nazionale, Bologna

ASF = Archivio di Stato, Firenze

ASL = Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma

ASMCAABO = Archivio dei Musei Civici di Arte Antica, Bologna

ASVR = Archivio Storico del Vicariato, Roma

BAR = Biblioteca Angelica, Roma

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

BCABO = Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna

BCR = Biblioteca Casanatense, Roma

BNALC = Biblioteca Nazionale dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, Roma

BMR = Biblioteca Municipale, Rouen

BUB = Biblioteca Universitaria, Bologna

BUU = Biblioteca Universitaria Carlo Bo, Urbino

BVR = Biblioteca Vallicelliana, Roma

EBMA = Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche

ECL = Eton College Library, Windsor

GUL = University Library, Glasgow

HHL = Holkham Hall Library, Holkham

ISCR = Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, Roma

NBLL = National British Library, Londra

### Bibliografia

*V Biennale 1962*

*V Biennale di Arte Antica della Città di Bologna*, in «La Caravella», agosto 1962.

*L'Accademia di Belle Arti di Venezia 2016*

*L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*, a cura di N. Stringa, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello (TV) 2016.

*Achille-Etna Michallon 1994*

*Achille-Etna Michallon*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 10 marzo-10 giugno 1994), a cura di V. Pomarède, Editions de la Réunion des musés nationaux, Paris 1994.

*Aequa potestas 2000*

*Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di San Luca, 22 settembre-31 ottobre 2000), a cura di A. Cipriani, Roma 2000.

Agosti 2016

B. Agosti, *I Baglione del padre Resta*, in *Le postille 2016*, pp. 26-34.

Agosti 2019

G. Agosti, *Per Patrizio*, in Aiello 2019, pp. 7-34.

Aiello 2019

P. Aiello, *Caravaggio 1951*, Officina Libraria, Milano 2019.

*L'Albane 2000*

*L'Albane 1578-1660*, a cura di S. Loire, Editions de la Réunion des musés nationaux, Paris 2000.

Albini 1909

G. Albini, *I Carracci – Discorso*, Tipografia Paolo Neri, Bologna 1909.

Albl 2017

S. Albl, *La cappella Alaleona in Sant'Isidoro: Maratti, Bellori e l'inizio di "un virtuoso legame di amicizia"*, in *Maratti e la sua fortuna 2017*, pp. 27-52.

Algardi 1999

Algardi. *L'altra faccia del barocco*, catalogo della mo-

Fondazione  
1563



SAGEP  
POLICE

stra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999), a cura di J. Montagu, De Luca Editori d'Arte, Roma 1999.

Algarotti 1756

F. Algarotti, *Saggio sull'architettura e sulla pittura*, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1756.

Algarotti 1763

F. Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, Marco Cortellini, Livorno 1763.

Algarotti 1791-1794

F. Algarotti, *Opere del conte Algarotti. Edizione novissima*, 17 voll., presso Carlo Palese, Venezia 1791-1794.

Alter 2015

I. Alter, *Macht. Reform. Kunst: Die Kaiserliche Akademie der Künste in St. Petersburg*, Böhlau, Köln 2015.

Amendola 2013

A. Amendola, *La collezione del principe Lelio Orsini nel palazzo di piazza Navona a Roma*, Campisano Editore, Roma 2013.

Amendola 2019

A. Amendola, *Gli Orsini e le arti in età moderna. Collezionare opere, collezionare idee*, Skira, Milano 2019.

Andreozzi 1838

F. Andreozzi, *Su un dipinto del Cavaliere Giovanni Silvagni*, in «Giornale Arcadico», 1838, pp. 288-292.

Andrés 1785

J. Andrés, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, Stamperia Reale, Parma 1785.

Annibale Carracci 1986

*Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra (Roma, palazzo della Farnesina, 4 ottobre-30 novembre 1986), a cura di E. Borea, G. Mariani, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Nazionale per la Grafica, École Française de Rome, Roma 1986.

Annibale Carracci 2006

*Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 22 settembre 2006-7 gennaio 2007; Roma, Centro Culturale Internazionale Chiostro del Bramante, 25 gennaio 2007-6 maggio 2007), a cura di D. Benati, E. Riccomini, Electa, Milano 2006.

Antetomaso 2004

E. Antetomaso, *La collezione di stampe: mercanti, collezionisti, bibliofili*, in *La collezione del principe da Leonardo a Goya. Disegni e stampe della Raccolta Corsini*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 21 maggio-18 luglio 2004), a cura di E. Antetomaso, G. Mariani, Libreria dello Stato, Roma 2004, pp. 48-67.

*L'Apothéose du geste* 2003

*L'Apothéose du geste: l'Esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, catalogo della mostra (Strasburgo, Château des Rohan, 7 giugno-14 settembre 2003; Tours, Musée des Beaux-Arts, 11 ottobre 2003-11 gennaio 2004), a cura di D. Jacquot, S. Join-Lambert, Hazan, Paris 2003.

Arcangeli 1950

F. Arcangeli, *Simone Cantarini: due dipinti*, in «Paragone. Arte», 1, 1950, 3, pp. 54-56.

Arcangeli 1953

F. Arcangeli, *Le arti figurative*, in «L'Approdo», 1, 1953, pp. 106-108.

Arcangeli 1954a

F. Arcangeli, *Le arti figurative*, in «L'Approdo», 4, 1954, pp. 105-108.

Arcangeli 1954b

F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, in «Paragone. Arte», 5, 1954, 59, pp. 29-43.

Arcangeli 1955

F. Arcangeli, *Morandi on Guido Reni of Bologna*, in «Art News», febbraio 1955, pp. 30-32, 69.

Arcangeli 1956

F. Arcangeli, *Sugli inizi dei Carracci*, in «Paragone. Arte», 7, 1956, 79, pp. 17-48.

Arcangeli 1957

F. Arcangeli, *Una situazione non improbabile*, in «Paragone. Arte», 8, 1957, 85, pp. 3-45.

Arcangeli 1958a

F. Arcangeli, *Una gloriosa gara (I)*, in «Arte Antica e Moderna», 3, 1958, pp. 236-254.

Arcangeli 1958b

F. Arcangeli, *Una gloriosa gara (II)*, in «Arte Antica e Moderna», 4, 1958, pp. 354-372.

Arcangeli [1958] 2002

F. Arcangeli, *Una gloriosa gara*, in *Una gloriosa gara nelle pagine di Francesco Arcangeli. L'Oratorio di San Colombano*, a cura di J. Bentini, Minerva Edizioni, San Giorgio di Piano (BO) 2002, pp. 29-74.

Arcangeli 1962

F. Arcangeli, *Gaspard Dughet (1615-1675)*, in *L'Ideale classico* 1962, pp. 256-289, 440-448.

Arcangeli 2007

F. Arcangeli, *Giorgio Morandi. Stesura originaria inedita*, introduzione, apparati, note a cura di L. Cesari, Allemandi, Torino 2007.

*Arte e civiltà romana* 1964

*Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla Repub-*

- blica alla Tetrarchia*, catalogo della sesta Biennale d'Arte Antica (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 20 settembre-22 novembre 1964), Bologna, a cura di G. Mansuelli, Edizioni Alfa, Bologna 1964.
- L'Arte, un universo di relazioni* 2002  
*L'Arte, un universo di relazioni. Le mostre di Bologna 1950-2001*, a cura di A. Emiliani, M. Scolaro, Skira, Milano 2002.
- Art History in the Age of Bellori* 2002  
*Art History in the Age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, a cura di J. Bell, T. Willette, Cambridge University Press, Cambridge (UK) 2002.
- Art in Rome in the Eighteenth Century* 2000  
*Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 marzo-28 maggio 2000; Houston, Museum of Fine Arts, 25 giugno-17 settembre 2000), a cura di E.P. Bowron, J.J. Rishel, Merrel, London 2000.
- Artists in 17th Century Rome* 1955  
*Artists in 17th Century Rome: A Loan Exhibition*, catalogo della mostra (Londra, Wildenstein & Co., 1° giugno-16 luglio 1955), a cura di D. Mahon, D. Sutton, Lund Humphries, London 1955.
- Astrua 1987  
P. Astrua, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo duca di Savoia e re di Sardegna*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto et al., Fondazione Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1987, pp. 65-100.
- Auf der Heyde 2008  
A. Auf der Heyde, *Comпонenti misti di storia dell'arte e d'invenzione: gli antichi maestri nella pittura e nella novellistica italiana dell'Ottocento*, in *La pittura di storia in Italia: 1785-1870; ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli e C. Mazzarelli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 133-143.
- Auf der Heyde 2019  
A. Auf der Heyde, *Grammatica storica, Storia delle civiltà, Educazione visiva: tre Storie dell'arte all'Accademia di Venezia nell'Ottocento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 2019, 128, pp. 21-29.
- Aymonino 2021  
A. Aymonino, *Enlightened Eclecticism: The Grand Design of the 1st Duke and Duchess of Northumberland*, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, London 2021.
- Aymonino, Guerci 2016  
A. Aymonino, M. Guerci, *The Architectural Transformation of Northumberland House under the 7th Duke of Somerset and the 1st Duke and Duchess of Northumberland, 1748-86*, in «The Antiquaries Journal», 96, 2016, pp. 315-361.
- Bacchi 2017  
A. Bacchi, *Denis Mahon: Studies in Seicento Art and Theory*, in *La riscoperta del Seicento* 2017, pp. 45-59.
- Bacchi 2018  
A. Bacchi, *Ottocento barocco: le iconografie e i generi della scultura*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 2018, 124, pp. 5-22.
- Bacchi, Desmas 2017  
A. Bacchi, A.-L. Desmas, *La fortuna di Bernini nella scultura del Settecento*, in *Bernini* 2017, pp. 333-348.
- Bacou 1961  
*Dessins des Carrache*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 1961), a cura di R. Bacou. Editions de la Réunion des musés nationaux, Paris 1961.
- Baglione 1642  
G. Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, nella stamperia d'Andrea Fei, Roma 1642.
- Baglione [1642] 1995  
G. Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642* [1642], a cura di J. Hess, H. Röttgen, 3 voll., Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1995.
- Bagni 1990  
P. Bagni, *Il Guercino e il suo falsario*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990.
- Baldinucci 1682  
F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino, scultore, architetto, e pittore*, Vangelisti, Firenze 1682.
- Baldinucci [1686] 2013  
F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 2013.
- Baldinucci [1681-1728] 1786-1820  
F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* [1681-1728], a cura di G. Piacenza, 6 voll., Stamperia Reale, Torino 1786-1820.
- Baldinucci 1975  
F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di P. Barocchi, F. Ranalli, VI, *Appendice*, con nota critica e supplementi per cura di P. Barocchi, SPES, Firenze 1975.
- I Bamboccianti* 1950  
*I Bamboccianti pittori della vita popolare nel Seicento*, mostra organizzata da A. Morandotti, catalogo a cura

- di G. Briganti, Sesta Manifestazione della Organizzazione Mostre d'Arte «Antiquaria» (Roma, palazzo Massimo alle Colonne), Roma 1950.
- Bann 2004  
S. Bann, *Paul Delaroche à l'hémicycle des beaux-arts: l'histoire de l'art et l'autorité de la peinture*, in «Revue de l'art», 146, 2004, 4, pp. 21-34.
- Barbieri 2015  
C. Barbieri, *Venezia a Roma: "la maniera disforme" di Sebastiano nella Loggia della Galatea*, in «Studiolo», 12, 2015, pp. 184-213, 351-352.
- Barbillon 2014  
C. Barbillon, *Le Relief au croisement des arts du XIX<sup>e</sup> siècle*, Picard, Paris 2014.
- Barbolani di Montauto 2006  
N. Barbolani di Montauto, *Francesco Maria Niccolò Gabburri «gentiluomo intendente al pari d'ogn'altro e dilettante di queste bell'arti»*, in *Il Settecento*, a cura di R.P. Ciardi, M. Gregori, Edifir, Firenze 2006, pp. 83-96.
- Barbolani di Montauto 2007  
N. Barbolani di Montauto, *Dalla collezione Gabburri agli Uffizi. I disegni di Anton Domenico Gabbiani*, in «Paragone. Arte», 58, 2007, 75/76, pp. 27-92.
- Barbolani di Montauto 2011  
N. Barbolani di Montauto, *Le iscrizioni sui disegni della collezione di Francesco Maria Gabburri*, in *Sixièmes Rencontres Internationales des Salon du Dessin*, 30 et 31 mars 2011, Dijon 2011, pp. 45-56, 147-153.
- Barbolani di Montauto 2017  
N. Barbolani di Montauto, *Maratti e Firenze*, in *Maratti e la sua fortuna* 2017, pp. 105-127.
- Barcham, Puglisi 2001  
W. Barcham, C.R. Puglisi, *Paolo Veronese e la Roma dei Barberini*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 25, 2001 (2002), pp. 55-87.
- Barocchi 1998  
P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti*, I, *Dai Neoclassici ai Puristi 1780-1861*, Einaudi, Torino 1998.
- Barroero 1998  
L. Barroero, *I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno (Bologna, 28-30 novembre 1994), a cura di D. Biagi Maino, Ed. Quasar, Roma 1998, pp. 367-384.
- Barroero 2001  
L. Barroero, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica: le «Memorie per le Belle Arti» e il «Giornale delle Belle Arti»*, in *Roma "il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e Napoli*, atti convegno (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997), a cura di E. Borsellino, V. Casale, Edifir, Firenze 2001, pp. 91-100.
- Barroero 2005  
L. Barroero, *Benefial*, 5 Continents Editions, Milano 2005.
- Barroero 2017a  
L. Barroero, *Carlo Maratti "Ultimo dei Romani" nella letteratura artistica del secondo Settecento*, in *Maratti e la sua fortuna* 2017, pp. 147-161.
- Barroero 2017b  
L. Barroero, *Roberto Longhi. Caravaggio 1952-1968*, in *La riscoperta del Seicento* 2017, pp. 61-75.
- Barroero, Susinno 2000  
L. Barroero, S. Susinno, *Arcadian Rome, Universal Capital of the Arts*, in *Art in Rome in the Eighteenth Century* 2000, pp. 47-76.
- Bartoli, Bellori [1666] 1693  
P.S. Bartoli, G.P. Bellori, *Admiranda Romanarum Antiquitatum ac Veteris Sculpturae Vestigia* [1666], De Rossi, Roma 1693.
- Bartoli, Bellori 1680  
P.S. Bartoli, G.P. Bellori, *Le Pitture Antiche del Sepolcro de Nasonii nella via Flaminia Disegnate, ed intagliate alla similitudine degli Antichi Originali da Pietro Santi Bartoli Descritte, & illustrate da Gio. Pietro Bellori*, per Gio. Battista Bussotti, Roma 1680.
- Bartoli, Bellori 1691  
P.S. Bartoli, G.P. Bellori, *Le antiche lucerne sepolcrali figurate, raccolte dalle cave sotterranee, e grotte di Roma*, nella stamperia di Gio. Francesco Buagni, Roma 1691.
- Bartoli 1697  
P.S. Bartoli, *Gli antichi sepolcri, ovvero, Mausolei Romani, et Etruschi trouati in Roma & in altri luoghi celebri: nelli quali si contengono molte erudite memorie, raccolti, disegnati, & intagliati da Pietro Santi Bartoli*, nella stamperia di Antonio de Rossi, Roma 1697.
- Bartoli 2006  
R. Bartoli, *Nuove considerazioni sulla raccolta di Lucien Bonaparte*, in *Le Goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, atti del convegno (Ajaccio, 1-4 marzo 2005), a cura di O. Bonfait, Ph. Costamagna, M. Preti-Hamard, Musée Fesch, Ajaccio 2006, pp. 105-112.
- Bartsch 1987  
*The Illustrated Bartsch, vol. 47: Italian Masters of the Seventeenth Centuries, Commentary*, a cura di P. Bellini, Abaris Books, New York 1987.
- Bassegoda 1994  
B. Bassegoda i Hugas, *Noves dades sobre el canonge Vicen-*

te Vitoria (Dènia, 1650-Roma, 1709), *tractadista, pintor, gravador i col·leccionista*, in «Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya», 2, 1994, pp. 37-62.

Bassegoda 1998

B. Bassegoda i Hugas, *Vicente Vitoria (Dènia, 1650-Roma, 1709), coleccionista de estampas y estudioso de la obra grabada a partir de Rafael*, in *El Mediterráneo y el Arte Español*, atti del convegno (Valencia, 15-18 settembre 1996), Comité Español de Historia del Arte, Valencia 1998, pp. 219-224.

Battistini 2013

R. Battistini, *L'Annunciazione di Guido Reni e le lettere ritrovate*, in *Guido Reni. La consegna delle chiavi. Un capolavoro ritorna*, catalogo della mostra (Fano, Pinacoteca San Domenico, 15 giugno-29 settembre 2013), a cura di D. Diotallevi, Grapho5, Fano 2013, pp. 60-67.

Battistini 2006

S. Battistini, *Vita e opere. Una cronologia*, in *Alessandro Guardassoni: l'avanguardia impossibile*, catalogo della mostra (Bologna, Fondazione Cassa di Risparmi, 15 febbraio-15 marzo 2006), a cura di C. Poppi, Bononia University Press, Bologna 2006, pp. 86-87.

Bauer 1978

L. Freeman Bauer, «*Quanto si disegna si dipinge ancora*»: *Some Observations on the Development of the Oil Sketch*, in «Storia dell'arte», 32/34, 1978, pp. 45-57.

Bauer 1999

L. e G. Bauer, *Artists' Inventories and the Language of the Oil Sketch*, in «The Burlington Magazine», 141, 1999, 1158, pp. 520-530.

Beal 1984a

M. Beal, *A Study of Richard Symonds: His Italian Notebooks and Their Relevance to Seventeenth Century-Painting Techniques*, Garland, New York 1984.

Beal 1984b

M. Beal, *Richard Symonds in Italy: His Meeting with Nicolas Poussin*, in «The Burlington Magazine», 126, 1984, 972, pp. 139-144.

Beatrice Cenci 1999

Beatrice Cenci. *La storia il mito*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Marco Besso, 4 novembre-20 dicembre 1999), a cura di M. Bevilacqua, E. Mori, Viella, Roma 1999.

Beaven 2003

L. Beaven, *Cardinal Camillo Massimo (1620-1677) as a Collector of Landscape Paintings: The Evidence of the 1677 Inventory*, in «Journal of the History of Collections», 15, 2003, 1, pp. 19-29.

Beaven 2010a

L. Beaven, *Cardinal Camillo Massimo and his Antiquarian*

*and Artistic Circle: Giovanni Pietro Bellori, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Diego Velázquez, Holberton*, London 2010.

Beaven 2010b

L. Beaven, «È cortesi, erudito, e disinvolto al pari di qualunque altro buon cortegiano»: *Cardinal Camillo Massimo (1620-1677) at the Court of Pope Clement X*, in *The Possessions of a Cardinal Politics, Piety, and Art 1450-1700*, a cura di M. Hollingsworth, C.M. Richardson, Pennsylvania State University Press, University Park (PA) 2010, pp. 309-327.

Beccarini 2016

D. Beccarini, *Per vaghezza d'apprendere: il disegno di figura per gli artisti siciliani tra Roma, Palermo e Messina*, in *Giacomo Amato (1643-1732). I disegni di Palazzo Abatellis. Architettura, arredi e decorazione nella Sicilia Barocca*, a cura di S. De Cavi, De Luca Editori d'Arte, Roma 2016, pp. 495-503.

Beccarini 2018

D. Beccarini, *Nel segno di Sacchi e di Maratti. Luigi Garzi e Hinrich Krock, da Roma a Copenaghen*, in *Luigi Garzi 1638-1721. Pittore romano*, a cura di F. Grisolia, G. Serafinelli, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 263-272.

Beck Saiello 2011

É. Beck Saiello, «*Les Marines de Vernet sont pour moi des tableaux d'histoire*». *Quelques réflexions sur le genre du paysage en France au siècle des Lumières*, in *Le Public et la politique des arts au siècle des Lumières. Célébration du 250e anniversaire du premier Salon de Diderot*, a cura di Ch. Henry, D. Rabreau, William Blake & Co., Art & Arts, Bordeaux 2011, pp. 75-84.

Beck Saiello 2016

É. Beck Saiello, *L'Accademia di Francia a Roma nel Settecento e il suo ruolo nell'affermazione della pittura di paesaggio*, in *L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, atti del convegno (Roma, aprile 2010), a cura di M. Bayard, É. Beck Saiello, A. Gobet, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2016, pp. 323-335.

*Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen* 2014

*Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen: Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, a cura di E. Oy-Marra, M. von Bernstorff, H. Keazor, Harrassowitz, Wiesbaden 2014.

Bell 1993

J. Bell, *Some Seventeenth-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring*, in «Artibus et Historiae», 14, 1993, 27, pp. 103-129.

Bell 1995

J. Bell, *Light and Color in Caravaggio's Supper at Emmaus*, in «Artibus et Historiae», 16, 1995, 31, pp. 139-170.

- Bellini 1976  
P. Bellini, *Elisabetta Sirani*, in «Nouvelles de l'estampe», 30, 1976, pp. 7-12.
- Bellini 1980  
P. Bellini, *L'opera incisa di Simone Cantarini*, Antonio Cordani, Milano 1980.
- Bellini 1983  
P. Bellini, *Diffusione dello stile di Guido Reni e di taluni suoi soggetti attraverso le incisioni della sua scuola, con particolare riferimento al soggetto della «Fortuna»*, in *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, a cura di H. Zerner, Editrice CLUEB, Bologna 1983, pp. 55-60.
- Bellori 1664  
G.P. Bellori, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Appresso Biagio Deversin e Felice Cesaretti, nella Stamperia del Falco, Roma 1664.
- Bellori [1664] 1976  
G.P. Bellori, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue, e pitture, ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma* [1664], a cura di E. Zocca, Panetto & Petrelli, Roma 1976.
- Bellori [1672] 1728  
G.P. Bellori, *Le Vite De' Pittori, Scultori Ed Architetti Moderni: Co' Loro Ritratti Al Naturale... in questa seconda edizione accresciute colla Vita e Ritratto del Cavalier Luca Giordano e dedicate al Signore e Padrone colendissimo D. Giuseppe Stendardo Regio Architetto* [1672], Mascardi, Roma 1728.
- Bellori [1672] 1976  
G.P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* [1672], a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976.
- Bellori [1672] 2005  
G.P. Bellori, *The Lives of the Modern Painters, Sculptors, and Architects: A New Translation and Critical Edition*, traduzione di A. Sedgwick Wohl, note di H. Wohl, introduzione di T. Montanari, Cambridge University Press, Cambridge (U.A.) 2005.
- Bellori [1672] 2009  
G.P. Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* [1672], a cura di E. Borea [1976], introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, 2 voll., Einaudi, Torino 2009.
- Bellori 1695a  
G.P. Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Komarek, Roma 1695, pp. 1-64.
- Bellori 1695b  
G.P. Bellori, *Della riparazione della Galleria del Caracci nel Palazzo Farnese e della loggia di Raffaello alla Lungara*, Komarek, Roma 1695, pp. 81-86.
- Bellori 1695c  
G.P. Bellori, *Dell'Ingegno eccellenza e grazia di Raffaele comparato ad Apelle*, Komarek, Roma 1695, pp. 93-100.
- Bellori [1695] 1751  
G.P. Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaele d'Urbino nel Palazzo Vaticano e nella Farnesina alla Lungara*, Barbiellini, Roma 1751.
- Bellori 1731  
G.P. Bellori, *Dafne trasformata in lauro, pittura del signor Carlo Maratti*, in G.P. Bellori, O. Lioni, *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII. Disegnati ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni, con le Vite de' medesimi tratte da vari autori, accresciute d'annotazioni, si è aggiunta la Vita di Carlo Maratti scritta da Gio. Pietro Bellori fin all'anno 1689 e terminata da altri, non più stampata, e un Discorso del medesimo sopra un quadro della Dafne dello stesso Maratti, dipinto per il Re Cristianissimo*, Amidei, Roma 1731, pp. 253-271.
- Bellori, Missirini 1821  
G.P. Bellori, M. Missirini, *Descrizioni delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano e di quelle alla Farnesina, di Gio. Pietro Bellori. Si aggiungono per opera di Melchior Missirini: La descrizione delle altre pitture di Raffaello poste al pubblico in Roma. Infine la nota dissertazione del Bellori intorno le belle arti*, Stamperia de Romanis, Roma 1821.
- Belvisi 1825  
F. Belvisi, *Elogio storico del pittore Lodovico Caracci*, Tipografia Nobili, Bologna 1825.
- Benati 1992  
D. Benati, *Rivedendo Guercino*, in «Arte Cristiana», 80, 1992, 749, pp. 153-156.
- Benati 2017  
D. Benati, «Purchè vi sia il naturale dentro, ogn'uno è padrone della sua maniera», in *Guercino tra sacro e profano* 2017, pp. 29-47.
- Benati 2019  
D. Benati, «Mostro di natura e miracolo da far stupire»: *itinerario del Guercino*, in *Emozione barocca. Il Guercino a Cento* 2019, pp. 13-35.
- Bénézit 1999  
E. Bénézit, *Brisset, Pierre-Nicolas*, in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, a cura di J. Busse, 14 voll., Grund, Paris 1999, II.
- Benhamou 2015  
R. Benhamou, *Charles-Joseph Natoire and the Académie de France in Rome*, Voltaire Foundation, Oxford 2015.

- Bentini 1998  
J. Bentini, *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*, Motta, Milano 1998.
- Bernabei 2016  
F. Bernabei, *I "discorsi" all'Accademia nell'Ottocento*, in *L'Accademia di Belle Arti di Venezia* 2016, pp. 35-65.
- Bernardini 2015  
M.G. Bernardini, *Due dipinti a confronto: San Gregorio Magno e il miracolo del corporale di Andrea Sacchi e il Ratto delle sabbine di Pietro da Cortona*, in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 1° aprile-26 luglio 2015), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Skira, Milano 2015, pp. 65-69.
- Berne-Joffroy 2005  
A. Berne-Joffroy, *Il Dossier Caravage. Psicologia delle attribuzioni e psicologia dell'arte*, traduzione di A. Galansino, 5 Continents Editions, Milano 2005.
- Bernini 2017  
*Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1° novembre 2017-4 febbraio 2018), a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Officina Libraria, Milano 2017.
- Bernini Pezzini 2001  
G. Bernini Pezzini, *La collezione di disegni e stampe Corsini nell'ambito del collezionismo di grafica del XVIII secolo*, in *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1875-1975*, a cura di G. Mariani, De Luca Editori d'Arte, Roma 2001, pp. 65-100.
- Bernucci, Pasini 1995  
A. Bernucci, P. Pasini, *Francesco Rosaspina "incisor celeberrimo"*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1995.
- Bershad 1985  
D.L. Bershad, *The Newly Discovered Testament and Inventories of Carlo Maratti and His Wife Francesca*, in «Antologia di Belle Arti», 25-26, 1985, pp. 65-84.
- Bertsch 2012  
M. Bertsch, *Der Blick zurück. Überlegungen zu Bildstruktur und Staffagekonzeption bei Johann Christian Reinhart*, in *Johann Christian Reinhart: ein deutscher Landschaftsmaler in Rom*, catalogo della mostra (Amburgo, Kunsthalle, 26 ottobre 2012-27 gennaio 2013; Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 21 febbraio-26 maggio 2013), a cura di H.W. Rott, Hirmer, München 2012, pp. 63-70.
- Betti 1842  
S. Betti, in *Distribuzione de' premi del concorso Carlo Pio Balestra...*, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1842.
- Beyer 2014  
A. Beyer, *Füssli, Johann Heinrich (1741-1825)*, in *Goethe et l'art. 2. Les écrits de Goethe sur les beaux-arts. Répertoire des artistes cités*, a cura di A. Beyer, E. Osterkamp, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2014, pp. 358-360.
- Bianchi 2009-2010  
E. Bianchi, *Ricerca sulle illustrazioni della "Storia della pittura italiana" di Giovanni Rosini*, Tesi di Dottorato, tutor G. Agosti, Università degli Studi di Milano, 2009-2010.
- Bianchini 1704  
F. Bianchini, *Considerazioni teoriche, e pratiche intorno al trasporto della colonna d'Antonino Pio collocata in Monte Citorio fatte da Monsignor Francesco Bianchini...*, nella stamperia della Reverenda Camera Apostolica, Roma 1704.
- Bianconi 1775  
G.L. Bianconi, *Elogio di Monsignor Giovanni Gaetano Bottari*, in «Antologia romana», 8, 1775-1776, II, 1775, pp. 57-61.
- Bignami Odier 1981  
J. Bignami Odier, *Clément XI amateur de livres et de manuscrits*, in *Miscellanea Augusto Campana*, 2 voll., Antenore, Padova, 1981, I, pp. 101-123.
- Bigongiari 1968  
P. Bigongiari, *L'altro Guercino*, in «La Nazione», 14 novembre 1968, s.n.p.
- Binda 2017  
L. Binda, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni nell'Italia dei Lumi: per una biografia ragionata alla luce di nuovi documenti*, in «Annali di critica d'arte», 1, 2017 (2018), pp. 175-207.
- Biondi 1837  
L. Biondi, *Niccolò Poussino*, in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», 3, 1837, 3, pp. 1-2.
- Bjurström 1995  
P. Bjurström, *Nicola Pio as a Collector of Drawings*, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, Stockholm 1995.
- Blakesley 2010  
R.P. Blakesley, *Pride and Politics of Nationality in Russia's Imperial Academy of Fine Arts 1757-1807*, in «Art History», 33, 2010, 5, pp. 800-835.
- Blanc 2014  
J. Blanc, *Un peintre à la croisée des chemins: Joshua Reynolds et la fin du 'grand style'*, in *L'héroïque et le champêtre*, a cura di M. Cosannot-Le Blanc, C. Pouzadoux, E. Proux, 2, Nanterre 2014, pp. 225-244.
- Blanc 2015  
J. Blanc, *Les Écrits de Sir Joshua Reynolds*, 2 voll., Brepols, Turnhout 2015.
- Blunt 1944  
A. Blunt, *The Heroic and the Ideal Landscape in the Work of Nicolas Poussin*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 7, 1944, pp. 154-168.
- Blunt 1960a  
A. Blunt, *Poussin Studies XI: Some Addenda to the*

- Poussin Number, in «The Burlington Magazine», 102, 1960, 690, pp. 396-403.
- Blunt 1960b  
A. Blunt, *Poussin's Development: Questions of Method*, in «The Burlington Magazine», 102, 1960, 692, p. 489.
- Blunt 1967  
A. Blunt, *Don Vincenzo Vittoria*, in «The Burlington Magazine», 109, 1967, 766, pp. 31-32.
- Blunt 1976  
A. Blunt, *The Massimi Collection of Poussin Drawings in the Royal Library at Windsor Castle*, in «Master Drawings», 14, 1976, 1, pp. 3-31.
- Blunt, Cooke 1960  
A. Blunt, L. Cooke, *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon Press, London 1960.
- Bodmer 1939a  
H. Bodmer, *Die Entwicklung der Stechkunst des Agostino Carracci*, Rohrer, Wien 1939.
- Bodmer 1939b  
H. Bodmer, *Lodovico Carracci*, Hopfer, Burg bei Magdeburg 1939.
- Boime 1971  
A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Phaidon Press, London 1971.
- Boldetti 1720  
M. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiterj de' Santi Martiri ed antichi cristiani di Roma*, presso Gio. Maria Salvioni, Roma 1720.
- Bologna 1962  
*Bologna: il classicismo del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, in «Emporium», 808, 1962, pp. 169-171.
- Bolognini Amorini 1841-1843  
A. Bolognini Amorini, *Vite dei pittori artefici bolognesi*, 5 voll., Tipi governativi alla Volpe, Bologna 1841-1843.
- Bonagura 2002  
M.C. Bonagura, *Beatrice Cenci nella pittura dell'Ottocento*, in *I Cenci. Nobiltà di sangue*, a cura di M. Di Sivo, Colombo, Roma 2002, pp. 389-398.
- Bonardi 2013  
G. Bonardi, *Resta e i disegni dell'antica scuola lombarda*, in *Dilettanti del disegno* 2013, pp. 133-156.
- Bonfait 1994  
O. Bonfait, *Poussin au carrefour des années 1960*, in *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 27 settembre 1994-2 gennaio 1995), a cura di P. Rosenberg, L.A. Prat, Editions de la Réunion des musés nationaux, Paris 1994, pp. 106-116.
- Bonfait 2015  
O. Bonfait, *Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand Siècle*, Hazan, Paris 2015.
- Boni 1787  
O. Boni, *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, Pagliarini, Roma 1787.
- Bora 1976  
G. Bora, *I disegni del Codice Resta*, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1976.
- Borea 1960  
E. Borea, *Aspetti del Domenichino paesista*, in «Paragone. Arte», 9, 1960, 123, pp. 8-16.
- Borea 1963  
E. Borea, *Due momenti del Domenichino paesista: le "Mitologie" di Palazzo Farnese e della Villa Aldobrandini*, in «Paragone. Arte», 14, 1963, 167, pp. 22-33.
- Borea 1986a  
E. Borea, *Annibale Carracci e i suoi incisori*, in *Annibale Carracci* 1986, pp. XV-XXIX.
- Borea 1986b  
E. Borea, *Il volto di Annibale Carracci nelle stampe*, in *Annibale Carracci* 1986, pp. 307-312.
- Borea 1991  
E. Borea, *Le incisioni che imitano i disegni*, in «Bollettino d'Arte», 67, 1991, pp. 87-122.
- Borea 1992  
E. Borea, *Giovan Pietro Bellori e la "commodità delle stampe"*, in *Documentary Culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, a cura di E. Cropper, G. Perini, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992, pp. 263-285.
- Borea 2000a  
E. Borea, *Bellori e la documentazione figurativa fra l'antico il moderno e il contemporaneo*, in *L'Idea del Bello* 2000, I, pp. 141-151.
- Borea 2000b  
E. Borea, *Bellori 1645. Una lettera a Francesco Albani e la biografia di Caravaggio*, in «Prospettiva», 100, 2000, pp. 57-69.
- Borea 2009  
E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Edizioni della Normale, Pisa 2009.
- Borean 2009  
L. Borean, *Il caso Manfrin*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia* 2009, pp. 193-216, 230-232.

Borgese 1959

L. Borgese, *Il neon e la parete bianca nemici della pittura del '600*, in «Corriere della Sera», 29 aprile 1959, p. 3.

Borghini [1584] 1730

R. Borghini, *Il Riposo* [1584], a cura di A.M. Biscioni, Nestenus & Moticke, Firenze 1730.

Borzelli 1900a

A. Borzelli, *L'accademia del disegno a Napoli nella seconda metà del secolo XVIII. Appendice: Documenti (continuazione)*, in «Napoli Nobilissima», 9, 1900, 8, pp. 125-126.

Borzelli 1900b

A. Borzelli, *L'accademia del disegno a Napoli nella seconda metà del secolo XVIII. Appendice: Documenti (continuazione e fine)*, in «Napoli Nobilissima», 9, 1900, 9, pp. 141-143.

Boschetto 1948

A. Boschetto, *Per la conoscenza di Francesco Albani pittore*, in «Proporzioni», 2, 1948, pp. 109-166.

Boschini [1660] 1966

M. Boschini, *La carta del navigar pittoresco* [1660], a cura di A. Pallucchini, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia 1966.

Boschloo 1987

W.A. Boschloo, *L'Accademia Clementina e la fama dei Carracci*, in «Leids kunsthistorisch jaarboek», 5-6, 1986-1987 (1987), pp. 105-117.

Boschloo 1989

W.A. Boschloo, *L'Accademia Clementina e la preoccupazione del passato*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1989.

Bottari 1754

G.G. Bottari, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Benedini, Lucca 1754.

Boudon-Machuel 2005

M. Boudon-Machuel, *François du Quesnoy 1597-1643*, Arthens, Paris 2005.

Bowron 2016

E.P. Bowron, *Pompeo Batoni: A Complete Catalogue of His Paintings*, 2 voll., Yale University Press, New Haven-London 2016.

Boyer 2002

J.-C. Boyer, *La Publication des «Vite»: une affaire française?*, in *L'Idéal classique* 2002, pp. 71-83.

Boyer d'Argens 1752

J.B. Boyer d'Argens, *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture*, chez Rollin, Grangé, Bauché fils., Paris 1752.

Brandi 1958

C. Brandi, *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 36, 1958, pp. 143-148.

Brandi 1968

C. Brandi, *Rembrandt della Bassa*, in «La Fiera Letteraria», 39, 1968, pp. 12-13.

Brejon de Lavergnée 1973

A. Brejon de Lavergnée, *Tableaux de Poussin et d'autres artistes français dans la collection Dal Pozzo: deux inventaires inédits*, in «Revue de l'Art», 19, 1973, pp. 79-96.

Brevi considerazioni 1853

*Distribuzione de' premi del grande Concorso Balestra...*, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1853.

Briganti 1953

G. Briganti, *The Mahon Collection of Seicento Paintings*, in «The Connoisseur», 1953, 532, pp. 4-18.

Briganti [1962] 1982

G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca* [1962], Sansoni, Firenze 1982.

Briganti 1977

G. Briganti, *Nicolas Poussin: il fuoco sotto la cenere*, in «La Repubblica», 15 novembre 1977 (consultabile on line: [http://www.giulianobriganti.it/fileadmin/bibliografia/1977/REP-77\\_36\\_11-15.pdf](http://www.giulianobriganti.it/fileadmin/bibliografia/1977/REP-77_36_11-15.pdf)).

Briganti 1983

G. Briganti, *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1983.

Briganti 1989

G. Briganti, *Osservazioni sulla carriera professionale e sullo stile di Pier Francesco Mola*, in *Pier Francesco Mola* 1989, pp. 21-27.

Brink 2017

S. Brink, *Die Zeichnungen des Carlo Maratti, Berrettoni, Calandrucci, Chiari, De' Pietri, Melchiorri und Vieira in der Sammlung der Kunstakademie am Museum Kunpalast zu Düsseldorf*, in *Maratti e la sua fortuna* 2017, pp. 163-187.

Brogi 1989

A. Brogi, *Lorenzo Garbieri: un "incamminato" fra romanzo sacro e romanzo nero*, in «Paragone. Arte», 40, 1989, 471, pp. 3-25.

Brogi 2001

A. Brogi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Edizione Tiparte, Ozzano dell'Emilia 2001.

Brogi 2016

A. Brogi, *Ludovico Carracci. Addenda*, Fondazione Federico Zeri, Bologna 2016.

Brucker 1742-1744

J. Brucker, *Historia critica philosophiae a mundi incunabulis ad nostram usque aetatem deducta*, 5 voll., B.C. Breitkopf, Lipsiae 1742-1744 [repr. G. Olms, Hildesheim-NewYork 1975].

Brugnoli 1954

M.V. Brugnoli, *Mostra di Guido Reni*, in «Bollettino d'Arte», 1954, pp. 281-282.

Brugnoli 1962

M.V. Brugnoli, *La Mostra bolognese de "L'ideale classico del '600 in Italia e la pittura di paesaggio"*, in «Bollettino d'Arte», 47, 1962, 4, pp. 354-357.

Brunel 1981

G. Brunel, *Michel-Ange de la Chausse*, in *Les Fondations nationales dans la Rome Pontificale*, atti del convegno (Roma, 16-19 maggio 1978), La Bottega d'Erasmus, Torino 1981, pp. 723-747.

B.T. 1950

B.T., *Quattro giovani alla «Scaletta»*, in «Emporium», 111, 1950, 663, pp. 135-136.

Bulman 2002

L. Bulman, *Gaetano Piccini: The Neatest Handed, Idlest Fellow I Ever Met With*, in «Xenia Antiqua», 10, 2002, pp. 219-238.

Buonarroti 1716

F. Buonarroti, *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure, trovati ne' Cimiteri di Roma*, nella stamperia di S.A.R. per J. Guiducci e F. Santi, Firenze 1716.

Buonocore 1996

M. Buonocore, *Camillo Massimo collezionista di antichità, fonti e materiali*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1996.

Busch 2009

W. Busch, *Gegen Winckelmann: die Neukonzeption des Klassizismus im römischen Künstlerkreis um Johann Heinrich Füßli*, in «Idea», 2005/2007 (2009), pp. 40-60.

Bushart 1964

B. Bushart, *Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk*, in «Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst», 3, 1964, 15, pp. 145-176.

Buzzati 1968

D. Buzzati, *La grande mostra a Bologna. Il Guercino*, in «Corriere della Sera», 1° settembre 1968, s.n.p.

Byam Shaw 1983

J. Byam Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, 3 voll., Institut Néerlandais, Paris 1983.

Cacho Casal 2014

M. Cacho Casal, *Francesco Albani's New Year's Gree-*

*tings in an Unpublished Letter*, in «The Burlington Magazine», 156, 2014, 1330, pp. 21-25.

Calipari 2010-2011

J. Calipari, *Gli antichi maestri e il Romanticismo storico. Storia e mito nelle biografie illustrate*, tesi di laurea magistrale, relatore prof.ssa G. Capitelli, Università della Calabria, 2010-2011.

Calvi 1808

J.A. Calvi, *Notizie della vita, e delle opere del cavaliere Gioan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento, Celebre Pittore*, Tipografia Marsigli, Bologna 1808.

Cammarota 1997-2004

G.P. Cammarota, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna, una raccolta di fonti*, 3 voll., Minerva Edizioni, Bologna 1997-2004 (I, 1797-1815; II, *Dalla rifondazione all'autonomia 1815-1907*; III, *La collezione Zambeccari*).

Cammarota 2006

G.P. Cammarota, *L'Ottocento*, in *Talento e impazienza: Annibale Carracci nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 22 settembre 2006-7 gennaio 2007), a cura E. Fiori, Electa, Milano 2006, pp. 15-19.

Campori 1866

G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Tipografia dell'erede Soliani, Modena 1866.

Campori 1870

G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc., dal secolo XV al secolo XIX*, Vincenzi, Modena 1870.

Candi 2016

F. Candi, *D'apres le Guide. Incisioni seicentesche di Guido Reni*, Fondazione Federico Zeri, Bologna 2016.

Caniglia 2002

E. Caniglia, *Il concorso Clementino del 1824. Storia di una celebrazione accademica*, in *Le «Scuole Mute» e le «Scuole Parlanti»* 2002, pp. 357-393.

Canova, Thorvaldsen 1919

Canova, Thorvaldsen. *La nascita della scultura moderna*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 25 ottobre 2019-15 marzo 2020), a cura di S. Grandesso, F. Mazzocca, Edizioni Gallerie d'Italia, Milano 2019.

Cantone 1996

R. Cantone, *La flagellazione di Sant'Andrea nella cappella di Sant'Andrea in San Gregorio al Celio*, in *Dome nichino* 1996, pp. 271-283.

Capitelli 2007

G. Capitelli, *La gloria di Thorvaldsen*, in *La gloria*

- di Canova, atti del convegno (Bassano del Grappa, 6-10 ottobre 2003), a cura di F. Mazzocca, M. Pastore Strocchi, redazione di G. Ericani, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2007, pp. 121-135.
- Capitelli 2011  
G. Capitelli, *Mecenatismo pontificio e borbonico alla vigilia dell'Unità*, Viviani Editore, Roma 2011.
- Capitelli 2012a  
G. Capitelli, *Il mercato globale dell'arte sacra nell'Ottocento. Pratiche, committenze, intermediari, artisti*, in *Roma fuori di Roma* 2012, pp. 385-416.
- Capitelli 2012b  
G. Capitelli, *Pietro Gagliardi (1809-1890) e il network internazionale della Compagnia del Gesù. Dipinti per Roma, Dublino, San Francisco, Santiago del Cile e Malta*, in *Vínculos artísticos Italia-América, Silencio historiográfico*, atti del convegno (Valparaíso Chile, 1-3 agosto 2012), a cura di F. Guzmán, J.M. Martínez, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile 2012, pp. 93-108.
- Capitelli 2016  
G. Capitelli, *Johann Martin von Rohden and His Nazarene Circle: Watercolours, Preparatory Drawings and Figure Studies*, Galleria Carlo Virgilio & C., Edizioni del Borghetto, Roma 2016.
- Caracciolo 2002  
M.T. Caracciolo, *Jean-Baptiste Wicar e l'Italia: lo studio di David, i modelli di Poussin, la Scuola Romana*, in *Da Lille a Roma. Jean-Baptiste Wicar e l'Italia*, catalogo della mostra (Perugia, palazzo della Penna, 26 gennaio-7 aprile 2002), a cura di M.T. Caracciolo, Electa, Milano 2002, pp. 23-43.
- Caravaggio e i Giustiniani 2001  
*Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Giustiniani, 26 gennaio-15 maggio 2001), a cura di S. Danesi Squarzina, Electa, Milano 2001.
- Cardano, Caraci 1985  
N. Cardano, M. Caraci, *Canonica. Sculture e musicista*, De Luca Editori d'Arte, Roma 1985.
- Cardelli 2005a  
M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli collaboratore de «L'Ape italiana»: la scrittura sull'arte e il magistero di Pietro Giordani*, in «Fronesis», 1, 2005, 1, pp. 111-145.
- Cardelli 2005b  
M. Cardelli, *I due purismi. La polemica sulla pittura religiosa in Italia, 1836-1844*, Tipografia Capponi, Firenze 2005.
- Il cardinale Gianfrancesco Albani 2017  
*Il cardinale Gianfrancesco Albani e le Arti tra Roma e Urbino. Il ritratto ritrovato*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 13 luglio-29 ottobre 2017), a cura di L. Simonato, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017.
- Cariel 2018  
R. Cariel, *Où s'arrête l'esquisse, où commence l'œuvre? L'esquisse et la manière d'esquisse dans la critique d'art au XIX<sup>e</sup> siècle*, in *Exquises esquisses: du projet à la réalisation*, catalogo della mostra (Dijon, Musée National Magnin, 18 novembre-18 marzo 2018), a cura di R. Cariel, Editions de la Réunion des musées nationaux, Dijon 2018, pp. 47-75.
- Carlo Scarpa 2000  
*Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio; Vicenza, palazzo Barbaran da Porto, 10 settembre-10 dicembre 2000), a cura di G. Beltramini, K.W. Forster, P. Marini, Electa, Milano 2000.
- Carluccio 1962  
L. Carluccio, *Fortuna del classicismo nel paesaggio del '600*, in «Gazzetta del Popolo», 27 ottobre 1962.
- Il carteggio d'artista 2019  
*Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, a cura di S. Rolfi Ožvald, C. Mazzarelli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019.
- Casanova 1770  
G.B. Casanova, *Discorso sopra gl'antichi, e varj monumenti loro per uso dell'alumni dell'elettoral'Accademia delle Belle Arti di Dresda*, Dyck, Lipsia 1770.
- Casini 2012  
T. Casini, *Argan e la televisione: dibattiti, polemiche e video-lezioni di storia dell'arte*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, atti del convegno (Roma, 9-11 dicembre 2010), a cura di C. Gamba, Electa, Milano 2012, pp. 156-166.
- Cassirer 2013  
E. Cassirer, *The Warburg Years (1919-1933): Essays on Language, Art, Myth, and Technology*, Yale University Press, New Haven-London 2013.
- Catalano 2018  
M.I. Catalano, *La cornice attraverso la guerra. Da Albini a Brandi oltre la soglia dell'opera*, in *Continuità/discontinuità nella storia dell'arte e della cultura italiane del Novecento. Arti visive, società e politica tra fascismo e neoavanguardia*, a cura di M. Dantini, in «piano b. Arti e culture visive», 3, 2018, 1, pp. 1-19.
- Catalogo della mostra dei mosaici moderni 1959  
*Catalogo della mostra dei mosaici moderni*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale, 7 giugno-31 ottobre 1959), a cura di M. Valsecchi, Lega, Faenza 1959.
- A Catalogue 1747  
*A Catalogue of the Genuine and Entire Collection of Italian and Other Drawings, Prints, Models, and Casts*

of the Late Eminent Mr. Jonathan Richardson, Painter, London 1747.

Catana 2008

L. Catana, *The Historiographical Concept "System of Philosophy": Its Origin, Nature, Influence and Legitimacy*, Brill, Leiden 2008.

Cavalli 1962a

G.C. Cavalli, *Domenico Zampieri detto il Domenichino (1581-1641)*, in *L'Ideale classico* 1962, pp. 72-124, 381-394.

Cavalli 1962b

G.C. Cavalli, *Annibale Carracci (1560-1609)*, in *L'Ideale classico* 1962, pp. 45-68, 375-380.

Caviglia-Brunel 2012

S. Caviglia-Brunel, *Charles-Joseph Natoire 1700-1777*, Arthena, Paris 2012.

Caviglia-Brunel 2016

S. Caviglia-Brunel, *La sociabilité à l'Académie de France à Rome sous le directorat de Charles-Joseph Natoire (1752-1775)*, in *Artistes savants et amateurs. Art et sociabilité au XVIIIe siècle (1715-1815)*, atti del convegno (Parigi, 23-25 giugno 2011), a cura di J.L. Fripp, A. Gorse, N. Manceau, N. Struckmeyer, Mare & Martin, Paris 2016, pp. 77-85.

Caylus, Mariette 1757-1760

A.C.Ph. Caylus, P.J. Mariette, *Recueil de peintures antiques*, Paris 1757-1760.

Cellini 1958

P. Cellini, *Il restauro del S. Luca di Raffaello*, in «Bollettino d'Arte», 4, 1958, 43, pp. 250-262.

Censi 1995

M. Censi, *Ingegno e sentimento nell'opera di Stefano Galletti*, in *Ingegno e sentimento* 1995, pp. 59-134.

*Il centesimo dell'anno MDCXCV celebrato in Roma dall'Accademia del disegno* 1696

*Il centesimo dell'anno MDCXCV celebrato in Roma dall'Accademia del disegno essendo Principe il signor cavalier Carlo Fontana architetto, descritto da Giuseppe Ghezzi, pittore, e segretario accademico*, nella Stamparia di Gio. Francesco Buagni, Roma 1696.

Ceschi 1999

C. Ceschi, *Collezionismo di opere emiliane nel Veneto*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Artioli, Modena 1999, pp. 207-240.

Chastel 1960

A. Chastel, *Poussin et la postérité*, in *Nicolas Poussin* 1960, pp. 297-310.

Chastel 1962

A. Chastel, *Poussin et Claude dans la Lumière d'Italie*, in «Le Monde», 5 ottobre 1962.

Chiarini 2013

M. Chiarini, *Il «mezzanino delle meraviglie» e la collezione di bozzetti del Gran Principe Ferdinando a Palazzo Pitti*, in *Il Gran Principe Ferdinando de' Medici (1663-1713) collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 26 giugno-3 novembre 2013), a cura di R. Spinelli, I. Ferraris, Giunti Editore, Firenze 2013, pp. 83-91.

Chicu Art Museum 2005

*Chicu Art Museum: Tadao Ando Builds for Walter de Maria, James Turrell, and Claude Monet*, Hatje Cant, Ostfildern-Ruit 2005.

Chigi 1834

A. Chigi, *La Fortuna Quadro di Guido Reni in Campidoglio*, in *Distribuzione de' premi del concorso Carlo Pio Ballesra celebrata sul Campidoglio...*, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1834, pp. 36-39.

Choix de gravures 1812

*Choix de gravures à l'eau-forte d'après les peintures originales et les marbres de la Galerie de Lucien Bonaparte*, Bulmer, London 1812.

Christiansen 2020

K. Christiansen, *Il Guercino a Roma e i seguaci del Caravaggio*, in *Nuovi studi sul Guercino* 2020, pp. 39-46.

Ciampi 1879

I. Ciampi, *Vita di Paolo Mercuri incisore*, Salviucci, Roma 1879.

Cicognara 1813-1816

L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, 3 voll., Picotti, Venezia 1813-1816.

Cicognara 1823-1824

L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, 7 voll., Fratelli Giachetti, Prato 1823-1824 [2ª edizione].

Cicognara 1834

L. Cicognara, *Del Bello. Ragionamenti del conte Leopoldo Cicognara con notizie su la vita e le opere dell'autore compilate dal signor Defendente Sacchi*, per Giovanni Silvestri, Milano 1834.

Cinelli 2009

B. Cinelli, *Lo spargimento del monaco pittore*, in «Alias», 28 marzo 2009.

Cioffi Martinelli 1981

R. Cioffi Martinelli, *La ragione dell'arte. Teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann*, Liguori Edizioni, Napoli 1981.

Cioffi 2004

R. Cioffi, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli tra Solimena e Morelli: 1752-1848*, in *Seduta inaugurale dell'anno accademico 2004*, Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, Giannini, Napoli 2004, pp. 35-59.

Cipriani 2000

A. Cipriani, *Bellori ovvero l'Accademia*, in *L'Idea del Bello 2000*, II, pp. 480-488.

Ciruelos Gonzalo 1994

A. Ciruelos Gonzalo, *El dibujo en la Real Academia de San Fernando. Contribución al estudio de sus colecciones*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», 1994, 78, pp. 131-178.

Clark 1967

A.M. Clark, *The Development of the Collections and Museums of 18th Century Rome*, in «The Art Journal», 26, 1967, 2, pp. 136-143.

*The Classical Ideal* 1962

*The Classical Ideal in Seventeenth Century Italian Painting*, in «The Times», 12 settembre 1962.

*Il Classicismo del Seicento. Guida* 1962

*Il Classicismo del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio: Domenichino, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Albani, Gaspar Dughet*, V Mostra Biennale d'Arte Antica (Bologna, Archiginnasio, settembre-ottobre 1962), Delegazione Nazionale Propaganda, Bologna 1962.

Claude Lorrain 2014

*Claude Lorrain: The Iliad, the Aeneid*, a cura di M. Roethlisberger, Comepsa, Chiasso 2014.

Cocchi 1956

F. Cocchi, *Unanimità di consensi alla Mostra dei Carracci*, in «Corriere della Nazione», 21 settembre 1956.

Coen 2010

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*, Leo S. Olschki, Firenze 2010.

Coli 1994

J. Coli, *Un manuscrito inédito de Tommaso Minardi ou sobre os poderes da Geometria*, in «Revista de história da arte e arqueologia», 1, 1994, pp. 169-178.

*Collection de gravures* 1822

*Collection de gravures choisies d'après les peintures et sculptures de la galerie de Luciano Bonaparte prince de Canino*, Ceracchi, Roma 1822.

*La Collection Lemme* 1998

*La Collection Lemme: tableaux romains des XVIIe et XVIIIe siècles*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du

Louvre, 12 febbraio-11 maggio 1998), a cura di S. Loire, Editions de la Réunion des musés nationaux, Paris 1998.

*La collezione di Roberto Longhi* 2007

*La collezione di Roberto Longhi. Dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, a cura di M. Gregori, G. Romano, L'Artistica Editrice, Savignano 2007.

*Il collezionismo d'arte a Venezia* 2009

*Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di S. Mason, L. Borean, Marsilio, Venezia 2009.

Comolli 1788-1792

A. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, 4 voll., Stamperia Vaticana, Roma 1788-1792.

*Le componenti del Classicismo secentesco* 2013

*Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, atti del convegno (Pisa, 15-16 settembre 2011), a cura di L. Di Cosmo, L. Faticcioni, Ginevra Bentivoglio Editoria, Roma 2013.

*Les Concours d'esquisses peintes* 1986

*Les Concours d'esquisses peintes (1816-63)*, catalogo della mostra (Parigi, École nationale supérieure des beaux-arts, 8 ottobre-14 dicembre 1986), a cura di P. Grunchev, 2 voll., École nationale supérieure des beaux-arts, Paris 1986.

*Conférences de l'Académie Royale* 2006-2015

*Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, a cura di J. Blanc, T.W. Gaehtgens, C. Michel, J. Lichtenstein, 6 tomi, 12 voll., École nationale supérieure des beaux-arts, Paris 2006-2015.

«Con gli occhi di Canova» 2005

«Con gli occhi di Canova»: la collezione Farsetti del Museo Ermitage, catalogo della mostra (Massa, palazzo Ducale, 30 aprile-21 agosto 2005), a cura di S.O. Androssov, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2005.

Consoli 2004

G.P. Consoli, *Giovanni Gaetano Bottari e Francesco Algarotti: per una genealogia del neoclassicismo*, in *Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa*, a cura di A. Gambardella, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2004, pp. 143-150.

Conti 1979

A. Conti, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana*, coordinamento editoriale di G. Bollati, P. Fossati, 12 voll., Giulio Einaudi Editore, Torino 1979-1983, parte prima, *Materiali e Problemi, L'artista e il pubblico*, a cura di G. Previtali, 1979, II, pp. 115-263.

Coquery 2013

E. Coquery, *Charles Errard ca. 1601 - 1689; la noblesse du décor*, Arthena, Paris 2013.

- Correspondance de Frédéric avec Voltaire* 1846-1856  
*Correspondance de Frédéric avec Voltaire*, in *Œuvres de Frédéric le Grand*, a cura di J. D.E. Preuss, 31 voll., Decker, Berlin 1846-1856.
- Correspondance* 1887-1912  
*Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, a cura di A. de Montaiglon, J. Guiffrey, 18 voll., Charavay Frères/J. Schemit, Paris 1887-1897.
- Cosmi 2017  
 A. Cosmi, *Sacchi, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 89, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, pp. 468-472.
- Costa 2018  
 S. Costa, *Musei e display. Roma negli anni della "Fata Morgana"*, in *L'Italia dei musei 1860-1960. Collezioni, contesti, casi di studio*, a cura di S. Costa, P. Callegari, M. Pizzo, prefazione di D. Poulot, Bononia University Press, Bologna 2018, pp. 21-59.
- Costamagna 1975  
 A. Costamagna, *Agesia Beleminio (G.G. Bottari) e l'Accademia dell'Arcadia nel Settecento*, in «Quaderni sul Neoclassico», 3, 1975, pp. 43-63.
- Costantini 2004a  
 M. Costantini, *Domenichino ricevuto dal cardinale Pietro Aldobrandini presso la villa Belvedere di Frascati*, in *Un pittore francese in Villa: François-Marius Granet a Frascati*, catalogo della mostra (Frascati, Scuderie Aldobrandini, 16 maggio-11 luglio 2004), a cura di M. Costantini, A. Fasano, Campisano Editore, Roma 2004, pp. 35-41.
- Costantini 2004b  
 M. Costantini, *Granet a Frascati*, in *Un pittore francese in Villa: François-Marius Granet a Frascati*, catalogo della mostra (Frascati, Scuderie Aldobrandini, 16 maggio-11 luglio 2004), a cura di M. Costantini, A. Fasano, Campisano Editore, Roma 2004, pp. 13-21.
- Cova 2008  
 P. Cova, *Leone Pancaldi e le Biennali d'Arte Antica*, in «Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna», 7, 2008, pp. 173-182.
- Coypel 1721  
 A. Coypel, *Discours prononcez dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture*, Collombat, Paris 1721.
- Coypel [1721] 2010  
 A. Coypel, *Les Conférences entre 1712 et 1746*, in *Conférences de l'Académie Royale* 2006-2015, IV, Paris 2010.
- Crescimbeni 1708  
 G.M. Crescimbeni, *L'Arcadia*, nella stamperia di Antonio de Rossi, Roma 1708.
- Crescimbeni 1721  
 G.M. Crescimbeni, *Notizie storiche degli Arcadi morti*, 3 voll., nella stamperia di Antonio de Rossi, Roma 1721.
- Croce 1930  
 B. Croce, *Julius von Schlosser – Von modernen Denkmalkultus – nei Vorträge der Bibliothek Warburg*, VI, Leipzig, Teubner, 1929, in «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce», 28, 1930, p. 302.
- Cropper 1980  
 E. Cropper, *The Ideal of Painting: Pietro Testa Düsseldorf Notebook*, Princeton University Press, Princeton 1980.
- Cropper 1983  
 E. Cropper, *Naples at the Royal Academy*, in «The Burlington Magazine», 125, 1983, 959, pp. 104-106.
- Cropper 1984  
 E. Cropper, *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton University Press, Princeton 1984.
- Cropper 1991  
 E. Cropper, «La più bella antichità che sappiate desiderare»: *History and Style in Giovan Pietro Bellori's "Lives"*, in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, atti dei convegni (Wolfenbüttel, 1987-1988), a cura di P. Ganz, M. Gosebruch, Harrassowitz in Komm., Wiesbaden 1991, pp. 145-173.
- Cropper 2000  
 E. Cropper, *L'Idea di Bellori*, in *L'Idea del Bello* 2000, I, pp. 81-86.
- Cropper 2005  
 E. Cropper, *The Domenichino Affair: Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-century Rome*, Yale University Press, New Haven 2005.
- La cultura del restauro* 2013  
*La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno (Roma, 18-20 aprile 2013), a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Campisano Editore, Roma 2013.
- Curzietti 2011  
 J. Curzietti, *Giovan Battista Gaulli: la decorazione della chiesa del SS. Nome di Gesù*, Gangemi, Roma 2011.
- Da Caravaggio a Bernini* 2017  
*Da Caravaggio a Bernini. Capolavori del Seicento italiano nelle Collezioni Reali di Spagna*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 14 aprile-30 luglio 2017), a cura di G. Redín Michaus, Skira, Milano 2017.
- Da Caravaggio a Guercino* 2014  
*Da Caravaggio a Guercino: Sir Denis Mahon e l'arte italiana del XVII secolo*, catalogo della mostra (Roma,

- Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, 26 settembre 2014-8 febbraio 2015), a cura di A. Coliva, L'Erma di Bretschneider, Roma 2014.
- Dalai Emiliani [1982] 2008  
M. Dalai Emiliani, *Musei della Ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia* [1982], in *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, a cura di M. Dalai Emiliani, Marsilio, Venezia 2008, pp. 77-119.
- Dalai Emiliani 2008  
M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Marsilio Editori, Venezia 2008.
- Dalle Laste [1764] 1765  
N. Dalle Laste, *De Musaeo Philippi Farsetii Patricii Veneti Epistola ad Clarissimam Cortonensium Academicam*, Venezia 1764, rist. *Lastesii Natalis, Epistola de museo Philippi Farsetii*, in «Nuova Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici», 13, 1765, pp. 55-72.
- Dalmasso 1982  
F. Dalmasso, *L'Accademia Albertina: storia e artisti*, in *L'Accademia Albertina di Torino*, a cura di F. Dalmasso, P. Gaglia, F. Poli, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1982.
- Dal vero 2002  
*Dal vero. Il paesaggismo napoletano da Gigante a De Nittis*, catalogo della mostra (Torino, palazzo Cavour, 12 maggio-21 luglio 2002), a cura di M. Picone Petrusa, Allemandi, Torino 2002.
- D'Amelia 2017  
M. D'Amelia, *Con gli occhi di Eugenia. Le traversie della famiglia Farsetti tra Roma e Venezia (1643-1682)*, in *Scritture, carismi, istituzioni. Percorsi di vita religiosa in età moderna*, a cura di C. Bianca, A. Scatigno, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017, pp. 247-274.
- Daniele da Volterra 2003  
*Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003-12 gennaio 2004), a cura di V. Romani, Mandragora, Firenze 2003.
- D'Annunzio 1892  
G. D'Annunzio, *Per la gloria di un vecchio*, in «Il Mattino di Napoli», 24-25 luglio e 25-26 luglio 1892.
- David 1880  
J.L.J. David, *Le peintre Louis David 1748-1825. Souvenirs & Documents inédits*, Victor Harvard libraire éditeur, Paris 1880.
- Décultot 2004  
É. Décultot, *Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert*, Ruhpolding, Rutzen 2004.
- De Dominicis [1742-1745] 2003-2014  
B. De Dominicis, *Vite de' pittori scultori e architetti napoletani* [1742-1745], a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, 4 voll., Paparo Edizioni, Napoli 2003-2014.
- De Falco 2001  
C. De Falco, *L'album. Giornale letterario e di belle arti*, Edilazio, Roma 2001.
- De Lachenal 2000  
L. De Lachenal, *La riscoperta della pittura antica nel XVII secolo. Scavi, disegni, collezioni*, in *L'Idea del Bello* 2000, II, pp. 625-672.
- Delacroix [1853] 1923  
E. Delacroix, *Le Poussin*, in «Le Moniteur Universel», 30 giugno 1853, in Idem, *Oeuvres littéraires*, II, *Essais sur les artistes célèbres*, 2 voll., Les Éditions Georges Crès et Cie, Paris 1923, pp. 57-104.
- Del Pesco 2010  
D. Del Pesco, *Paul de Chantelou, Roland Fréart e Charles Errard: successi e insuccessi dall'Italia*, in *Rome-Paris 1640*, atti del convegno (Roma, 17-19 aprile 2008), a cura di M. Bayard, Somogy, Paris 2010, pp. 141-174.
- De Marchi 1987  
G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Società Romana di Storia Patria alla Biblioteca Vallicelliana, Roma 1987.
- De Marchi 1999  
*Sebastiano e Giuseppe Ghezzi. Protagonisti del Barocco*, catalogo della mostra (Comunanza, palazzo Pascali, 8 maggio-22 agosto 1999), a cura di G. De Marchi, Venezia 1999.
- Demo 1861  
Demo, *Annua Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti in Torino. II*, in «Il mondo illustrato», 4, 1861, pp. 359-362.
- Dempsey 1986  
Ch. Dempsey, *The Carracci Postille to Vasari's Lives*, in «The Art Bulletin», 68, 1986, 1, pp. 72-76.
- Dempsey 2000  
Ch. Dempsey, «*Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*» di Giovan Pietro Bellori, in *L'Idea del Bello* 2000, I, pp. 99-112.
- Dempsey 2013  
Ch. Dempsey, *Poussin, Duquesnoy, and the Greek Style*, in *Le componenti del Classicismo seicentesco* 2013, pp. 159-167.

Denison 1994

C.D. Denison, *The Thaw Collection: Master Drawings and New Acquisitions*, Pierpont Morgan Library, New York 1994.

De Piles 1699

R. De Piles, *Abregé de la vie des Peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait*, F. Muguet, Paris 1699.

De Piles 1708

R. De Piles, *Cours de peinture par principes*, C.-A. Jombert, Paris 1708.

De Rossi 1785

G.G. de Rossi, in «Memorie per le belle arti», 3, 1785.

Desmas 2019

A.-L. Desmas, *Il rilievo nella scultura a Roma, da Algardi a Monnot*, in *Gli allievi di Algardi*, a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Officina Libraria, Milano 2019.

Desmas, Trey 2016

A.-L. Desmas, J. Trey, *Les Copies d'après l'antique et les maîtres faites à Rome*, in *Edme Bouchardon, 1698-1762. Une idée du beau*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 14 settembre-5 dicembre 2016; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 10 gennaio-2 aprile 2017), a cura di A.-L. Desmas, É. Kopp, G. Scherf, J. Trey, Somogy, Paris 2016, pp. 72-114.

Dézallier d'Argenville 1745

A.J. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages*, 3 voll., de Bure l'ainé, Paris 1745-1752, I, 1745.

Dézallier d'Argenville 1762

A.J. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages*, 4 voll., seconda edizione, de Bure l'ainé, Paris 1762.

Dialogo sul colorito 2016

R. De Piles, *Dialogo sul colorito* [1673], a cura di G. Perini Folesani, S. Costa, Leo S. Olschki, Firenze 2016.

Di Bella 1998

S. Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, pp. 21-57.

Di Bella 2001

S. Di Bella, *Agostino Scilla collezionista. La raccolta di fossili*, in *Wunderkammer siciliana. Alle origini del museo perduto*, a cura di V. Abbate, Electa, Napoli 2001, pp. 61-66.

Diderot 1755

D. Diderot, *Eclectisme*, in *Encyclopédie 1751-1765*, V, Paris 1755, p. 270.

Diderot [1765] 1957-1967

D. Diderot, *Salons*, a cura di J. Seznec, J. Adhémar, 4 voll., Clarendon Press, Oxford 1957-1967.

Diderot 1959

D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture*, in *Oeuvres esthétiques*, a cura di P. Vernière, Garnier, Paris 1959.

Diderot 1975-2004

D. Diderot, *Œuvres complètes*, 33 voll., Hermann, Paris 1975-2004.

Diez del Corral Corredoira 2018

P. Diez del Corral Corredoira, «A Lisbona le spalle, a Roma il volto»: *Vieira Lusitano, un artista português en la Roma del "primo Settecento"*, in *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*, a cura di A. Varela Braga, T.L. True, Artemide, Roma 2018, pp. 187-200.

Di Giuseppe Di Paolo 2017

V. Di Giuseppe Di Paolo, *Il valore della copia nell'Accademia di Francia (1666-1699). Funzioni, modelli, destinazioni e pratiche*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2017.

Dilettanti del disegno 2013

*Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Campisano Editore, Roma 2013.

di Macco 2003

M. di Macco, *Roma "emporio mondiale dell'arte"*, in *Maestà di Roma. Universale ed eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna; Scuderie del Quirinale, 7 marzo-29 giugno 2003), a cura di S. Pinto, L. Barroero, F. Mazzocca, Electa, Milano 2003, pp. 584-588.

di Macco 2010

M. di Macco, *La mente e la mano dei pittori, a Roma nella prima metà del Settecento: fonti, autorità, modelli tra canone classico e della modernità*, in *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma, 30 novembre 2010-6 marzo 2011), a cura di C. Brook, V. Curzi, Skira, Ginevra 2010, pp. 183-190.

di Macco 2017

M. di Macco, *Momenti di dialogo tra storia dell'arte e restauro nella vicenda conservativa di alcune opere di Raffaello*, in *Raffaello a Roma*, a cura di A. Paolucci, B. Agosti, S. Ginzburg, Città del Vaticano 2017, pp. 99-115.

Dinoia 2012

R. Dinoia, *Luigi Calamatta (1801-1869) incisore e patriota in Europa*, con contributi di P. Finelli, A. Poli, Palombi, Roma 2012.

Dinoia 2017

R. Dinoia, *Alcune aggiunte e precisazioni su Tommaso Piroli incisore (Roma 1750-1824)*, in *Memoria e ma-*

teria dell'opera d'arte. Per nuovi orizzonti di ricerca, a cura di E. Cristallini, Gangemi, Roma 2017, pp. 133-145.

Dinoia 2019

R. Dinoia, *Traduzione e migrazione del Rinascimento nella corrispondenza di Luigi Calamatta*, in *Il carteggio d'artista* 2019, pp. 265-281.

di Pietro 1836

C. di Pietro, in *Distribuzione de' premi del concorso Clementino celebrata sul Campidoglio...*, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1836.

*I disegni di figura* 1988-1991

*I disegni di figura nell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, 3 voll., Ed. Quasar, Roma 1988-1991.

*Display & Art History* 2011

*Display & Art History: The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, a cura di T.W. Gaehtgens, L. Marchesano, Getty Publications, Los Angeles 2011.

*La distribuzione dei premi* 1824

*La distribuzione dei premi solennizzata sul Campidoglio il 5 ottobre 1824...*, Stamperia De Romanis, Roma 1824.

*Diverse Figure* 1646

*Diverse Figure al numero di ottanta, Disegnate di penna Nell'hore di ricreazione da Annibale Carracci intagliate in rame, e cavate dagli originali da Simone Guilino parigino. Dedicate a tutti i Virtuosi et Intendenti della Professione della Pittura, e del Disegno*, nella Stamperia di Lodovico Grignani, Roma 1646.

Di Zio 1990

T. Di Zio, *Del Torre, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1990, pp. 303-304.

Dobai 1974-1984

J. Dobai, *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, 4 voll., Bentelli, Bern 1974-1984.

*Domenichino* 1996

*Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Tantillo Mignosi, R.E. Spear, Electa, Milano 1996.

Donahue 1970

K. Donahue, *Bellori, Giovan Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970, pp. 781-789.

*Drawings by the Carracci* 1996

*Drawings by the Carracci from British Collections*, cata-

logo della mostra (Oxford, Ashmolean Museum, 10 dicembre 1996-31 marzo 1997), a cura di C. Robertson, C. Whistler, The Ashmolean Museum, Oxford 1996.

*The Drawings of Annibale Carracci* 1999

*The Drawings of Annibale Carracci*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 26 settembre 1999-9 gennaio 2000), a cura di D. Benati, D. De Grazia, National Gallery of Art, Washington 1999.

Dufresnoy 1713

C.-A. Dufresnoy, *L'arte della pittura*, De' Rossi, Roma 1713.

Dupuy 1999

M.A. Dupuy, *Tableau anciens et modernes des trois Ecoles*, in *Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 20 ottobre 1999-17 gennaio 2000), a cura di P. Rosenberg, M.A. Dupuy, Editions de la Réunion des musés nationaux, Paris 1999, pp. 437-450.

Duro 1985

P. Duro, *Le Musée des copies de Charles Blanc à l'aube de la IIIe République. Catalogue*, in «Bulletin de la Société d'Histoire de l'art français», 1985, pp. 283-313.

Duro 2000

P. Duro, *The Lure of Rome: The Academic Copy and the Académie de France in the Nineteenth Century*, in *Art and the Academy in the Nineteenth Century*, a cura di R. Cardoso Denis, C. Trodd, Manchester University Press, Manchester 2000, pp. 133-149.

Ebert-Schifferer 1994

S. Ebert-Schifferer, *Sandrarit a Roma 1629-1635: un cosmopolita tedesco nel Paese delle Meraviglie*, in *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 25 ottobre 1994-1° gennaio 1995), a cura di O. Bonfait, Electa, Milano 1994, pp. 97-114.

*Gli eccelsi pregi* 1733

*Gli eccelsi pregi delle Belle Arti e la scambievole lor congiunzione con le matematiche scienze: mostrata nel Campidoglio dall'Accademia del Disegno in occasione del concorso celebrato dalla medesima nell'anno 1732*, Appresso Giovanni Maria Salvioni, Roma 1733.

Edelein-Badie 1997

B. Edelein-Badie, *La Collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Editions de la Réunion des musés nationaux, Paris 1997.

*Editori italiani dell'Ottocento* 2004

*Editori italiani dell'Ottocento. Repertorio*, a cura di A. Gigli Marchetti, M. Infelise, I. Mascilli Migliorini, M.I. Palazzolo, G. Tutti, 2 voll., FrancoAngeli Editore, Milano 2004.

*Edme Bouchardon* 2016

*Edme Bouchardon, 1698-1762. Une idée du beau*, ca-

talogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 14 settembre-5 dicembre 2016; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 10 gennaio-2 aprile 2017), a cura di A.-L. Desmas, É. Kopp, G. Scherf, J. Trey, Somogy, Paris 2016.

Ehrard 1970

J. Ehrard, *L'Idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Flammarion, Paris 1970.

Ekserdjian 2020

D. Ekserdjian, *Sir Denis Mahon storico dell'arte e collezionista*, in *Nuovi studi sul Guercino* 2020, pp. 11-16.

Emiliani 1958a

A. Emiliani, *Giovan Francesco Guerrieri da Fossombrone*, prefazione di R. Pallucchini, Istituto Statale d'Arte, Urbino 1958.

Emiliani 1958b

A. Emiliani, *Un viaggio sconosciuto di Francesco Gessi*, in «Arte Antica e Moderna», 1, 1958, pp. 53-57.

Emiliani 1958-1959

A. Emiliani, *III Biennale d'Arte della città di Bologna: maestri della pittura del Seicento emiliano*, in «Atti e Memorie. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», 10, 1958-1959, pp. 298-308.

Emiliani 1959

A. Emiliani, *Maestri della pittura del Seicento emiliano a Bologna*, in «Bollettino d'Arte», 4, 1959, 44, pp. 275-280.

Emiliani 1962a

A. Emiliani, *Carlo Bononi*, Cassa di Risparmio di Ferrara e Amilcare Pizzi, Ferrara 1962.

Emiliani 1962b

A. Emiliani, *Momenti del classicismo a Roma (1600-1650)*, in *L'Ideale classico* 1962, pp. 69-71, 290-344.

Emiliani 1988

A. Emiliani, *La vita, i simboli, la fortuna di Guido Reni*, in *Guido Reni* 1988, pp. XVII-CIII.

Emiliani 1993

A. Emiliani, *Conclusioni*, in *Il Classicismo. Medioevo, Rinascimento, Barocco*, atti del convegno (Bologna, 3-5 aprile 1986), a cura di E. De Luca, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993, pp. 373-379.

Emiliani 1999

A. Emiliani, *La riscoperta dei Bolognesi. Le mostre organizzate dal 1954 da Cesare Gnudi e la rivalutazione del classicismo emiliano da Reni a Guercino, a Domenico: la attenzione per i restauri, i documenti e l'esposizione monografica come puntello per una "riforma" della storia dell'arte*, in «Quadri & Sculture», 7, 1999, 34, pp. 22-35.

Emiliani 2002a

A. Emiliani, *Appendice*, in *L'Arte, un universo di relazioni* 2002, pp. 391-397.

Emiliani 2002b

A. Emiliani, *Un grande ritorno*, in *L'Arte, un universo di relazioni* 2002, pp. 29-105.

Emiliani 2002c

A. Emiliani, *L'ideale classico nell'età barocca*, in *Lezioni di storia dell'arte*, FAI, Fondo per l'Ambiente italiano, II, *Dall'Umanesimo all'età barocca*, a cura di C. Bertelli, V. Terraroli, Milano 2002, pp. 407-423.

Emiliani 2006a

A. Emiliani, *Il "Morandi" di Arcangeli: lo specchio infranto*, in *Dal Romanticismo all'Informale. Turner Monet Pollock. Omaggio a Francesco Arcangeli*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'Arte della Città, 19 marzo-23 luglio 2006), a cura di C. Spadoni, Electa, Milano 2006, pp. 57-62.

Emiliani 2006b

A. Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Restauri architettonici e allestimento 1953-1973*, Bononia University Press, Bologna 2006.

Emiliani 2012

A. Emiliani, *Incontri con il pubblico. Proposte di lettura per le mostre della Pinacoteca Nazionale 1983-1998*, Minerva Edizioni, Bologna 2012.

Emiliani 2018

A. Emiliani, *Pagine di studio per Arcangeli*, in *Francesco Arcangeli* 2018, pp. 25-74.

Emiliani 2017

A. Emiliani, *L'"Omaggio a Giorgio Morandi" di Francesco Arcangeli (1966)*, in *Grizzana, Morandi, Arcangeli cinquant'anni dopo. Arte in Appennino da Lorenzo Monaco a Luigi Ontani*, a cura di A. Mazza, A. Stanzani, Bononia University Press, Bologna 2017, pp. 21-28.

*Emozione barocca* 2019

*Emozione barocca. Il Guercino a Cento*, catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca di San Lorenzo e La Rocca, 9 novembre 2019-13 aprile 2020), a cura di D. Benati, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019.

*The Encounter* 2017

*The Encounter: Drawings from Leonardo to Rembrandt*, catalogo della mostra (Londra, National Portrait Gallery, 13 luglio-22 ottobre 2017), a cura di T. Cooper, C. Bolland, National Portrait Gallery, London 2017.

*Encyclopédie* 1751-1765

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettre mis en ordre & publié par M.Diderot [...] & par M. D'A-*

- lemberg*, 17 voll., chez Samuel Faulche et Compagnie, Neufchâtel 1751-1765.
- Enggass 1964  
R. Enggass, *The Painting of Baciccio, Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Pennsylvania State University Press, University Park 1964.
- Enggass 1977  
C. e R. Enggass, *Nicola Pio. Le Vite di Pittori scultori et architetti* [cod. ms. Capponi 257], Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977.
- Epifani 2006-2007  
M. Epifani, "Bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope". *Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento*, Tesi di Dottorato, tutor R. De Gennaro, Università degli Studi di Napoli "Federico II", 2006-2007.
- Dall'erudizione alla politica* 1997  
*Dall'erudizione alla politica. Giornali, giornalisti ed editori a Roma tra XVII e XX secolo*, a cura di M. Caffiero, G. Monsagrati, FrancoAngeli Editore, Milano 1997.
- L'esame di riparazione di Guido Reni* 1954  
[s.a.] *L'esame di riparazione di Guido Reni*, in «L'Europeo», 465, 12 settembre 1954, p. 31.
- Evans 2014  
M. Evans, *Copyng: A More Lasting Remembrance*, in *John Constable: The Making of a Master*, catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum, 20 settembre 2014-11 gennaio 2015), a cura di M. Evans, V & A Publishing, London 2014, pp. 107-130.
- Evelyn [1818] 1901  
J. Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, M. Walter Dunne, New York [1818] 1901.
- Exposition Nicolas Poussin* 1960  
*Exposition Nicolas Poussin*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, maggio-luglio 1960), a cura di G. Bazin, A. Blunt, C. Sterling, Editions de la Réunion des musés nationaux, Paris 1960.
- Exposition Nicolas Poussin et son temps* 1961  
*Exposition Nicolas Poussin et son temps. Le Classicisme français et italien contemporain de Poussin*, catalogo della mostra (Rouen, Musée des Beaux-Arts, aprile-maggio 1961), a cura di P. Rosenberg, introduzione di A. Blunt, premessa di J. Thuillier, Editions de la Réunion des musés nationaux, Paris 1961.
- Fabretti 1683  
R. Fabretti, *De columna Traiani syntagma*, N.A. Tinasì, Roma 1683.
- Faedo 1996  
L. Faedo, *La collezione di calchi di Francesco Algarotti e la raccolta Farsetti*, in *Venezia, l'archeologia e l'Europa*, atti del convegno (Venezia, 27-30 giugno 1994), a cura di M. Fano Santi, L'Erma di Bretschneider, Roma 1996, pp. 194-203.
- Fagiolo dell'Arco 1969  
M. Fagiolo dell'Arco, *Il Guercino*, in «Storia dell'arte», 1-2, 1969, pp. 190-195.
- Failla 2018  
M.B. Failla, *Ambientazioni e "gusto modernissimo". Musei a Torino negli anni tra le due guerre*, Edifir, Firenze 2018.
- Falconet 1760  
É. Falconet, *Réflexions sur la sculpture, Lues à l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, le 7 juin 1760*, [s. ed.], Paris 1760.
- Falconet 1761  
É. Falconet, *Réflexions sur la sculpture*, [s. ed.], Paris 1761.
- Faldi 1958  
I. Faldi, *La scultura barocca in Italia*, Garzanti, Milano 1958.
- Fanti 1979  
M. Fanti, *Le postille carracesche alle 'Vite' del Vasari: il testo originale. Spigolature d'archivio per la storia dell'arte a Bologna (II)*, in «Il carrobbio», 5, 1979, pp. 148-164.
- Fantuzzi 1962  
G. Fantuzzi, *A Bologna batte il cuore dell'Europa artistica*, in «Settimo Giorno», 9 ottobre 1962, pp. 64-65.
- Farioli, Poppi 1980  
E. Farioli, C. Poppi, *Regesto*, in *I concorsi curlandesi. Bologna, Accademia di Belle Arti, 1785-1870*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, marzo-maggio 1980; Museo Civico, giugno-luglio 1980), a cura di R. Grandi, Grafis, Bologna 1980, pp. 43-56.
- Farneti 2012a  
F. Farneti, «Noi altri dipintori abbiamo a parlare con le mani», in *Catalogo della quadreria-Accademia di Belle Arti di Bologna*, a cura di A. De Fazio, NFC Edizioni, Rimini 2012, n. 32, pp. 88-90.
- Farneti 2012b  
F. Farneti, *Ottocento d'Accademia*, in *Catalogo della quadreria-Accademia di Belle Arti di Bologna*, a cura di A. De Fazio, NFC Edizioni, Rimini 2012, pp. 31-34.
- Faroult 2003  
G. Faroult, *Alla scuola di Luca Giordano e di Solimena. Il soggiorno napoletano dei pensionnaires dell'Accademia di Francia a Roma durante la direzione di Charles-Joseph Natoire (1752-1775)*, in «Napoli nobilissima», 5, 2003, 3/4, pp. 105-118.

- Farsetti 1778  
T.G. Farsetti, *Notizie della famiglia Farsetti con l'Albero e le vite di Sei uomini illustri a quella spettanti*, Cosmopoli, Venezia 1778.
- Feigenbaum 2010  
G. Feigenbaum, "A Likeness in the Tomb": Annibale's Self-Portrait Drawing in the J. Paul Getty Museum, in «The Getty Research Journal», 2, 2010, pp. 19-38.
- Félibien 1669  
A. Félibien, *Conferences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Leonard, Paris 1669.
- Fergonzi 2016  
F. Fergonzi, *Giorgio Morandi, "Natura morta" (1935) (Vitali 191)*, in «L'uomo nero», XIII, 13 dicembre 2016, pp. 76-91.
- Fergonzi 2020  
F. Fergonzi, *Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi sulla pittura moderna (1958-1960)*, in «Studi di Memofonte», 24, 2020, pp. 76-111.
- Fernow [1806] 2006  
C.L. Fernow, *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke [1806]*, trad. e cura di A. Auf der Heyde, Biblos Edizioni, Bassano del Grappa 2006.
- Fernow 2005  
R. Wegner, *Kunst als Wissenschaft. Carl Ludwig Fernow, ein Begründer der Kunstgeschichte*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2005.
- Ferrari 1990  
O. Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Electa, Napoli 1990.
- Ferrari 1994  
O. Ferrari, *La fortuna (e sfortuna) critica del «bozzetto» nel Settecento*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Nuova Italia, Firenze 1994, pp. 253-258.
- Ferrarini 2017  
M. Ferrarini, *Il soggiorno fiorentino di James Northcote, allievo e biografo di Joshua Reynolds, e la storia di tre autoritratti*, «Letteratura & arte», 15, 2017, pp. 93-106.
- Ferretti 1883  
C. Ferretti, *Memorie storico-critiche dei pittori anconitani dal XV al XIX secolo*, Morelli, Ancona 1883.
- Ferretti 1981  
M. Ferretti, *Falso e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, coordinamento editoriale di G. Bol-lati, P. Fossati, 12 voll., Giulio Einaudi Editore, Torino 1979-1983, parte terza, *Situazioni momenti indagini, Conservazione falso restauro*, a cura di F. Zerì, X, 1981, pp. 115-195.
- Ferretti 2019  
M. Ferretti, *Da Guido Reni a Guercino: le mostre bolognesi dal 1954 al 1968*, in *Fortuna del Barocco* 2019, pp. 177-195.
- F.G.M. 1839  
F.G.M., *La morte di Marin Faliero; quadro ad olio di Olimpio Bandinelli*, in «La Pallade. Giornale di Belle Arti», 1, 1839, 39, pp. 308-309.
- Figueiredo, Ferreira Rodrigues 2017  
A. Figueiredo, S. Ferreira Rodrigues, *Onde estava a periferia da arte? Circulação e recepção de cópias de pintura europeia na Amazônia no século XIX*, in *Dossiê: Amazônia e História Global*, Tempo 23 (3), Sep-Dec 2017, consultabile on line: <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2017v230310>.
- Fileri 2001  
E. Fileri, *La "stanza delle terracotte" del museo del cardinal Gualtieri*, in «Archeologia classica», 52, 2001, 2, pp. 343-384.
- Fileri 2002  
E. Fileri, *Le collezioni del Cardinale Filippo Antonio Gualtieri "principe amatissimo delle scienze e d'ogni sorte di erudizione"*, in «Storia dell'arte», 102, 2002, pp. 31-44.
- Filippo Juvarra a Madrid 1978  
Filippo Juvarra a Madrid, a cura di C. Greppi, L. Ferrarino, Gráficas Cónдор, Madrid 1978.
- Fiorillo 1798-1808  
J.D. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, 5 voll., Rosenbusch, Göttingen 1798-1808.
- Fiorio 2011  
M.T. Fiorio, *Il Museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Mondadori, Milano 2011.
- Fischer 2013  
N. Fischer, *Kunst nach Ordnung, Auswahl und System. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im späten 18. Jahrhundert*, in *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums*, a cura di G. Swoboda, Böhlau Verlag, Wien 2013.
- Fischer Pace 2013  
U.V. Fischer Pace, *"Eine sehr herrliche Pencée von Cav. Bernini" (un'idea meravigliosa del Cav. Bernini)*, in «Commentari d'arte», 20-21, 2013-2014 (2014), pp. 53-61.
- Fischer Pace 2014  
U.V. Fischer Pace, *Roman Drawings Before 1800: Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings*, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 2014.

Fischer Pace 2015

U.V. Fischer Pace, *Diffusione del modello Maratti nei Paesi del Nord Europa: il caso di Hinrich Krock*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 187-194.

Fischetti 2017

F. Fischetti, *Pier Francesco Mola principe dell'Accademia di San Luca*, in *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca*, a cura di A. Amendola, J. Zutter, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 137-153.

Fleckner 2001

U. Fleckner, «*Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau?*» *Fragonard, Diderot et l'éloquence du pinceau dans quelques portraits du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *L'art et le normes sociales au XVIII<sup>e</sup> siècle*, a cura di T.W. Gaetgens, C. Michel, D. Rabreau, M. Schieder, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2001, pp. 509-533.

La fortuna dei Bacchanali di Tiziano 2019

*La fortuna dei Bacchanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento*, a cura di S. Albi, S. Ebert-Schifferer, Campisano Editore, Roma 2019.

Fortuna del Barocco 2019

*Fortuna del Barocco in Italia. Le grandi mostre del Novecento*, atti del convegno (Torino, 28-29 novembre 2016), a cura di M. di Macco, G. Dardanella, Sagep Editori, Genova 2019.

Foucart 1991

B. Foucart, G. *Guillon Le Thièrre: peintre d'histoire, 1760-1832*, L'Assoc. des Amis de Guillaume Guillon Lethière, Savigny-sur-Orge 1991.

Francesco Algarotti 2017

*Francesco Algarotti (1712-1764). Kunst – Literatur – Philosophie. Arte – Letteratura – Filosofia*, a cura di B. Wehinger, G.F. Frigo, Wehrhahn Verlag, Hannover 2017.

Francesco Arcangeli 2018

*Francesco Arcangeli. Maestro e fratello*, atti del convegno (Bologna, 12 novembre 2015), a cura di A. Emiliani, Minerva Edizioni, Bologna 2018.

Francesco Bartolozzi 1995

*Francesco Bartolozzi. Incisore delle Grazie*, catalogo della mostra (Roma, palazzo della Farnesina, 27 ottobre-17 dicembre 1995), a cura di B. Jatta, Artemide Edizioni, Roma 1995.

Francesco Bianchini 2005

*Francesco Bianchini (1662-1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700*, a cura di V. Kockel, B. Sölch, Akademie Verlag, Berlin 2005, pp. 41-55.

Franke 2006

Th. Franke, *Ideale Natur aus kontingenter Erfahrung. Johann Joachim Winckelmanns normative Kunstlehre*

*und die empirische Naturwissenschaft*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006.

Frapiccini 2002

D. Frapiccini, *Alcuni aspetti dell'insegnamento di Anatomia e i rapporti istituzionali dell'Accademia di San Luca*, in *Le «Scuole Mute» e le «Scuole Parlanti»* 2002, pp. 35-58.

Frausin 1992

P. Frausin, *Il Museo di Filippo Farsetti. Lettera di Natale Dalle Laste alla illustrissima Accademia di Cortona (Venezia, 1764)*, in «*Archeografo triestino*», 4, 1992, 52, pp. 441-458.

French Oil Sketches 1994

*French Oil Sketches and the Academic Tradition, Selections from a Private Collection on Loan to the Univ. Art Museum of the Univ. of New Mexico, Albuquerque*, catalogo della mostra (Charlotte, NC, Mint Museum of Art, 14 ottobre-11 dicembre 1994; Atlanta, Emory University, Michael C. Carlos Museum, 22 settembre-19 novembre 1995), a cura di P. Walch, J. Barnes, American Federation of Art, New York 1994.

Frisoni 1978

F. Frisoni, *La vera Sirani*, in «*Paragone. Arte*», 29, 1978, 335, pp. 3-18.

Frosini 1968

D. Frosini, *Lettere per Pisa di Pompeo Batoni*, in «*Critica d'arte*», 15, 1968, 93, pp. 77-80.

Fubini, Held 1964

G. Fubini, J. Held, *Padre Resta's Rubens Drawings After Ancient Sculpture*, in «*Master Drawings*», 2, 1964, 2, pp. 123-141.

Fucinese 1985

D. Fucinese, *Mengs protocritico del Correggio*, in «*Critica d'arte*», 7, 1985, pp. 51-56.

Fumaroli 2001

M. Fumaroli, *Les Abeilles et les araignées*, in *La Querelle des anciens et des modernes*, a cura di A.-M. Lecoq, Gallimard, Paris 2001, pp. 7-220.

Fusconi, Prosperi Valenti Rodinò 1985

G. Fusconi, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il 'Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico'*, in «*Prospettiva*», 33-36, 1983-1984 (1985), pp. 237-256.

Gaetgens 2006

T.W. Gaetgens, *La Doctrine académique. Histoire d'une fiction*, in *Conférences de l'Académie Royale* 2006-2015, tomo I, vol. 1, 2006, pp. 13-24.

Gaetgens, Lugand 1988

T.W. Gaetgens, J. Lugand, *Joseph-Marie Vien, peintre du roi (1716-1809)*, Arthena, Paris 1988.

Galeazzi 2007

G. Galeazzi, *Bonaventura M. Forlani scultore di figura ed ornatista del Settecento bolognese*, in «Strenna storica bolognese», 57, 2007, pp. 179-216.

Gallego García 2014

R. Gallego García, *De los Carracci a Sebastiano Conca. La Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes*, in «Acta artis», 2, 2014, pp. 25-49.

Galleria Nazionale: Palazzo Barberini 2008

Galleria Nazionale: Palazzo Barberini. *I dipinti. Catalogo sistematico*, a cura di L. Mochi Onori, R. Vodret, L'Erma di Bretschneider, Roma 2008.

Galli 1927-1928

G. Galli, *I tesori d'arte di un pittore del Seicento*, in «L'Archiginnasio», 22, 1927, pp. 218-238; e in «L'Archiginnasio», 23, 1928, pp. 59-78.

Galli 1928

R. Galli, *La collezione d'arte di Carlo Maratti. Inventario e Notizie*, Zanichelli, Bologna 1928, estratto da «L'Archiginnasio», 22-23, 1927-1928.

Gallo 2016

L. Gallo, *L'insegnamento del paesaggio in ambito accademico tra Settecento e Ottocento*, in *Roma-Parigi* 2016, pp. 49-52.

Gandolfi 2021

R. Gandolfi, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio: "compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte"*, Leo S. Olschki, Firenze 2021.

Garcia, Schwartz 2009

A.-M. Garcia, E. Schwartz, *L'École de la liberté: être artiste à Paris, 1648-1817*, Beaux-Arts de Paris, Paris 2009.

Garnier 1989

N. Garnier, *Antoine Coyvel 1661-1722*, Arthena, Paris 1989.

Gasparro 2008

D. Gasparro, *Dal lato dell'immagine: destra e sinistra nelle descrizioni di Bellori e altri*, Edizioni Belvedere, Latina 2008.

Gauna 2011

C. Gauna, *M come Malvasia e Mariette: disegni, stampe e giudizi di stile tra Bologna, Parigi e Vienna*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 3, 2011, 1, pp. 159-203.

Gauna 2012

C. Gauna, *Stampe, artisti e collezioni a Parma nel Settecento*, in *Di modello, di intaglio e di cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, a cura di G. Dardanello, Editris Duemila, Torino 2012, pp. 223-234.

Gauna 2020

C. Gauna, «*Se rendre, pour ainsi dire, Original, en imitant ces grands Originaux!*». *Note sulla funzione dei modelli italiani in Francia (1680-1750)*, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 49-62.

Il genio di G.B. Castiglione 1990

*Il genio di G.B. Castiglione, il Grechetto*, a cura di G. Dillon, Sagep Editori, Genova 1990.

Georgel [1982] 1987

P. Georgel, *Dal vero: L'Albani e i suoi "putti"*, in *La pittura nella pittura* [1982], catalogo della mostra (Digione, Musée des Beaux-Arts, 17 dicembre 1982-28 febbraio 1983), a cura di P. Georgel, A. Lecoq, Mondadori, Milano 1987, pp. 118-119.

Gerardi 1835

F. Gerardi, *La Flagellazione di S. Andrea Apostolo: affresco di Domenichino, ricopiato ad olio dal Professore Giovanni Cavalier Silvagni, Accademico di S. Luca*, in «Il Tiberino», 3, 1835, 22, pp. 85-86.

Gere, Pouncey 1983

J.A. Gere, Ph. Pouncey, *Artists Workings in Rome: c. 1560 to c. 1640. Italian Drawings in the British Museum*, The British Museum, London 1983.

Gerstenberg 1923

K. Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei: ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Niemeyer, Halle 1923.

Gessner [1770] 1985

S. Gessner, *Brief über die Landschaftsmalerei* [Lettera sulla pittura di paesaggio], in J.C. Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, 3 voll., Zürich 1770, III, trad. it. in A. Sbrilli, *Paesaggi dal Nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Officina Ed., Roma 1985, pp. 107-117.

Giacomini 2007

F. Giacomini, «*per reale vantaggio delle arti e della storia*»: *Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Edizioni Quasar, Roma 2007.

Gialluca 2013

B. Gialluca, *Gli Antichi Sepolcri e Ivan Paštrić (Giovanni Pastrizio). Ricerche sopra la produzione estrema di Pietro Santi Bartoli*, in «*Symbolae antiquariae*», 5, 2012 (2013), pp. 23-106.

Gialluca 2014

B. Gialluca, *Filippo Buonarroti*, in *Seduzione Etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, catalogo della mostra (Cortona, palazzo Casali, 22 marzo-31 luglio 2014), a cura di P. Bruschetti, B. Gialluca, P. Giulierini, S. Reynolds, J. Swaddling, Skira, Milano 2014, pp. 291-317.

Gibson-Wood 2000

C. Gibson-Wood, *Jonathan Richardson: Art Theorist of*

- the English Enlightenment*, Yale University Press, New Haven 2000.
- Ginzburg 1994  
S. Ginzburg, *The Portrait of Agucchi at York reconsidered*, in «The Burlington Magazine», 136, 1994, 1090, pp. 4-14.
- Ginzburg 1996a  
Silvia Ginzburg, *Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia*, in *Poussin et Rome* 1996, pp. 273-291.
- Ginzburg 1996b  
S. Ginzburg, *Domenichino e Giovanni Battista Agucchi*, in *Domenichino (1581-1641)*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), a cura di C. Strinati, A. Tantillo Mignosi, R.E. Spear, Electa, Milano 1996, pp. 121-137.
- Ginzburg 2000  
S. Ginzburg, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Donzelli, Roma 2000.
- Ginzburg 2002  
S. Ginzburg, *Dialoghi tra Italia e Francia nella giovinezza di Bellori*, in *L'Idéal classique* 2002, pp. 46-68.
- Ginzburg 2004  
S. Ginzburg, *Il paesaggio "ideale"*, in *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, Electa, Milano 2004, pp. 182-197.
- Ginzburg 2006  
S. Ginzburg, *La nascita del paesaggio "classicista" di Nicolas Poussin*, in *Archivi dello sguardo*, a cura di F. Cappelletti, «Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara», 4, 2006, pp. 285-322.
- Ginzburg 2008  
S. Ginzburg, *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*, Electa, Milano 2008.
- Ginzburg 2015  
S. Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 25-51.
- Ginzburg 2019  
S. Ginzburg, *La prima riscoperta dei Baccanali: il ruolo di Annibale Carracci e di Giovanni Battista Agucchi*, in *La fortuna dei Baccanali di Tiziano* 2019, pp. 49-70.
- Giordani 1826  
G. Giordani, *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti in Bologna*, Nobili, Bologna 1826.
- Giordani 1837  
G. Giordani, *La fuga della S.S. Famiglia in Egitto*, in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», 3, 1837, 3, pp. 11-17, tav. XVII.
- Giordani 1839  
G. Giordani, *Relazione delle feste celebrate per Cristina di Svezia in Bologna*, Tip. Nobili e Comp., Bologna 1839.
- Giordani 1861a  
G. Giordani, *Maria Maddalena portata in cielo dagli Angeli*, in «L'Album», 28, 1861, 41, pp. 321-322.
- Giordani 1861b  
G. Giordani, *Notizie intorno alla sacra preziosa immagine della Beata Vergine del Suffragio dipinta da Guido Reni de-rubata nel 1855 restituita nel 1860 la quale si venera nella chiesa parrocchiale di S. Bartolommeo a Porta Ravennana in Bologna*, Tipografia all'Ancora, 1861 Bologna.
- Giovanni Francesco Barbieri 1991  
Giovanni Francesco Barbieri, *il Guercino 1591-1666*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico; Cento, Pinacoteca Civica e chiesa del Rosario, 6 settembre-10 ottobre 1991; Francoforte, Schirn-Kunsthalle, 3 dicembre 1991-9 febbraio 1992; Washington, National Gallery of Art, 15 marzo-17 maggio 1992), a cura di D. Mahon, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1991.
- Giuseppe e Pier Leone Ghezzi 1990  
Giuseppe e Pier Leone Ghezzi, a cura di V. Martinelli, Palombi, Roma 1990.
- Gnudi 1954a  
C. Gnudi, *Una fantasia interrotta. I quadroni del Cagnacci*, in «Critica d'arte», 1, 1954, pp. 33-48.
- Gnudi 1954b  
C. Gnudi *Introduzione*, in *Mostra di Guido Reni* 1954, pp. 13-42.
- Gnudi 1954c  
C. Gnudi, *Regola e bellezza in Guido Reni*, in *Mostra di Guido Reni* 1954, pp. 15-44.
- Gnudi 1955  
C. Gnudi, *Guido Reni*, Aldo Martello editore, Milano 1955.
- Gnudi 1956  
C. Gnudi, *Introduzione*, in *Mostra dei Carracci* 1956.
- Gnudi 1957  
C. Gnudi, *Attività di restauro della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna*, in «Bollettino d'Arte», 42, 1957, 3-4, pp. 346-348.
- Gnudi 1960  
C. Gnudi, *Poussin et le panorama du classicisme romain. Project pour une exposition*, in *Nicolas Poussin* 1960, I, pp. 233-235.
- Gnudi 1962  
C. Gnudi, *Saggio introduttivo*, in *L'Ideale classico* 1962, pp. 3-37.

- Gnudi [1962] 2006  
C. Gnudi, *L'Ideale classico del Seicento*, in *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, ristampa anastatica del catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre-11 novembre 1962), a cura di A. Emiliani, Minerva Edizioni, Bologna 2006, pp. 79-85.
- Gnudi 1967  
C. Gnudi, *Presentazione*, in *Omaggio al Guercino*, catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca Comunale, giugno-settembre 1967), Edizioni Alfa, Bologna 1967, pp. VIII-IX.
- Gnudi 1981  
C. Gnudi, *L'Ideale classico. Saggio sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Edizioni Alfa, Bologna 1981.
- Gnudi, Cavalli 1955  
C. Gnudi, G.C. Cavalli, *Guido Reni: cronologia della vita e delle opere, catalogo ragionato, antologia critica e bibliografia*, Vallecchi, Firenze 1955.
- Godart 2013  
L. Godart, *La Galleria di Alessandro VII*, in *Il Palazzo e il Colle del Quirinale*, catalogo della mostra (Roma, palazzo del Quirinale, 25 marzo-14 aprile 2013), a cura di L. Godart, Gangemi, Roma 2013, pp. 113-125.
- Goethe [1818 e 1824] 1994  
J.W. Goethe, *Quattro frammenti sulla pittura*, a cura di R. Venuti, in *Il paesaggio secondo natura* 1994, pp. 329-336.
- Goethe 1983  
J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. di E. Castellani, Mondadori, Milano 1983.
- Goldberg 1983  
E.L. Goldberg, *Patterns in Late Medici Art Patronage*, Princeton University Press, Princeton 1983.
- Goldstein 1978  
C. Goldstein, *Art History Without Names: A Case Study of the Roman Academy*, in «The Art Quarterly», 1, 1978, 2, pp. 1-16.
- Gombrich [1960] 2002  
E.H. Gombrich, *Arte e Illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [1960], Phaidon Press, London 2002.
- Gombrich [1961] 1973  
E.H. Gombrich, *Il manierismo: lo sfondo storiografico* [1961], in E.H. Gombrich, *Norma e Forma. Studi sull'arte del Rinascimento* [1966], Einaudi, Torino 1973, pp. 145-155.
- Gombrich [1976] 2008  
E.H. Gombrich, *Otto Kurz* [1976], in *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte del Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Electa, Milano 2008, pp. 154-168.
- Gozzi 1995  
F. Gozzi, *I maestri di Stefano Galletti a Cento e a Bologna*, in *Ingegno e sentimento* 1995, pp. 135-143.
- Gozzi 1996  
F. Gozzi, *Il Guercino. Le stampe della Pinacoteca Civica di Cento*, in *Il Guercino. Le stampe della Pinacoteca Civica di Cento*, catalogo della mostra (Cento, Pinacoteca Civica, 7 dicembre 1996-23 febbraio 1997), a cura di F. Gozzi, Liberty House, Ferrara 1996, pp. 13-24.
- Gramm 1912  
J. Gramm, *Die ideale Landschaft: ihre Entstehung und Entwicklung*, 2 voll., Herder, Freiburg 1912.
- Grandi 1980  
R. Grandi, *Il bello possibile: artisti e professori all'Accademia di Bologna*, in *I concorsi curlandesi. Bologna, Accademia di Belle Arti, 1785-1870*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, marzo-maggio 1980; Museo Civico, giugno-luglio 1980), a cura di R. Grandi, Grafis, Bologna 1980, pp. 33-41.
- Grassi 1941  
L. Grassi, *Ricerche intorno a Padre Resta e al suo codice di disegni all'Ambrosiana*, in «Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», 8, 1941, pp. 151-188.
- Grazia 1962  
A. Grazia, *Guida alla Mostra d'Arte Antica*, in «La Lotta», 27 settembre 1962.
- Gregori 1962  
M. Gregori, *Bilancio a Bologna. Mostra dell'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, in «Antichità viva», 1, 1962, 9, pp. 15-24.
- Grisolia 2017a  
F. Grisolia, «*Hora avea in fantasia il dolce del Correggio, hora il risentito di Michelangelo*». *Su padre Resta e Taddeo Zuccaro*, in *Padre Sebastiano Resta* 2017, pp. 199-240.
- Grisolia 2017b  
F. Grisolia, «*The Thought is Delicious*». *Maratti e i collezionisti inglesi di disegni*, in *Maratti e la sua fortuna* 2017, pp. 227-258.
- Grisolia 2018  
F. Grisolia, *Su Leonardo e i cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari*, in *Notizie di pittura* 2018, pp. 107-128.
- Grunchec 1986  
P. Grunchech, *Les concours d'esquisses peintes, 1816-1863*, 2 voll., École nationale supérieure des beaux-arts, Paris 1986.
- Guarino 1992  
S. Guarino, *I quadri "non al tutto decenti" dal Campi-*

- doglio all'Accademia di S. Luca*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 6, 1992, pp. 97-108.
- Guattani 1805  
G.A. Guattani, *Roma descritta e illustrata*, 2 voll., Pogliari, Roma 1805.
- Guattani 1806  
G.A. Guattani, *Incisione in rame*, in «Memorie enciclopediche romane», 1, 1806.
- Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti* 1968  
*Il Guercino* (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). *Catalogo critico dei dipinti*, catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre-18 novembre 1968), a cura di D. Mahon, Edizioni Alfa, seconda edizione corretta, Bologna 1968.
- Il Guercino. Catalogo critico dei disegni* 1969  
*Il Guercino* (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). *Catalogo critico dei disegni*, catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre-18 novembre 1968), a cura di D. Mahon, Edizioni Alfa, Bologna 1969.
- Guercino Drawings* 1969  
*Guercino Drawings in the Art Museum, Princeton University*, catalogo della mostra (Princeton, Art Museum, 11 marzo-6 aprile 1969), a cura di H. Backlin-Landman, Princeton University Press, Princeton 1969.
- Guercino in Britain* 1991  
*Guercino in Britain. Paintings from British Collections*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 28 giugno-31 luglio 1991), a cura di M. Helston, T. Henry, The National Gallery, London 1991.
- Guercino* 1992  
*Guercino: Master Painter of the Baroque*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 6 luglio-10 novembre 1991; Francoforte, Schirn-Kunsthalle, 2 dicembre 1991-9 febbraio 1992; Washington, National Gallery of Art, 15 marzo-17 maggio 1992), a cura di D. Mahon, National Gallery of Art, Washington 1992.
- Guercino tra sacro e profano* 2017  
*Guercino tra sacro e profano*, catalogo della mostra (Piacenza, Musei Civici, 4 marzo-4 giugno 2017), a cura di D. Benati, Skira, Milano 2017.
- Guerrazzi [1853] 1864  
F.D. Guerrazzi, *Beatrice Cenci. Storia del secolo XVI* [1853], II, Milano 1864.
- Guerrieri 2009-2010  
M. Guerrieri, *Collezionismo e mercato di disegni a Roma nella prima metà del Settecento: protagonisti, comprimari, comparse*, Tesi di Dottorato, tutor G. Saporì, Università degli Studi Roma Tre, 2009-2010.
- Guerrieri Borsoi 2004  
M.B. Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma. Mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Colombo, Roma 2004.
- Guerrieri Borsoi 2009  
M.B. Guerrieri Borsoi, *Il cavaliere Girolamo Odam: erudizione e disegni di un arcade romano*, in «Studio-lio», 7, 2009, pp. 161-180.
- Guerrini 1971  
L. Guerrini, *Marmi antichi nei disegni di Pier Leone Ghezzi*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1971.
- Guibal 1783  
N. Guibal, *Éloge de Nicolas Poussin, peintre ordinaire du Roi: discours qui a remporté le Prix à l'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen, le 6 Août 1783 lu à l'assemblée de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture, au Louvre, le 4 Octobre suivant*, Imprimerie Royale, Paris 1783.
- Guichard 2008  
C. Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Champ Vallon, Seyssel 2008.
- Guichard 2012  
C. Guichard, *Fragonard et les jeux de la signature au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in «Revue de l'art», 177, 2012, 3, pp. 47-55.
- Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento* 1950  
*Guida alla mostra della pittura bolognese del Trecento*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, maggio-luglio 1950), a cura di R. Longhi, Poligrafica Bodoniana, Bologna 1950.
- Guido Reni* 1988  
*Guido Reni 1575-1642*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 5 settembre-10 novembre 1988), a cura del Ministero per i Beni Culturali e ambientali, Bologna 1988.
- Guido Reni un der Reproduktionsstich* 1988  
*Guido Reni un der Reproduktionsstich*, catalogo della mostra (Vienna, Graphische Sammlung Albertina, 1988), a cura di V. Birke, Albertina, Wien 1988.
- Guido Reni und Europa* 1988  
*Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*, catalogo della mostra (Francoforte, Schirn-Kunsthalle, 1° dicembre 1988-26 febbraio 1989), a cura di S. Ebert Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, Schirn-Kunsthalle, Francoforte 1988 [ed. it. *Guido Reni e l'Europa*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988].
- Hackert 1994  
J.P. Hackert, *Due lettere sulla pittura di paesaggio*, ripubblicato in *Il paesaggio secondo natura* 1994, pp. 311-327.

- Hagedorn [1762] 1775  
Ch.L. von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerey*, 2 voll., J. Wendlern, Leipzig 1762 [tradotto in francese da M. Huber, 2 voll., Gaspar Fritsch, Leipzig 1775].
- Hamilton 1773  
G. Hamilton, *Schola Italica Picturae*, Romae 1773.
- Hamilton 2008a  
J. Hamilton, *Turner e l'Italia*, in *Turner e l'Italia* 2008, pp. 21-95.
- Hamilton 2008b  
J. Hamilton, *Il Liber Studiorum*, in *Turner e l'Italia* 2008, pp. 142-153.
- Hansen 2008  
M.S. Hansen, *The Infant Christ with the "arma Christi": François Duquesnoy and the Typology of the Putto*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 71, 2008, 1, pp. 121-133.
- Haskell [1971] 1978  
F. Haskell, *Gli antichi maestri nella pittura francese dell'Ottocento* [1971], in *Arte e Linguaggio della Politica e altri saggi*, S.P.E.S, Firenze 1978, pp. 137-164.
- Haskell [1980] 1990  
F. Haskell, *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo* [1980], traduzione a cura di R. Mainardi, Edizioni di Comunità, Milano 1990.
- Haskell 1990  
F. Haskell, *Tiziano: che cos'è una mostra-monstre*, in «Il Giornale dell'Arte», 81, 1990, p. 67.
- Haskell [2000] 2008  
F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte* [2000], Skira, Milano 2008.
- Haskell 2001  
F. Haskell, *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di T. Montanari, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 2001.
- Hattori 2000  
C. Hattori, *Pierre Crozat et l'Italie*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 6, 2000, pp. 40-43.
- Hattori 2005  
C. Hattori, *The Drawings Collection of Pierre Crozat (1665-1740)*, in *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Ashgate, Aldershot 2005, pp. 173-181.
- Hegel 1938  
Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Werke. Bd. Vorlesungen über die Aesthetik, Dunder und Humblot, Berlin 1838.
- Heineken 1753-1757  
C.H. von Heineken, *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, 2 voll., Imprimerie Royal, Dresde 1753-1757.
- Heinse [1787] 1969  
J.J. Heinse, *Ardinghella oder die glückseligen Inseln* [1787], trad. it. *Ardinghella o le isole felici*, a cura di R. Gabetti, La Terza, Bari 1969.
- Herder 1778  
J.G. Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, bey J.F. Hartknoch, Riga 1778.
- Herder 2010  
J.G. von Herder, *Plastica* [1778], a cura di D. Di Maio, S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2010.
- Heres 2002  
G. Heres, *Christian von Mechels. Katalog der Wiener Gemäldegalerie. Zu einer Neuerwerbung der Kunstbibliothek*, in «Dresdener Kunstblätter», 46, 2002, pp. 132-136.
- Herklotz 1996  
I. Herklotz, *Poussin et Pline l'Ancien: à propos des monochromata*, in *Poussin et Rome* 1996, pp. 13-30.
- Herklotz 1999  
I. Herklotz, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Hirmer, München 1999.
- Herklotz 2013  
I. Herklotz, *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2013.
- Hibbard 1969  
H. Hibbard, *Guido Reni's Painting of Immaculate Conception*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 28, 1969, 1, pp. 19-32.
- Hochmann 2015  
M. Hochmann, *Colorito: la technique des peintres vénitiens à la Renaissance*, Brepols, Turnhout 2015.
- Honour, Mariuz 2007  
H. Honour, P. Mariuz, *Antonio Canova: scritti*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2007.
- Huard 1841  
E. Huard, in «Journal des Artistes», 1, 1841, pp. 353-361.
- Hyerace 2001a  
L. Hyerace, *Agostino Scilla collezionista. Le raccolte di monete, medaglie, disegni e anticaglie, in Wunderkammer siciliana. Alle origini del museo perduto*, a cura di V. Abbate, Electa, Napoli 2001, pp. 55-60.

Hyerace 2001b

L. Hyerace, *Agostino Scilla. Per un catalogo delle opere*, Società Messinese di Storia Patria, Messina 2001.

Hyerace 2013

L. Hyerace, *Un'aggiunta al periodo romano di Agostino Scilla*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni*, a cura del Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Rubettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 295-302.

*L'Ida del Bello* 2000

*L'Ida del Bello. Viaggio per Roma con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, 2 voll., De Luca Editori d'Arte, Roma 2000.

*Ideal and Classical Landscape* 1960

*Ideal and Classical Landscape*, catalogo della mostra (Cardiff, National Museum of Wales, 6 febbraio-3 aprile 1960), William Lewis, Cardiff 1960.

*L'Idéal classique* 2002

*L'Idéal classique. Les Échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori 1640-1700*, atti del convegno (Roma, 7-9 giugno 2000), a cura di O. Bonfait, Somoogy, Éditions d'Art, Paris 2002.

*L'Ideale classico* 1962

*L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre-11 novembre 1962), a cura di C. Gnudi, G. Bazin, Edizioni Alfa, Bologna 1962.

*L'Ideale classico* 1962 (2ª ed.)

*L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre-11 novembre 1962), a cura di C. Gnudi, Edizioni Alfa, Bologna 1962 (2ª edizione riveduta e corretta).

Incisa della Rocchetta 1979

G. Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 1979.

Ingamells 1997

J. Ingamells, *Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800*, Yale University Press, New Haven-London 1997.

*Ingegno e sentimento* 1995

*Ingegno e sentimento: la scultura di Stefano Galletti*, a cura di M. Cecchelli, M. Censi, F. Gozzi, Bolis, Bergamo 1995.

*Insular Insight* 2011

*Insular Insight: Where Art and Architecture Conspire with Nature: Naoshima, Teshima, Inujima*, a cura di L. Müller, A. Miki, Müller, Baden 2011.

*Italian 17th Century Drawings* 1972

*Italian 17th Century Drawings from British Private Collections*, catalogo della mostra (Edimburgo, National Gallery of Scotland, 19 agosto-9 settembre 1972), Edinburgh Festival Society Limited, Edinburgh 1972.

*Italian Paintings from Burghley House* 1995

*Italian Paintings from Burghley House*, catalogo della mostra (Pittsburgh, Frick Art Museum, 1995), a cura di H. Brigstocke, J. Somerville, Art Service International, Alexandria (VA) 1995.

Irwin 1998

F. Irwin, "Drawn Mostly from Nature": *David Allan's Record of Daily Dress in France and Italy, 1770-1776*, in «Costume», 32, 1998, pp. 1-17.

*Jacques-Louis David* 1989

*Jacques-Louis David. 1748-1825*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre; Versailles, Musée national du château, 26 ottobre 1989-12 febbraio 1990), Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1989.

Jaffé 1956

M. Jaffé, *The Carracci Exhibition at Bologna*, in «The Burlington Magazine», 98, 1956, 644, pp. 392-401.

Jaffé 1975

M. Jaffé, *Poussin et Reni*, in *Études d'art Français offertes à Charles Sterling*, a cura di A. Châtelet, N. Raynaud, Presses Universitaires de France, Paris 1975, pp. 213-216.

Jaffé 1994

M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings: Bolognese and Emilian Schools*, Phaidon Press, London 1994.

*Jakob Brucker* 1998

*Jakob Brucker (1696-1770). Philosoph und Historiker der europäischen Aufklärung*, a cura di W. Schmidt-Biggemann, Th. Stamm, Akademie Verlag, Berlin 1998.

Jatta 1995

B. Jatta, *La vita, le opere*, in *Francesco Bartolozzi* 1995, pp. 11-28.

Jay 1817

L.-J. Jay, *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture, écrites par les plus grands maîtres et les plus illustres amateurs qui aient paru dans ces trois arts depuis le XVème siècle jusqu'au XVIIIème, publiées à Rome par Bottari en 1754, traduites, et augmentées...*, Galerie de tableaux, Paris 1817.

Jervis 1997

A.V. Jervis, *Per "il giusto sviluppo del Genjo nella gioventù"*, in *Roma fra la Restaurazione e l'elezione di Pio IX. Amministrazione, economia, società e cultura*, a cura

- di A.L. Bonella, A. Pompeo, Herder, Roma 1997, pp. 743-758.
- Joannides 2007  
P. Joannides, *The Dispersal and Formation of Sir Thomas Lawrence's Collection of Drawings by Michelangelo*, in *The Drawings of Michelangelo and his Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 1-44.
- Joyce 1999  
H. Joyce, *Giovan Pietro Bellori and the Loss and Restoration of (Ancient) Painting in Rome*, in «Memory & Oblivion», 1999, pp. 317-323.
- Junod 2000  
P. Junod, *Diderot et Goethe: un Dialogue Paradoxal*, in «Revue germanique internationale», 13, 2000, pp. 97-105.
- Kannés 1985  
G.L. Kannés, *Cumego, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 31, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp. 352-359.
- Kanz 2008  
R. Kanz, *Giovanni Battista Casanova (1730-1795). Eine Künstlerkarriere in Rom und Dresden*, Fink, München 2008.
- Keazor 2002  
H. Keazor, «Distruggere la maniera»? *Die Carracci-Postille*, Rombach, Freiburg im Breisgau 2002.
- Kerber 2017  
P.B. Kerber, *Lances, Clouds, Salvific Action: Maratti's Artistic Grandchildren and the Immaculate Conception*, in *Maratti e la sua fortuna* 2017, pp. 53-74.
- Kerstin 2009  
T. Kerstin, *Les Panthéons d'artistes: Delaroche et Cornelius*, in *Le Culte des grands hommes. 1750 - 1850*, a cura di T.W. Gaetgens, G. Wedekind, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2009, pp. 371-408.
- Kitson 1961a  
M. Kitson, *Claude's Book of Drawings from Nature*, in «The Burlington Magazine», 103, 1961, 699, pp. 252-257.
- Kitson 1961b  
M. Kitson, *The Relationship between Claude and Poussin in Landscape*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 24, 1961, 2, pp. 142-162.
- Kitson 1962  
M. Kitson, *Claude Lorrain (1600-1682)*, in *L'Ideale classico* 1962, pp. 221-255, 419-439.
- Kitson 1998  
M. Kitson, *Sir Denis Mahon. Storico dell'arte e collezionista*, in *Alla scoperta del barocco italiano. La collezione Denis Mahon*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, 24 aprile-5 luglio 1998), a cura di G. Finaldi, M. Kitson, Marsilio, Venezia 1998, pp. 8-21.
- Kitson, Röthlisberger 1959a  
M. Kitson, M. Röthlisberger, *Claude Lorrain and the «Liber Veritatis» - I*, in «The Burlington Magazine», 101, 1959, pp. 14-25.
- Kitson, Röthlisberger 1959b  
M. Kitson, M. Röthlisberger, *Claude Lorrain and the «Liber Veritatis» - II*, in «The Burlington Magazine», 101, 1959, pp. 328-336.
- Kitson, Röthlisberger 1959c  
M. Kitson, M. Röthlisberger, *Claude Lorrain and the «Liber Veritatis» - III*, in «The Burlington Magazine», 101, 1959, 680, pp. 380-386.
- Kremer 2018  
N. Kremer, *Traverser la peinture: Diderot – Baudelaire*, Brill Rodopi, Leiden-Boston 2018.
- Kurz 1937  
O. Kurz, *Guido Reni*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 11, 1937, pp. 189-220.
- Kurz 1955  
O. Kurz, *Bolognese Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon Press, London 1955.
- La Font de Saint-Yenne 1747  
É. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France*, chez Jean Neaulme, La Haye 1747.
- Lalande 1769  
J.J. de Lalande, *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, 8 voll., Desaint, Venise 1769.
- Lanciani 1882  
R. Lanciani, *Memorie inedite di trovamenti di antichità tratte dai codici Ottoboniani di Pier Leone Ghezzi*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 10, 1882, pp. 205-234.
- Landon 1801-1835  
C.-P. Landon, *Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts. Recueil de gravures au trait, d'après les tableaux des anciens maîtres, et les monuments antiques exposés successivement dans la grande galerie du Musée de France, depuis sa formation jusqu'à ce jour; les principaux ouvrages de peinture, sculpture ou projets d'architecture qui, aux expositions des artistes vivants, ont remporté le prix*, Paris 1801-1835.
- Landon 1803-1804  
C.-P. Landon, *Ecole lombarde: Vie et oeuvre complète de Dominique Zampieri dit le Dominiquin*, 2 voll., Paris 1803-1804.

## Landon 1803-1817

C.-P. Landon, *Vie et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles, recueil classique, contenant l'œuvre complète des peintres du premier rang, et leurs portraits [...] réduit et gravé au trait d'après mes estampes de la Bibliothèque nationale*, 12 voll., Paris 1803-1817.

## Landon 1812

C.-P. Landon, *Galerie Giustiniani, ou Catalogue figuré des Tableaux de cette célèbre Galerie, transportée d'Italie en France*, Paris 1812.

## Landon 1831

C.-P. Landon, *Salon de 1817. Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre le 24 avril 1817, et autres nouvelles productions de l'art, gravés au trait, avec l'explication des sujets et quelques observations sur le mérite de leur exécution*, chez Pillet Ainé, Paris 1831.

## Lanzi 1782

L. Lanzi, *Descrizione della Real Galleria di Firenze, accresciuta, e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, in «Giornale de' Letterati», 47, 1782, pp. 3-212.

## Lanzi [1789] 1845

L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia* [1789], edizione quinta, Luigi Molini, Firenze 1845.

## Lanzi 1792

L. Lanzi, *La storia pittorica della Italia inferiore*, nella stamperia di Ant. Gius. Pagani e comp., Firenze 1792.

## Lanzi [1795] 1825

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, IV, Società tipografica dei classici italiani, Milano [1795] 1825.

## Lanzi 1809

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, 6 voll., Remondini, Bassano 1809.

## Lanzi 1823

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento Delle Belle Arti Fin Presso Al Fine Del XVIII Secolo*, 6 voll., Silvestri, Milano 1823.

## Lapenta, Morselli 2006

S. Lapenta, R. Morselli, *Le collezioni Gonzaga. La quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Silvana Editoriale, Milano 2006.

## Lavin 1970

I. Lavin, *Duquesnoy's "Nano di Créqui" and Two Busts by Francesco Mochi*, in «The Art Bulletin», 52, 1970, 2, pp. 132-149.

## L.B. 1843

L.B., *Pietà, quadro di Annibale Carracci*, in «L'Album», 9, 1843, 4, pp. 180-181.

## Leggere il Barocco 2018

*Leggere il Barocco. Cortocircuiti scultorei tra Otto e Novecento*, a cura di L. Simonato, in «Ricerche di Storia dell'arte», 2018, 124, pp. 1-46.

## Leone Pancaldi 1975

*Leone Pancaldi*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria d'Arte Moderna, 18 maggio-22 giugno 1975), Grafis, Bologna 1975.

## Leone Pancaldi 2015

*Leone Pancaldi. Un architetto pittore*, catalogo della mostra (Bologna, Accademia di Belle Arti, 4-19 dicembre 2015), a cura di V. Riccardi Scassellati, G. Pancaldi, Accademia di Belle Arti, Bologna 2015.

## Leoni 1855

Q. Leoni, *Il Crocifisso, dipinto di F. Podesti*, in «L'Album», 21, 3 febbraio 1855, 50, pp. 393-395.

## Lepore 1962

M. Lepore, *Classico e Barocco non sono "nemici"*, in «Corriere d'informazione», 1° novembre 1962.

## Leps 2015

S. Leps, *Maratti, Bellori e l'affresco della Clemenza in Palazzo Altieri*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 67-84.

## Lesage 1994

B. Lesage, *Achille-Etna Michallon: le «Poussin moderne»*, in *Achille-Etna Michallon* 1994, pp. 26-46.

## Levi 1900

C. Levi, *Le collezioni veneziane d'arte e antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, 2 voll., Ongania, Venezia 1900.

## Levi [1956] 2001

C. Levi, *Cézanne e i Carracci*, manoscritto e dattiloscritto con firma e data autografe (Roma, Archivio della Fondazione Carlo Levi, B. 64, fasc. 1958), pubblicato in «L'Illustrazione Italiana», novembre 1956, pp. 12-5, 87, ripubblicato in C. Levi, *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Donzelli, Roma 2001, pp. 111-117.

## Liber Veritatis 2007

*Liber Veritatis. Mélanges en l'honneur du professeur Marcel G. Ræthlisberger*, a cura di L. Wakil, P.A. Guerretta, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.

## Lichtenstein 1997

J. Lichtenstein, *De l'idée de la peinture à l'analyse du tableau. Une mutation essentielle de la théorie de l'art*, in «Revue d'esthétique», 31/32, 1997, pp. 16-35.

## Lichtenstein [2003] 2008

J. Lichtenstein, *The Blind Spot: An Essay on the Relations between Painting and Sculpture in the Modern Age* [2003], Getty Research Institute, Los Angeles 2008.

- Lingo 2007  
E.C. Lingo, *François Duquesnoy and the Greek Ideal*, Yale University Press, New Haven-London 2007.
- Lippincott 1983  
L. Lippincott, *Selling Art in Georgian London: The Rise of Arthur Pond*, Yale University Press, New Haven-London 1983.
- Loire 2006  
S. Loire, *Florence, Gênes, Lombardia, Naples, Rome et Venise. Peintures italiennes du XVIIe siècle du Musée du Louvre*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 2006.
- Loire 2013  
S. Loire, *La consegna delle chiavi a San Pietro di Guido Reni*, in *Guido Reni. La consegna delle chiavi. Un capolavoro ritorna*, catalogo della mostra (Fano, Pinacoteca San Domenico, 15 giugno-29 settembre 2013), a cura di D. Diotallevi, Grapho5, Fano 2013, pp. 51-59.
- Loisel 1999  
C. Loisel, *The Fate of Annibale's Drawings*, in *The Drawings of Annibale Carracci* 1999, pp. 25-33.
- Lomazzo 1590  
G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Gottardo Ponto, Milano 1590.
- Longhi [1913-1914] 1988  
R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana [1913-1914]*, Sansoni, Firenze 1988.
- Longhi [1914] 1961a  
R. Longhi, *Orazio Borgianni [1914]*, in *Opere complete 1956-2000, I, Scritti giovanili, 1912-1922*, 2 voll., 1961, I, pp. 111-128.
- Longhi [1914] 1961b  
R. Longhi, *La scultura futurista di Boccioni*, in *Opere complete 1956-2000, I, Scritti giovanili, 1912-1922*, 2 voll., 1961, I, pp. 133-162.
- Longhi [1916] 1961  
R. Longhi, *Gentileschi padre e figlia [1916]*, in *Opere complete 1956-2000, I, Scritti giovanili, 1912-1922*, 2 voll., 1961, I, pp. 219-283.
- Longhi [1918] 1956  
R. Longhi (recensione), V. Ruffo, *La galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina, con lettere di pittori ed altri documenti inediti [1918]*, in *Opere complete 1956-2000, I, Scritti giovanili, 1912-1922*, 2 voll., 1956, I, pp. 411-416.
- Longhi [1920] 1961  
R. Longhi (recensione), E. Petraccone, *Luca Giordano [1920]*, in *Opere complete 1956-2000, I, Scritti giovanili, 1912-1922*, 2 voll., 1961, I, pp. 455-460.
- Longhi [1922] 1956  
R. Longhi, *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla Galleria di Pommersfelden [1922]*, in *Opere complete 1956-2000, I, Scritti giovanili, 1912-1922*, 2 voll., 1961, I, pp. 475-492.
- Longhi 1926a  
R. Longhi, *The Climax of Caravaggio's Influence on Guercino*, in «Art America», 14, 1926, pp. 133-148.
- Longhi 1926b  
R. Longhi, *Precisioni nelle Gallerie Italiane, I, R. Galleria Borghese*, in «Vita Artistica», 1, 1926, pp. 65-67.
- Longhi [1926] 1967a  
R. Longhi, *Precisioni nelle gallerie italiane. La Galleria Borghese [1926; in seguito 1928]*, in *Opere complete 1956-2000, II, Saggi e ricerche, 1926-1928*, 2 voll., 1967, I, pp. 265-366.
- Longhi [1926] 1967b  
R. Longhi, *Tangenze caravaggesche nel Guercino [1926]*, in *Opere complete 1956-2000, II, Saggi e ricerche, 1926-1928*, 2 voll., 1967, I, pp. 27-34.
- Longhi [1927] 1967  
R. Longhi, *La notte del Rubens a Fermo [1927]*, in *Opere complete 1956-2000, II, Saggi e ricerche, 1926-1928*, 2 voll., 1967, I, pp. 221-232.
- Longhi [1927] 1985  
R. Longhi, *Piero della Francesca [1927]*, in *Opere complete 1956-2000, III, Piero della Francesca, 1927*, 1985.
- Longhi [1933] 1968  
R. Longhi, *La "Santa Margherita" del Poussin nella Pinacoteca di Torino [1933]*, in *Opere complete 1956-2000, IV, 'Me Pinxit' e quesiti caravaggeschi*, 1968, pp. 173-175.
- Longhi 1934  
R. Longhi, *Officina Ferrarese*, Le Edizioni d'Italia, Roma 1934.
- Longhi [1934] 1956  
R. Longhi, *Officina ferrarese*, in *Opere complete 1956-2000, V, Officina Ferrarese 1934 seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti, 1940-1955*, 1956.
- Longhi [1934] 1980  
R. Longhi, *Officina ferrarese*, in *Opere complete 1956-2000, V, Officina Ferrarese 1934 seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti, 1940-1955*, 2ª ristampa, 1980.
- Longhi 1935  
R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in «L'Archiginnasio», 1-3, 1935, pp. 124-129.
- Longhi [1935] 1962  
R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese (dai Car-*

- racci a Morandi), in «Paragone. Arte», 13, 1962, 155, pp. 44-52.
- Longhi [1935] 1973  
R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese* [1935], in *Opere complete 1956-2000*, VI, *Lavori in Valpadana*, 1973, pp. 189-205.
- Longhi [1939] 1979  
R. Longhi, *Un ritratto equestre dell'epoca genovese del Rubens* [1939], in *Opere complete 1956-2000*, IX, *'Arte italiana e arte tedesca' con altre congiunture fra Italia ed Europa*, 1939-1969, 1979, pp. 85-90.
- Longhi 1943  
R. Longhi, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», 1, 1943, pp. 5-63.
- Longhi [1943] 1999  
R. Longhi, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia* [1943], in *Opere complete 1956-2000*, XI, *Studi caravaggeschi. Tomo I, 1943-1968*, 2 voll., 1999, 1, pp. 1-54.
- Longhi 1950a  
R. Longhi, *Antologia di critici. Lanzi, Storia pittorica della Italia, Bassano 1809. Poetica di Guido Reni*, in «Paragone. Arte», 1, 1950, 1, p. 49.
- Longhi 1950b  
R. Longhi, *La mostra del Trecento bolognese*, in «Paragone. Arte», 1, 1950, 5, pp. 5-44.
- Longhi 1950c  
R. Longhi, *Velazquez, 1630: "La rissa all'ambasciata di Spagna"*, in «Paragone. Arte», 1, 1950, 1, pp. 28-34.
- Longhi [1950] 1980  
R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte* [1950], in *Opere complete 1956-2000*, XIII, *Critica d'arte e buon-governo, 1938-1969*, 1980, pp. 9-20.
- Longhi 1952  
R. Longhi, *Caravaggio*, Aldo Martello Editore, Milano 1952.
- Longhi [1952] 1968  
R. Longhi, *Caravaggio* [1952], Editori Riuniti, Roma 1968.
- Longhi [1952] 1999  
R. Longhi, *Il Caravaggio* [1952], in *Opere complete 1956-2000*, XI, *Studi caravaggeschi. Tomo I, 1943-1968*, 2 voll., Sansoni RCS, Milano 1999, pp. 159-223.
- Longhi [1952] 1985  
R. Longhi, *Letteratura artistica e letteratura nazionale* [1952], in *Opere complete 1956-2000*, XIII, *Critica d'arte e buon-governo, 1938-1969*, 1985, pp. 193-198.
- Longhi 1954  
R. Longhi, *Apelle clericale: casto, impulsivo, misogino, vegetariano, superstizioso, caritatevole, operoso, dissipatore: ecco il ritratto del pittore italiano più citato dopo Raffaello*, in «L'Europeo», 26 settembre 1954, n. 467, p. 36.
- Longhi 1957  
R. Longhi, *Annibale 1584?*, in «Paragone. Arte», 8, 1957, 89, pp. 34-42.
- Longhi 1959  
R. Longhi, *Vicenda delle Mostre d'Arte Antica*, in «L'Approdo Letterario», 5, 1959, 8, pp. 3-22.
- Longhi 1962  
R. Longhi (introduzione), A. Berne-Joffroy, *Poussin e noi*, in «Paragone. Arte», 13, 1962, 155, pp. 52-60.
- Longhi 1968  
R. Longhi, *Spuntature alla Mostra Bolognese del Guercino*, in «Paragone. Arte», 19, 1968, 223, pp. 63-69.
- Longhi [1968] 1991  
R. Longhi, *Spuntature alla Mostra del Guercino* [1968], in *Opere complete 1956-2000*, XII, *Studi e ricerche sul Sei e Settecento 1929-1970*, 1991, pp. 85-90.
- Longhi [1968] 1978  
R. Longhi, *Tiziano: tre ritratti* [1968], in *Opere complete 1956-2000*, X, *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, 1978, pp. 171-176.
- Longhi 1969  
R. Longhi, *Editoriale Mostre e Musei un avvertimento del 1959*, in «Paragone. Arte», 20, 1969, 235, pp. 3-23.
- Longhi 1979  
[R. Longhi], *Progetti di lavoro di Roberto Longhi "Genova Pittrice"*, in «Paragone. Arte», 30, 1979, 349, pp. 4-25.
- Lopresti 1921  
L. Lopresti [A. Banti], *Pietro Testa, incisore e pittore*, in «L'Arte», 24, 1921, pp. 10-18, 74-84.
- Lorenzetti 1935  
C. Lorenzetti, *Cenni sull'azione della pittura romana secentesca sul tardo barocco napoletano*, in *Atti del III Congresso Nazionale di Studi Romani* (Roma, 22-28 aprile 1933), a cura di C. Galassi Paluzzi, 5 voll., Licio Cappelli Editore, Bologna 1935.
- Lorenzetti 1953  
C. Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Felice Le Monnier, Firenze 1953.
- Lui 1998  
F. Lui, *Un inedito catalogo delle opere di Piranesi. Note in margine alla "Raccolta dei disegni del Guercino" del Bartolozzi*, in «Venezia Arti», 12, 1998, pp. 122-127.
- Lui 2018  
F. Lui, *Postille sulla scuola bolognese in esilio*, in *Opere d'arte prese in Italia nel corso della campagna napoleonica*,

- 1796-1814, e riprese da Antonio Canova nel 1815, a cura di A. Emiliani, M. Laclotte, G. Emile-Mâle, Carta Bianca Editore, Faenza 2018.
- Lyons 2003  
C. Lyons, *The Collections of Vincente Victoria*, in «Acta Hyperborea», 10, 2003, pp. 481-507.
- Maestà di Roma 2003  
*Maestà di Roma: da Napoleone all'unità d'Italia*, I: *Universale ed eterna, capitale delle Arti*, II: *Da Ingres a Degas*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo-29 giugno 2003), a cura di L. Barroero, O. Bonfait, F. Mazzocca, S. Pinto, Electa, Milano 2003.
- Maestri del disegno 1990  
*Maestri del disegno nelle civiche collezioni genovesi*, catalogo della mostra (Genova, Galleria di Palazzo Rosso, 15 giugno-15 settembre 1990), a cura di P. Boccardo, Marietti, Genova 1990.
- Maestri della pittura del Seicento emiliano 1959  
*Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 26 aprile-5 luglio 1959), a cura di F. Arcangeli, M. Calvesi, G.C. Cavalli, A. Emiliani, C. Volpe, Edizioni Alfa, Bologna 1959.
- Maffei 2009  
S. Maffei, *Un Giano bifronte: Raffaello e Apelle in Giovan Pietro Bellori: osservazioni intorno all'operetta "Dell'ingegno eccellenza e grazia di Rafaelle comparato ad Apelle"*, in «Hvmanistica», 4, 2009, 2, pp. 131-145.
- Maffei 2013  
S. Maffei, *Bellori e il problema della pittura antica*, in *Le componenti del Classicismo secentesco* 2013, pp. 75-99.
- Maffei 2014  
S. Maffei, *Il lessico classico: arte antica e nuovi modelli in Bellori*, in *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen* 2014, pp. 139-171.
- Mahon 1937a  
D. Mahon, *Notes on the Young Guercino. I: Cento and Bologna*, in «The Burlington Magazine», 70, 1937, 408, pp. 112-128.
- Mahon 1937b  
D. Mahon, *Notes on the Young Guercino. II: Cento and Ferrara*, in «The Burlington Magazine», 70, 1937, 409, pp. 176-189.
- Mahon 1947  
D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, The Warburg Institute, London 1947.
- Mahon [1947] 1971  
D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* [1947], Greenwood Press, Westport 1971.
- Mahon 1949  
D. Mahon, *Review: The Drawings of Domenichino at Windsor Castle*, in «The Burlington Magazine», 91, 1949, 558, p. 262.
- Mahon 1953a  
D. Mahon, *Contrasts in Art-Historical Method: Two Recent Approaches to Caravaggio*, in «The Burlington Magazine», 95, 1953, 603, pp. 212-220.
- Mahon 1953b  
D. Mahon, *Eclecticism and the Carracci: Further Reflections on the Validity of a Label*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 16, 1953, 3-4, pp. 303-341.
- Mahon 1956  
D. Mahon, *I Carracci e la teoria artistica*, in *Mostra dei Carracci* 1956, pp. 49-63.
- Mahon 1957a  
D. Mahon, *Afterthoughts on the Carracci Exhibition*, in «Gazette des Beaux-Arts», 49, 1957, pp. 193-207, 267-298.
- Mahon 1957b  
D. Mahon, *Some Suggestions for Reni's Chronology*, in «The Burlington Magazine», 99, 1957, 652, pp. 238-241.
- Mahon 1960a  
D. Mahon, *Poussin au carrefour des années trente*, in *Nicolas Poussin* 1960, pp. 237-264.
- Mahon 1960b  
D. Mahon, *Poussin's Early Development: An Alternative Hypothesis*, in «The Burlington Magazine», 102, 1960, 688, pp. 288-304.
- Mahon 1960c  
D. Mahon, *Poussin's Development: Questions of Method*, in «The Burlington Magazine», 102, 1960, 691, pp. 455-456.
- Mahon 1961  
D. Mahon, *Réflexions sur les paysages de Poussin*, in «Art de France. Revue annuelle de l'art ancien et moderne», 1, 1961, pp. 119-132.
- Mahon 1962a  
D. Mahon, *Nicolas Poussin (1594-1665)*, in *L'ideale classico* 1962, pp. 150-220, 397-418.
- Mahon 1962b  
D. Mahon, *Poussiniana: Afterthoughts Arising from the Exhibition*, in «Gazette des Beaux-Arts», 60, 1962, pp. 1-138.
- Mahon 1965  
D. Mahon, *A Plea for Poussin as a Painter*, in *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, Walter de Gruyter & Co, Berlin 1965, pp. 113-142.

- Mahon 1986  
D. Mahon, *Malvasia as a Source for Sources*, in «The Burlington Magazine», 128, 1986, 1004, pp. 790-795.
- Mahon 1988  
D. Mahon, *Introduzione*, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna* (catalogo della mostra, Francoforte, Schirn-Kunsthalle, 1° dicembre 1988-26 febbraio 1989), a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, pp. 13-15.
- Mahon 1991  
D. Mahon, *Catalogo critico*, in *Giovanni Francesco Barbieri* 1991, pp. 1-392.
- Majolo Molinari 1963  
O. Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dell'Ottocento*, 2 voll., Istituto di Studi Romani, Roma 1963.
- Malvasia 1678  
C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., Davico, Bologna 1678.
- Malvasia [1678] 1841  
C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi* [1678], a cura di G. Zanotti, 2 voll., Guidi dell'Ancora, Bologna 1841.
- Malvasia's Felsina pittrice* 2013  
Carlo Cesare Malvasia's Felsina pittrice: *Lives of the Bolognese Painters*, a cura di L. Pericolo, E. Cropper, A. Summerscale, A. Hoare, Harvey Miller Publishers, Chicago 2013.
- Mampieri 2014  
A. Mampieri, *Cincinnato Baruzzi (1796-1878)*, Bonna University Press, Bologna 2014.
- Mancigotti 1975  
M. Mancigotti, *Simone Cantarini, il Pesarese*, Banca Popolare Pesarese, Pesaro 1975.
- Mancinelli 1989  
F. Mancinelli, *Reperto arte bizantina, medioevale e moderna (1975-1983)*, in «Bollettino. Monumenti Musei e Gallerie pontificie, IX, 1989, 2, pp. 295-427.
- Mancini [1617-1621] 1956-1957  
G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura* [1617-1621], ed. a cura di A. Marucchi, L. Salerno, 2 voll., Bardi, Roma 1956-1957.
- Mandelli 1995-1996  
P. Mandelli, *Storia di una monografia*, in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», 35/36, 1995-1996, pp. 315-335.
- Manfredi 2017  
M. Manfredi, *La didattica all'Accademia tra 1808 e 1820: il nuovo corso di Cicognara, Diedo e Selva*, in *Canova, Ha-*
- yez, Cicognara. L'ultima gloria di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 29 settembre 2017-2 aprile 2018), a cura di F. Mazzocca, P. Marini, R. De Feo, Marsilio-Electa, Venezia-Milano 2017, pp. 70-83.
- Manilli 1650  
G. Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Grignani, Roma 1650.
- Mantovani 1996  
P. Mantovani, *Leone Pancaldi (Bologna, 1915-1995)*, in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», 35-36, 1995 (1996), pp. 339-341.
- Marangoni 1920a  
M. Marangoni, *Il vero Guercino*, in «Dedalo», 1, 1920, pp. 17-40.
- Marangoni 1920b  
M. Marangoni, *Il vero Guercino II*, in «Dedalo», 1, 1920, pp. 133-142.
- Maratti e la sua fortuna* 2017  
*Maratti e la sua fortuna*, a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prosperi Valenti Rodinò, Campisano Editore, Roma 2017.
- Maratti e l'Europa* 2015  
*Maratti e l'Europa*, atti del convegno (Roma, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Campisano Editore, Roma 2015.
- Mariani 2001  
*Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e collezioni 1875-1975*, a cura di G. Mariani, De Luca Editori d'Arte, Roma 2001.
- Mariette 1851-1853  
P.J. Mariette, *Abecedario*, in «Archives de l'Art francaise», 1, 1851-1853, pp. 113-114.
- Marin 2011  
C. Marin, *La voce della critica. La pubblicizzazione delle arti nella stampa lombardo-veneta (1800-1848)*, Canova, Treviso 2011.
- Marinelli 1999  
S. Marinelli, *I modelli emiliani nella cultura figurativa veneta: Parmigianino, Reni, Guercino*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Artiooli, Modena 1999, pp. 269-292.
- Marinetti 2014  
R. Marinetti, *La Pinacoteca Capitolina nel Settecento*, Aracne, Roma 2014.
- Marini 2000  
P. Marini, *Mostra Giovanni Bellini, Venezia, Palazzo ducale 12 giugno-5 ottobre 1649*, in *Carlo Scarpa* 2000, pp. 110-112.

- Mariuz [1971] 2008  
A. Mariuz, *Tiepolo* [1971], a cura di G. Pavanello, Verona 2008.
- Martin 2013  
F. Martin, *Bellori sulla scultura del suo tempo: argomentazione e terminologia al servizio della normatività*, in *Le componenti del Classicismo secentesco* 2013, pp. 169-189.
- Martin 1965  
J.R. Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton University Press, Princeton 1965.
- Martinelli 1956  
V. Martinelli, *La scultura in Italia*, in *Il Seicento europeo* 1956 (2ª ed.), pp. 51-59.
- Martinelli 1962  
V. Martinelli, *Un "modello di creta" di Francesco Fiammingo*, in «Commentari», 13, 1962, pp. 113-120.
- Martinelli 1990  
V. Martinelli, *Introduzione a Giuseppe Ghezzi, pittore "erudito e bravo maestro", padre di Pier Leone "di lui più celebre"*, in *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi* 1990, pp. 9-20.
- Martini 1968  
E. Martini, *Contributo alla conoscenza del Guercino*, in «Arte illustrata», 5-6, 1968, pp. 2-9.
- Marzinotto 2011  
M. Marzinotto, *La collezione dei ritratti accademici: origine, incrementi e definizione dei modelli iconografici nei secc. XVI e XVII*, in «Atti / Accademia Nazionale di San Luca», 2009-2010 (2011), pp. 197-224.
- Mascolo 2016  
M.M. Mascolo, *Un "ignoto corrispondente", Lanzi e la quadreria di Pommersfelden. Sull'avvio (e sul percorso) di Roberto Longhi come conoscitore*, in «Prospettiva», 161-162, 2016, pp. 157-186.
- Masi 1856  
E. Masi, *Il Giuramento, quadro dell'anconitano professore Francesco Podesti, relativa illustrazione ed elenco generale delle sue opere, preceduto dalle storiche reminiscenze del XII secolo*, Loreto, Tipografia dei fratelli Rossi, 1856.
- Mason 2009  
S. Mason, *Il caso Mocenigo di San Samuele*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia* 2009, pp. 173-191, 227-229.
- Masters of the Loaded Brush* 1967  
*Masters of the Loaded Brush: Oil Sketches from Rubens to Tiepolo*, catalogo della mostra (New York, Galleria M. Knoedler and Company, 4-29 aprile 1967), a cura di M. Lewine, con la prefazione di R. Wittkower, New York Columbia University, New York 1967.
- Matteucci 2002  
A.M. Matteucci, *Note biografiche su Giovanni Francesco Grimaldi inserite nel manoscritto 245 della Biblioteca Universitaria di Bologna*, in *Giovanni Francesco Grimaldi*, a cura di A.M. Matteucci, R. Ariuli, Clueb, Bologna 2002, pp. 283-294.
- Matthiesen 2017  
P. Matthiesen, *Guido Reni*, Matthiesen Gallery, London 2017.
- Mattia Preti* 1999  
*Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 28 marzo-6 giugno 1999), a cura di N. Spinosa, M. Utili, Electa, Napoli 1999.
- Mazio 1845  
P. Mazio, *La Leggenda dorata degli artisti*, in «Il Saggiatore», 2, 1845, 4, pp. 212-219, 251-255.
- Mazza Boccazzi 2001  
B. Mazza Boccazzi, *Francesco Algarotti. Un esperto d'arte alla corte di Dresda*, La Società di Minerva Editrice, Trieste 2001.
- Mazza Boccazzi 2003  
B. Mazza Boccazzi, *Filippo Farsetti e Francesco Algarotti: appunti e spunti*, in «Arte in Friuli, arte a Trieste», 21-22, 2003, pp. 153-162.
- Mazzarelli 2012  
C. Mazzarelli, *"Old masters" da exempla a souvenir: note sulla fortuna dell'Aurora Rospigliosi di Guido Reni tra Settecento e Ottocento*, in *Roma fuori di Roma* 2012, pp. 509-527.
- Mazzarelli 2014  
C. Mazzarelli, *Raphael, Annibale Carracci, and Guido Reni "in copy": The Cultural Impact of Roman Artworks in the Galleries of Copies of England and North America in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, in *Between East and West: Reproductions in Art*, atti del convegno (Naruto, 15-18 gennaio 2013), a cura di S. Osano, IRSA, Cracow 2014, pp. 121-133.
- Mazzarelli 2016  
C. Mazzarelli, *L'occhio del conoscitore e la questione della "ripetizione" tra copie e repliche: alcune note intorno al caso de "La Fortuna" di Guido Reni nella storia critica*, in *Il metodo del conoscitore: approcci, limiti, prospettive*, a cura di S. Albi con A. Aggujaro, Artemide, Roma 2016, pp. 273-289.
- Mazzarelli 2018a  
C. Mazzarelli, *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa 1750-1870. I. Teorie e pratiche*, Campisano Editore, Roma 2018.
- Mazzarelli 2018b  
C. Mazzarelli, *L'esemplarità di Roma: prassi e funzioni*

delle copie pittoriche, in *Roma en México, México en Roma* 2018, pp. 57-72.

Mazzarelli 2019

C. Mazzarelli, *Dalla lettera all'autobiografia d'artista: raccontarsi a Roma tra idea e realtà dell'esperire*, in *Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, a cura di S. Rolfi Ožvald, C. Mazzarelli Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 52-69.

Mazzocca 1975

F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 5, 1975, 2, pp. 837-901.

Mechel 1783

C. von Mechel, *Verzeichniss der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien*, Gräfer, Wien 1783.

Meduri 2017-2018

C. Meduri, *Il Tiberino: una fonte per la storia della cultura artistica a Roma nel pontificato di Gregorio XVI (1833-1843)*, tesi di laurea magistrale, relatore prof.ssa E.A. Talamo, Università della Calabria, 2017-2018.

Meijers 1995

D. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Kunsthistorisches Museum, Wien 1995.

Melchiorri 1835

G. Melchiorri, *La disputa di M.S. di Ludovico Carracci*, in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», 1, 1835, 1, pp. 33-34, tav. XX.

Melchiorri 1836a

G. Melchiorri, *Dedica*, in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», 2, 1836, 2, p. 1.

Melchiorri 1836b

G. Melchiorri, *La Restituzione di Criseide di Claudio Gelée Lorenese*, in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», 2, 1836, 2, pp. 26-28.

Melchiorri 1836c

G. Melchiorri, *Miracolo de' fiori operato per S. Diego di Annibale Carracci*, in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», 1, 1836, 1, pp. 49-52, tav. XXXI.

Melchiorri 1836d

G. Melchiorri, *San Diego risana il cieco di Annibale Carracci*, in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», 2, 1836, 2, pp. 26-28, tav. XXXI.

Melchiorri 1838

G. Melchiorri, *Sacra Famiglia di Niccolò Poussin*, in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», 4, 1838, 4, pp. 9-10.

Melchiorri 1839

G. Melchiorri, *Euridice di Niccolò Poussin*, in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», 5, 1839, 5, pp. 1-2.

Mena Marqués 1975

M.B. Mena Marqués, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, 2 voll., Tesi di Dottorato, tutor A.E. Pérez Sánchez, Universidad Complutense, Madrid 1975.

Mena Marqués 2015

M.B. Mena Marqués, *Carlo Maratti e la Spagna*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 158-163.

Mengs 1780

A.R. Mengs, *Opere di Antonio Raffaello Mengs Primo Pittore della Maestà di Carlo III re di Spagna pubblicate da Giuseppe Nicola d'Azara*, a cura di G.N. d'Azara, 2 voll., dalla Stamperia Reale, Parma 1780 [seguono l'edizione Remondini, Bassano 1783, e l'edizione curata da C. Fea, 4 voll., Pagliarini, Roma 1787].

Mengs 1996

A.R. Mengs, *Pensieri sulla pittura*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1996.

Mengs 2001

*Mengs: la scoperta del Neoclassico*, catalogo della mostra (Padova, palazzo Zabarella, 3 marzo-11 giugno 2001; Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, 23 giugno-3 settembre 2001), a cura di S. Röttgen, Marsilio, Venezia 2001.

Merz 1991

J.M. Merz, *Pietro Da Cortona: der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Wasmuth, Tübingen 1991.

Meyer [1805] 2016

J.H. Meyer, *Abbozzo per una storia dell'arte del XVIII secolo*, in *Il Settecento e le arti. A Orietta Rossi Pinelli dagli allievi*, a cura di S. Cecchini, S.A. Meyer, C. Piva, S. Rolfi Ožvald, Campisano Editore, Roma 2016, pp. 21-148.

Meyer 2001

S.A. Meyer, *La Storia delle arti del disegno (1798 - 1820) di Johann Dominicus Fiorillo. Con un'antologia di scritti*, Minerva, San Giorgio di Piano (BO), 2001.

Meyer 2002

S.A. Meyer, «Scuole mute» e «Scuole parlanti». *Il trasferimento dell'Accademia del Nudo alle Convertite*, in *Le «Scuole Mute» e le «Scuole Parlanti»* 2002, pp. 13-34.

Mezio 1962

A. Mezio, *Annibale alle porte*, in «Il Mondo», 23 ottobre 1962, pp. 15-16.

Mezzetti 1955

A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista

dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 4, 1955, pp. 253-354.

Mezzetti 1961

A. Mezzetti, *Carlo Maratti: altri contributi*, in «Arte Antica e Moderna», 4, 1961, pp. 377-387.

Mezzetti 1962a

A. Mezzetti, *Alessandro Algardi*, in *L'Ideale classico* 1962 (2ª ed.), pp. 345-355.

Mezzetti 1962b

A. Mezzetti, *François Du Quesnoy*, in *L'Ideale classico* 1962 (2ª ed.), pp. 361-366.

Miarelli Mariani 2005

I. Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'art par les monuments. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Bonsignori, Roma 2005.

Miarelli Mariani 2014

I. Miarelli Mariani, *Il dibattito sulle arti nella prima metà del XVIII secolo: da Shaftesbury a Hogarth*, in *Hogarth, Reynolds, Turner. Pittura inglese verso la modernità*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo Palazzo Sciarra, 15 aprile-20 luglio 2014), a cura di C. Brook, V. Curzi, Skira, Milano 2014, pp. 25-31.

Miarelli Mariani 2017

I. Miarelli Mariani, *Le illustrazioni dell'"Ape italiana delle belle arti" (Roma 1835-1840)*, in «Annali di critica d'arte», 1, 2017, pp. 279-305.

Miarelli Mariani 2019

I. Miarelli Mariani, «*Vint enfin Raphaël? Séroux d'Agincourt e la pittura del "Rinascimento"*», in *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, a cura di D. Mondini, Campisano Editore, Roma 2019, pp. 107-136.

Michaelis 1882

A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain by Adolf Michaelis*, Cambridge University Press, Cambridge 1882.

Michel, Lichtenstein 2006

C. Michel, J. Lichtenstein, *Introduction*, in *Conférences de l'Académie Royale* 2006-2015, tomo I, vol. 1, 2006, pp. 1-12.

Michel 2012

C. Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La Naissance de l'École Française*, Droz, Genève 2012.

Michelucci 1995

M. Michelucci, *Per una attribuzione dell'Assunzione del Museo Civico di Livorno*, in «Comune notizie. Rivista del Comune di Livorno», 14, 1995, pp. 59-62.

Miedema 2006

H. Miedema, *Newtonismus und wissenschaftliches Kunstideal*, in *Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750*, a cura di E. Mai, Böhlau, Köln 2006, pp. 119-132.

Milizia 1781

[F. Milizia], *Dell'arte di vedere nelle Belle Arti del disegno, secondo i principii di Sulzer e di Mengs*, presso Giambatista Pasquali, Venezia 1781.

Milizia 1797

F. Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia Metodica*, 2 voll., Bassano 1797.

Miller 1959

D.C. Miller, *Seventeenth-century Emilian Painting at Bologna*, in «The Burlington Magazine», 101, 1959, pp. 206-212.

Miranda 2000

S. Miranda, *Francesco Bianchini e lo scavo farnesiano del Palatino (1720-1729)*, La Nuova Italia, Firenze 2000.

Missirini 1823

M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, De Romanis, Roma 1823.

Missirini 1824

M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova*, Fratelli Giachetti, Prato 1824.

Misson 1714

M. Misson, *A New Voyage to Italy with Curious Observations on Several other Countries*, 2 voll., J. Bonwick, London 1714.

Modolo 2013-2014

M. Modolo, *La fortuna della pittura antica tra Sei e Settecento attraverso gli acquerelli di Pietro Santi e Francesco Bartoli*, Tesi di Dottorato, tutor M. Medri, Università degli Studi Roma Tre, 2013-2014.

Modolo 2014

M. Modolo, *I disegni dei Bartoli nella collezione di Thomas Coke a Holkham Hall*, in *Seduzione Etrusca. Dai segreti di Holkham Hall alle meraviglie del British Museum*, catalogo della mostra (Cortona, palazzo Casali, 22 marzo-31 luglio 2014), a cura di P. Bruschetti, B. Gialluca, P. Giulierini, S. Reynolds, J. Swaddling, Skira, Milano 2014, pp. 149-171.

Modolo 2016

M. Modolo, *Gli acquerelli di Pietro Santi Bartoli per Luigi XIV*, in E. Gentile Ortona, M. Modolo, *Caylus e la riscoperta della pittura antica*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2016.

## Modolo 2018

M. Modolo, *Illustrare l'istoria Romana. Caratteri e finalità della ricerca antiquaria nelle opere di Bellori e Bartoli*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2018 (consultabile anche on line: [http://www.fondazione1563.it/pdf/3\\_1\\_Modolo.pdf](http://www.fondazione1563.it/pdf/3_1_Modolo.pdf)).

## Modolo 2019

M. Modolo, *All'alba della moderna archeologia: la riflessione antiquaria sui concetti di stile e tipologia tra Sei e Settecento*, in *Una lezione di archeologia globale: studi in onore di Daniele Manacorda*, a cura di M. Modolo, S. Pallecchi, G. Volpe, E. Zanini, Edipuglia, Bari 2019, pp. 79-86.

## Monbeig Goguel 1998

C. Monbeig Goguel, *Il disegno in Francesco Salviati*, in *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma, villa Medici, 29 gennaio-29 marzo 1998; Parigi, Musée du Louvre, 30 aprile-29 giugno 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, Electa, Milano 1998, pp. 31-46.

## Mondini 2019

D. Mondini, *Séroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, Campisano Editore, Roma 2019.

## Montagu 1967

J. Montagu, *A Flagellation Group: Algardi or Duquesnoy*, in «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire Bruxelles», 38-39, 1966-1967 (1967), pp. 153-193.

## Montagu 1985

J. Montagu, *Alessandro Algardi*, Yale University Press, 2 voll., New Haven-London 1985.

## Montagu 2001

J. Montagu, *The Aesthetics of Roman Eighteenth Century Sculpture: Late Baroque, Barochetto or «a Discrete Art Historical Period?»*, De Prom, Baarn 2001.

## Montanari 2000

T. Montanari, *La politica culturale di Giovan Pietro Bellori*, in *L'Idea del Bello* 2000, I, pp. 39-49.

## Montanari 2002

T. Montanari, *Bellori e la politica artistica di Luigi XIV*, in *L'Idéal classique* 2002, pp. 117-136.

## Montanari 2005

T. Montanari, *Introduzione*, in Bellori [1672] 2005, pp. 1-39.

## Montanari 2009

T. Montanari, *Postfazione. Bellori, trent'anni dopo*, in Bellori [1672] 2009, 2 voll., Einaudi, Torino 2009, II, pp. 656-729.

## Montanari 2012

T. Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino 2012.

## Morello 1603

B. Morello, *Il funerale d'Agostin Carraccio: fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati academici del disegno*, Vittorio Benacci, Bologna 1603.

## Moreno 1969

S. Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1969.

## Morét 2017

S. Morét, *Einige Bemerkungen zu Agostino Masucci*, in *Maratti e la sua fortuna* 2017, pp. 211-226.

## Morselli 2005

R. Morselli, *Un Museo tra ragione e illusione. "La Galleria de' quadri del cardinal Silvio Valenti Gonzaga"*, in *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova, palazzo Te, 5 marzo-15 maggio 2005), a cura di R. Morselli, R. Vodret, Skira, Milano 2005, pp. 11-44.

## Morselli 2016

R. Morselli, *La pala di San Giobbe di Guido Reni: commissione, cronologia, fortuna*, in «Paragone. Arte», 67, 2016, 129, pp. 3-29.

## Morselli 2019a

R. Morselli, *Bologna and Rome: Francesco Albani's Correspondence and his Reflections on Art (1637-59)*, in *Reframing Seventeenth-Century Bolognese Art: Archival Discoveries*, a cura di B. Bohn, R. Morselli, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019, pp. 29-50.

## Morselli 2019b

R. Morselli, *Nostalgia di Roma: pensieri critici di Francesco Albani attraverso le sue lettere*, in *Il carteggio d'artista* 2019, pp. 72-91.

## Mostra 1948

*Mostra celebrativa di Giuseppe M. Crespi*, catalogo della mostra (Bologna, Salone del Podestà, giugno-luglio 1948; Milano, Castello Sforzesco, settembre-ottobre 1948), a cura di F. Arcangeli, C. Gnudi, prefazione di R. Longhi, Associazione Francesco Francia, Bologna 1948.

## Mostra dei Carracci 1956

*Mostra dei Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre-31 ottobre 1956), a cura di G.C. Cavalli, F. Arcangeli, A. Emiliani, M. Calvesi, con una nota di D. Mahon, saggio introduttivo di C. Gnudi, Edizioni Alfa, Bologna 1956.

## Mostra dei Carracci [1956] 1958

*Mostra dei Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre-31 ottobre 1956), a cura di G.C. Cavalli, F. Arcangeli, A. Emiliani, M. Calvesi, con una nota di D. Mahon, saggio introduttivo di C. Gnudi, Edizioni Alfa, Bologna [1956] 1958.

*Mostra dei Carracci. Disegni* 1956

*Mostra dei Carracci. Disegni*, catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre-31 ottobre 1956), a cura di D. Mahon, Edizioni Alfa, Bologna 1956.

*La mostra del Barocco* 1937

*La mostra del Barocco a Palazzo Carignano: spirito e forme nell'arte piemontese di Seicento e Settecento* (Torino, palazzo Carignano, palazzo Madama, palazzina di Caccia di Stupinigi, giugno-ottobre 1937), senza catalogo, Torino 1937.

*Mostra del Settecento bolognese* 1935

*Mostra del Settecento bolognese*, catalogo della mostra (Bologna, palazzo d'Accursio, 12 maggio-31 luglio 1935), a cura di G. Zucchini, R. Longhi, Comune di Bologna, Bologna 1935.

*La mostra* 1950

*La mostra della pittura bolognese del Trecento*, in «Bollettino d'Arte», 35, 1950, 4, pp. 368-370.

*Mostra della pittura del '600 a Rimini* 1952

*Mostra della pittura del '600 a Rimini*, catalogo della mostra (Rimini, palazzo dell'Arengo, agosto-ottobre 1952), a cura di F. Arcangeli, C. Gnudi, C. Ravaoli, Edizioni Alfa, Rimini 1952.

*Mostra della pittura italiana* 1922

*Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento in Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 20 aprile-6 novembre 1922), a cura di N. Tarchiani, Bestetti & Tumminelli, Roma 1922.

*La mostra della pittura napoletana* 1938

*La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII-XIX*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Civico di Castelnuovo, marzo-giugno 1938), a cura dell'Ente Provinciale per il Turismo, F. Giannini & figli, Napoli 1938.

*Mostra del Caravaggio* 1951

*Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), a cura di R. Longhi, Sansoni, Firenze 1951.

*Mostra di disegni del Seicento emiliano* 1959

*Mostra di disegni del Seicento emiliano nella Pinacoteca di Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 19 giugno-31 luglio 1959), a cura di A. Emiliani, Silvana Editoriale, Milano 1959.

*Mostra di Guido Reni* 1954

*Mostra di Guido Reni*, catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 1° settembre-31 ottobre 1954), a cura di C. Gnudi, catalogo critico a cura di G.C. Cavalli, con la collaborazione di A. Emiliani, L. Puglioli Mandelli, Edizioni Alfa, Bologna 1954.

*Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo* 1938

*Mostra di Melozzo e del Quattrocento romagnolo*, catalogo della mostra (Forlì, palazzo dei Musei, giugno-ottobre 1938), a cura di C. Gnudi, L. Becherucci, Il Resto del Carlino, Bologna 1938.

Motolese 2012

M. Motolese, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Il Mulino, Bologna 2012.

Museo 1788

*Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia*, [s.ed.], [s.l.] [1788].

Muzzi 1840-1846

S. Muzzi, *Annali della città di Bologna dalla sua origine al 1796*, 8 voll., pe' tipi di S. Tommaso d'Aquino, Bologna 1840-1846.

Muzzi 1854

S. Muzzi, *Protomoteca Felsinea a Colle Astreo*, in «L'Iride. Albo Felsineo», 1854, pp. 77-159.

Muzzioli 2000

M.P. Muzzioli, *Bellori e la pubblicazione dei frammenti della pianta marmorea di Roma antica*, in *L'Ida del Bello* 2000, pp. 580-583.

Nastasi 2011

M. Nastasi, *Francesco Maria Niccolò Gabburri: incisioni e scritti del 'Cavalier del Buon Gusto'*, Tesi di Dottorato, tutor V. Farinella, Università di Pisa, 2011.

*Natura ed espressione* 1970

*Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra (Bologna, palazzo dell'Archiginnasio, 12 settembre-22 novembre 1970), a cura di F. Arcangeli, Edizioni Alfa, Bologna 1970.

Nava Cellini 1955

A. Nava Cellini, *Aggiunte alla ritrattistica berniniana e dell'Algarði*, in «Paragone. Arte», 6, 1955, 65, pp. 23-31.

Nava Cellini 1957

A. Nava Cellini, *La scultura alla Mostra del Seicento europeo*, in «Paragone. Arte», 8, 1957, 89, pp. 64-70.

Nava Cellini 1966a

A. Nava Cellini, *Duquesnoy e Poussin: nuovi contributi*, in «Paragone. Arte», 17, 1966, 195, pp. 30-59.

Nava Cellini 1966b

A. Nava Cellini, *François Duquesnoy*, Fabbri, Milano 1966.

Negro 1993

A. Negro, *Conca, Melchiorri, Procaccini, tre nuovi bozzetti per i profeti del Laterano*, in *Alessandro Albani patrono delle arti*, a cura di E. Debenedett, Bonsignori, Roma 1993, pp. 125-132.

- Negro 1977  
S. Negro, *Seconda Roma: 1850-1870*, Cisalpino Goliardica, Milano 1977.
- Il neoclassicismo in Italia* 2002  
*Il neoclassicismo in Italia: da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, 27 febbraio-28 luglio 2002), a cura di F. Mazzocca, E. Colle, L. Barroero, Skira, Milano 2002.
- Nepi Scirè 1998  
G. Nepi Scirè, *Filippo Farsetti e la sua collezione*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Arsenalet, Venezia 1998, pp. 73-94.
- Nesselrath 1993  
A. Nesselrath, *Raphael's Gift to Dürer*, in «Master Drawings», 31, 1993, 4, pp. 376-389.
- Néto-Daguerre 1992  
I. Néto-Daguerre, *Rome. Le Mythe de la creation*, in *Granet peintre de Rome*, a cura di D. Coutagne, I. Néto-Daguerre, Association des Amis du Musée Granet, Aix-en-Provence 1992, pp. 173-207.
- Néto-Daguerre, 1995  
I. Néto-Daguerre, *Granet et son entourage. Correspondance*, Librairie des Arts et Métiers-Éditions Jacques Laget, Nogent-le-Roi 1995.
- Nezzo 2016  
M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il Poligrafo, Padova 2016.
- Nicodemi 1956  
G. Nicodemi, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati, Prefetto dell'Archivio Vaticano*, raccolti a cura della Biblioteca Ambrosiana, Giuffrè (Fontes Ambrosiani 30), Milano 1956, pp. 263-326.
- Nicolas Poussin 1960  
*Nicolas Poussin*, atti del convegno (Parigi, 19-21 settembre 1958), a cura di A. Chastel, 2 voll., Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1960.
- Nicolson 1954  
B. Nicolson, *The Rediscovery of Guido*, in «The Burlington Magazine», 96, 1954, 619, pp. 301-302.
- C. Nicosia, *Arte e accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, Minerva Edizioni, Bologna 2000.
- Noehles 1964  
K. Noehles, *Francesco Duquesnoy: un busto ignoto e la cronologia delle sue opere*, in «Arte Antica e Moderna», 25, 1964, 1, pp. 86-96.
- Nordhoff 1994  
C. Nordhoff, *Jacob Philipp Hackert e il paesaggio italiano*, in *Il paesaggio secondo natura* 1994, pp. 25-39.
- Northcote 1898  
J. Northcote, *Memorials of an Eighteenth Century Painter*, a cura di S. Gwynn, T. Fisher Unwin, London 1898.
- Notizie di pittura* 2018  
*Notizie di pittura raccolte dal padre Resta. Il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di M.R. Pizzoni, UniversItalia, Roma 2018.
- Nuovi studi sul Guercino* 2020  
*Nuovi studi sul Guercino. Da Cento a Roma, da Piacenza a Bologna*, atti del convegno (Piacenza, 21-23 marzo 2017), a cura di D. Benati, D.M. Stone, Stampa TER, Piacenza 2020.
- Odescalchi 1836  
P. Odescalchi, *La predicazione di S. Gio. Battista di Niccolò Pussino*, in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», 2, 1836, 2, pp. 1-4.
- Odescalchi 1840  
P. Odescalchi, *Elogio del principe D. Francesco Borghese Aldobrandini presidente della cassa de' risparmi letto nel giorno della convocazione dei comizi per iscegliere il suo successore*, per A. Monaldi, Roma 1840.
- L'officina neoclassica* 2009  
*L'officina neoclassica. Dall'Accademia de' Pensieri all'Accademia d'Italia*, catalogo della mostra (Faenza, palazzo Milzetti, 15 marzo-21 giugno 2009), a cura di F. Leone, F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.
- Omaggio alla pittura emiliana* 2003  
*Omaggio alla pittura emiliana: dipinti dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Bologna, Fondantico, 8 novembre 2003-31 gennaio 2004), a cura di D. Benati, Fondantico Arte e Antiquariato, Bologna 2003.
- Opere complete* 1956-2000  
*Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, 14 voll., Sansoni, Firenze, 1956-2000.
- Ost 1965  
H. Ost, *Ein Ruhmesblatt für Raphael bei Maratti und Mengs*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 27, 1965, pp. 281-298.
- Ottani Cavina 1986  
A. Ottani Cavina, *Felsina sempre pittrice*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale; Accademia di Belle Arti; Museo Civico Archeologico, 10 settembre-10 novembre 1986; Washington, National Gallery of Art, 19 dicembre 1986-16 febbraio

- 1987; New York, The Metropolitan Museum of Art, 26 marzo-24 maggio 1987), a cura di A. Emiliani, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986, pp. 355-365.
- Ottani Cavina 1994  
A. Ottani Cavina, *I paesaggi della ragione*, Einaudi, Torino 1994.
- Ottani Cavina 1999  
A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758 - 1823 e la cultura di fine secolo*, Electa, Milano 1999.
- Ottaviani 1828  
G. Ottaviani, *Pitture a fresco di Guido Reni nella Cappella del Palazzo del Quirinale*, Roma 1828.
- Owen, Blayney Brown 1988  
F. Owen, D. Blayney Brown, *Collector of Genius: A Life of Sir George Beaumont*, Yale University Press, New Haven-London 1988.
- Padre Sebastiano Resta 2017  
*Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Edizioni Oratoriane, Roma 2017.
- Il paesaggio secondo natura* 1994  
*Il paesaggio secondo natura: Jacob Philipp Hackert e la sua cerchia*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 luglio-30 settembre 1994), a cura di P. Chiarini, Artemide, Roma 1994.
- Palazzo Farnese 1835  
*Palazzo Farnese*, in «L'Album», 2, 1835, 33, pp. 257-259.
- Palazzolo 1984  
M.I. Palazzolo, *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento. Scene e modelli. La società italiana moderna e contemporanea*, La goliardica editrice universitaria, Milano 1984.
- Palazzolo 1994  
M.I. Palazzolo, *Editoria e istituzioni a Roma tra Settecento e Ottocento*, Archivio Guido IZZI, Roma 1994.
- I Palizzi e il vero* 2008  
*I Palizzi e il vero. La metamorfosi nella pittura dell'800*, a cura di S. Pipponzi, Vasto 2008.
- Paloscia 1968  
T. Paloscia, *Riesame del Guercino alla mostra di Bologna*, in «La Nazione», 1° settembre 1968, s.n.p.
- Pangrazi 2012  
T. Pangrazi, *Estetica e accademia: la retorica delle arti in Giuseppe Ghezzi*, Roma 2012.
- Panofsky 1924  
E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Teubner, Leipzig 1924.
- Panofsky [1924] 1996  
E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* [1924], ed. italiana riveduta [1951], La nuova Italia, Firenze 1996.
- Panofsky [1924] 2006  
E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* [1924], Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Papi 2012  
G. Papi, *Il Cardinale Carlo Camillo Massimo e la "riscoperta" dei teatri romani di Terracina e di Sagunto*, Centro Studi Fossanovesi, Roccasecca dei Volsci 2012.
- Paravia 1829  
P.A. Paravia, *Delle lodi dell'ab. Filippo Farsetti patrizio veneziano*, in *Discorsi letti nella I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi dell'anno 1829*, Pacotti, Venezia 1829, pp. 3-60.
- Pascoli 1730-1736  
L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti perugini*, Antonio de' Rossi, Roma 1730-1736.
- Pascoli [1730-1736] 1981  
L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale "Augusta" di Perugia* [1730-1736], a cura di V. Martinnelli, F.F. Mancini, Canova, Treviso 1981.
- Pascoli [1730-1736] 1992  
L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* [1730-1736], Electa Editori Umbri, Perugia 1992.
- Pasini 1995  
P.G. Pasini, *La lunga carriera di Francesco Rosaspina "incisore celebre"*, in *Francesco Rosaspina "incisore celebre"*, a cura di A. Bernucci, G. Pasini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1995, pp. 9-83.
- Passeri [ante 1673] 1934  
G.B. Passeri, *Die Künstlerbiographien*, a cura di J. Hess, Leipzig 1934.
- Passeri 1772  
G.B. Passeri, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, a cura di G.L. Bianconi, Gregorio Settari librajo al Corso all'insegna d'Omero, Roma 1772.
- Passeri 1995  
H. Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, a cura di J. Hess [1934], Werner, Worms am Rhein 1995.
- Pastres 2012  
P. Pastres, *Luigi Lanzi e le scuole pittoriche*, in *Luigi Lanzi: 1810-2010. Archeologo e storico dell'arte*, a cura di M.E. Micheli, G. Perini Folesani, A. Santucci, Empatiabooks, Camerano 2012, pp. 185-232.

Pastres 2018

P. Pastres, *Le scuole pittoriche nella letteratura artistica e nel collezionismo del Seicento, inizio Settecento*, in «Il Capitale culturale. Supplementi», 8, 2018, pp. 533-559.

Pedrocchi 1999

A.M. Pedrocchi, *Il Casino dell'Aurora*, in D. Di Castro, A.M. Pedrocchi, P. Waddy, *Il Palazzo Rospigliosi e la Galleria Pallavicini*, Allemandi, Torino 1999, pp. 39-57.

Pellegrini 1988

M. Pellegrini, *Concorsi dell'Accademia Reale di belle arti di Parma dal 1757 al 1796*, Accademia nazionale di belle arti, Parma 1988.

Pellegrini 2006

E. Pellegrini, *Uomini, cose, scrittura: dalla Vita alla Storia. Profilo della letteratura artistica toscana del Settecento, in Il Settecento*, a cura di R.P. Ciardi, M. Gregori, Edifir, Firenze 2006, pp. 95-112.

Pepper [1984] 1988

S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Istituto Grafico De Agostini, Novara 1988.

Pepper 1986

D.S. Pepper, *Letà dei Carracci: la pittura bolognese nel XVII secolo*, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale; Accademia di Belle Arti; Museo Civico Archeologico, 10 settembre-10 novembre 1986; Washington, National Gallery of Art, 19 dicembre 1986-16 febbraio 1987; New York, The Metropolitan Museum of Art, 26 marzo-24 maggio 1987), a cura di A. Emiliani, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986, pp. 325-340.

Pepper 1991

S. Pepper, *Guido Reni: New Documents for the Pietà dei Mendicanti*, in «The Burlington Magazine», 133, 1991, 1060, pp. 441-445.

Pérez Sánchez 1964

A. Pérez Sánchez, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid 1964.

Perini 1988

G. Perini, *Sir Joshua Reynolds and Italian Art and Art Literature: A Study of the Sketchbooks in the British Museum and in Sir John Soane's Museum*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 51, 1988, pp. 141-168.

Perini 1993a

G. Perini, *L'effigie di Ludovico: contributo all'iconografia del Carracci maggiore*, in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», 32, 1993, pp. 355-385.

Perini 1993b

G. Perini, «*Luomo più grande in pittura che abbia*

*avuto Bologna*»: *l'alterna fortuna critica e figurativa di Ludovico Carracci*, in *Ludovico Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico-Pinacoteca Nazionale, 25 settembre-12 dicembre 1993; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 22 gennaio-10 aprile 1994), a cura di A. Emiliani, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1993, pp. 269-334.

Perini Folesani 1996

G. Perini Folesani, *Il Poussin di Bellori*, in *Poussin et Rome* 1996, pp. 293-308.

Perini Folesani 2001

G. Perini Folesani, *Mengs e Correggio: a proposito di un manoscritto fiorentino delle Memorie*, in *Il Settecento tedesco in Italia*, a cura di G. Cantarutti, S. Ferrari, Il Mulino, Bologna 2001, pp. 467-496.

Perini Folesani 2014

G. Perini Folesani, *Reynolds a Roma*, in *Hogarth, Reynolds, Turner. Pittura inglese verso la modernità*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma, Museo Palazzo Sciarra, 15 aprile-20 luglio 2014), a cura di C. Brook, V. Curzi, Skira, Milano 2014, pp. 109-115.

Perini Folesani 2017

G. Perini Folesani, *Elizabeth Cropper, The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook, 1984*, in *La riscoperta del Seicento* 2017, pp. 157-171.

Perini Folesani 2018

G. Perini Folesani, *Documenti spariti, manipolati, falsificati, ritrovati. Le alterazioni della memoria storica come problema di metodo critico: una casistica tratta dalla letteratura artistica barocca (ovvero: ancora sulla Felsina Pittrice di Carlo Cesare Malvasia)*, in *Lost and Found: Storie di "ritrovamenti"*, a cura di M.G. Fachechi, Gangemi, Roma 2018, pp. 159-187.

Perini Folesani 2020

G. Perini Folesani, *Sir Joshua Reynolds in Italia. Il soggiorno romano*, Firenze 2020.

Perrault 1692-1697

C. Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Par M. Perrault de l'Académie Française, Paris 1692-1697.

Petrucchi 2009

F. Petrucci, *Baciccio: Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Ugo Bozzi Editore, Roma 2019.

Petrucchi 2012

F. Petrucci, *Pier Francesco Mola (1612 - 1666): materia e colore nella pittura del '600*, Ugo Bozzi Editore, Roma 2012.

Petrucchi 2014

F. Petrucci, *Mola, artista marginale al barocco nella Roma del Seicento*, in *I pittori del dissenso* 2014, pp. 31-44.

- Pevsner [1940] 1982  
N. Pevsner, *Le accademie d'arte* [1940], Einaudi, Torino 1982.
- Pezzini Bernini 1995  
G. Pezzini Bernini, *Le stampe di Francesco Bartolozzi nella collezione Corsini*, in *Francesco Bartolozzi* 1995, pp. 75-80.
- Pezzuto 2020  
L. Pezzuto, *Nicolas Dorigny, Carlo Maratti, L'Accademia di pittura*, in *Raffaello* 2020, n. 31, pp. 181-186.
- Piastra 1994-1995  
L. Piastra, *Due novità nello studio dei disegni di antichità di Francesco Bianchini*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 96, 1994-1995, pp. 165-172.
- Picardi 2002  
P. Picardi, *Spazi e strumenti didattici dell'Accademia di San Luca negli anni della Restaurazione*, in *Le «Scuole Mute» e le «Scuole Parlanti»* 2002, pp. 169-214.
- Picone Petrusa 2002  
M. Picone Petrusa, *Messa a fuoco: i nostri propositi*, in *Dal vero* 2002, pp. 13-22.
- Picturae Domini Zampieri* 1762  
*Picturae Domini Zampieri vulgo Domenichino Quae Extant in Sacello sacrae aedi cryptoferratensi ad juncto nunc primum tabulis aeneis incisae Romae MDCCLXII*, Ex Chalcographia R.C.A. Superiorum facultate, Romae 1762.
- Pier Francesco Mola* 1989  
*Pier Francesco Mola. 1612-1666*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale, 23 settembre-19 novembre 1989; Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989-31 gennaio 1990), a cura di M. Kahn Rossi, Electa, Milano 1989.
- Pierguidi 2011a  
S. Pierguidi, *Due autori per la Nota delli Musei del 1664: Giovanni Pietro Bellori e Fioravante Martinelli*, in «La Bibliofilia. Rivista di Storia del libro e di bibliografia», 113, 2011, 2, pp. 225-232.
- Pierguidi 2011b  
S. Pierguidi, *Il mecenatismo di Anna Maria Luisa de' Medici a Düsseldorf: le scuole pittoriche italiane a confronto*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 3, 2011, 62, pp. 251-259.
- Pierguidi 2012a  
S. Pierguidi, *Bellori e i putti nella scultura del Seicento: Bernini, Duquesnoy, Algardi*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 39, 2012, pp. 155-180.
- Pierguidi 2012b  
S. Pierguidi, *Dalle pale d'eccellenti artefici del duomo di Siena (1673-1688) alla Galleria di quadri moderni di Dresda (1742)*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 36, 2012, pp. 171-188.
- Pierguidi 2015  
S. Pierguidi, *Attraverso gli occhi di Bellori: la rivalità tra Maratti e Brandi*, in «Ricche minere», 2, 2015, 3, pp. 45-55.
- Pierguidi 2015 (2016)  
S. Pierguidi, *Barocci e Caravaggio nelle Vite di Bellori*, in «Storia dell'arte», 142, 2015 (2016), pp. 43-51.
- Pierguidi 2017a  
S. Pierguidi, *Pittura di marmo: storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Leo S. Olschki, Firenze 2017.
- Pierguidi 2017b  
S. Pierguidi, «Tanto che basti». *La notomia nelle arti figurative di età barocca e una polemica tra Carlo Cesi e Carlo Maratti*, in «RIHA Journal», 178, 2017.
- Pierguidi 2020a  
S. Pierguidi, *La datazione del "Trattato" di Agucchi e l'inizio della sfortunata critica del Cavalier d'Arpino*, in «ArtItali», 26, 2020, pp. 84-92.
- Pierguidi 2020b  
S. Pierguidi, *Periodizzazione e neovenetismo: il dibattito negli studi sul Barocco degli anni Cinquanta*, in *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, atti del convegno (Roma, 7-8 aprile 2017), a cura di N. Barbolani di Montauto, M. Gianandrea, S. Pierguidi, M. Ruffini, Campisano Editore, Roma 2020, pp. 95-113.
- Una pietà* 1842  
*Una pietà (dipinto del Caracci)*, in «L'Album», 9, 1842, 23, pp. 180-181.
- Pietrangeli 1981  
C. Pietrangeli, *Il primo regolamento dei Musei Vaticani: come funzionava un Museo nell'Ottocento*, in «Strenna dei Romanisti», 42, 1981, pp. 362-373.
- Pietro Testa e la nemica fortuna* 2014  
*Pietro Testa e la nemica fortuna. Un artista filosofo (1612-1650) tra Lucca e Roma*, a cura di G. Fusconi con A. Canevari, S. Albi, Palombi, Roma 2014.
- Pignatti 1969  
T. Pignatti, *Giorgione*, Alfieri, Venezia 1969.
- Piles [1708] 1989  
R. de Piles, *Le Cours de peinture par principes* [1708], Gallimard, Paris 1989.
- Pilon 1969  
V. Pilon, *Il Guercino alla mostra di Bologna*, in «Arte Cristiana», 57, 1969, 562, pp. 25-32.

- Pinacoteca Capitolina* 2006  
*Pinacoteca Capitolina: catalogo generale*, a cura di S. Guarino, P. Masini, Electa, Milano 2006.
- Pinacoteca nazionale* 2008  
*Pinacoteca nazionale di Bologna. Catalogo generale. 3. Guido Reni e il Seicento*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani, Marsilio, Venezia 2008.
- Pinacoteca della Pontificia Accademia di Bologna* 1830  
*La Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti in Bologna pubblicata da Francesco Rosaspina professore dell'Accademia suddetta*, Bologna 1830.
- Pinetti 1915  
A. Pinetti, *Francesco Coghetti pittore e Elenco cronologico delle opere di Francesco Coghetti*, in «Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo», 9, 1915, 1, pp. 1-39.
- Pinto 1972  
S. Pinto, *Sfortuna dell'Accademia*, in *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale. Collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi*, a cura di S. Pinto, Centro Di, Firenze 1972, pp. 11-16.
- Piranesi 1764  
G.B. Piranesi, *Raccolta di alcuni disegni del Barbieri di Cento detto il Guercino, incisi in rame e presentati al singolar merito del sig. Tommaso Jenkins pittore ed accademico di San Luca in atto di rispetto e di amicizia dall'architetto suo coaccademico Gio. Battista Piranesi*, Giovanni Generoso Salomoni, Roma 1764.
- I pittori del dissenso* 2014  
*I pittori del dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, a cura di S. Albl, A. Viola Sganzerla, G.M. Weston, Artemide, Roma 2014.
- La pittura a Brescia* 1935  
*La pittura a Brescia nel Seicento e Settecento*, catalogo della mostra (Brescia, palazzo Loggia, 1935), a cura di E. Calabi, Unione Tipo-Litografica Bresciana, Brescia 1935.
- Piva 2007  
C. Piva, *Tadao Ando: l'essenza delle poche cose. Note per tre architetture museali*, in «Aión», 15, 2007, pp. 49-79.
- Piva 2014a  
C. Piva, *I conoscitori e il catalogo ragionato*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Einaudi, Torino 2014, pp. 98-109.
- Piva 2014b  
C. Piva, *La Repubblica delle Lettere e il dibattito sul metodo storico (1681-1814)*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Einaudi, Torino 2014, pp. 91-179.
- Pizzoni 2010-2011  
M.R. Pizzoni, "Il cuore va al gusto del Correggio": episodi della fortuna dell'Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta, in «Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi», 11-12, 2010-2011 (2015), pp. 69-91.
- Pizzoni 2012  
M.R. Pizzoni, *Resta e Bellori, intorno a Correggio*, in «Studi di Memofonte», 8, 2012, pp. 53-78.
- Pizzoni 2013  
M.R. Pizzoni, *Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna*, in *Dilettanti del disegno* 2013, pp. 91-132.
- Pizzoni 2017  
M.R. Pizzoni, *Notizie sul Correggio dalle lettere di Resta a Giuseppe Magnavacca*, in *Padre Sebastiano Resta*, 2017, pp. 143-175.
- Plesters 1968  
J. Plesters, *Problemi per tre dipinti del Guercino e loro indagine con mezzi tecnici*, in *Rapporto sull'attività di tutela, conservazione e restauro della Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì, e Ravenna 1967-1968*, 1968, pp. 51-62.
- Plummer 1995  
H. Plummer, *Light in Japanese Architecture*, a + u Publ. Co., Tokyo 1995.
- Podesti 1982  
F. Podesti, *Memorie Biografiche*, a cura di M.T. Barolo, in «Labyrinthos», 1, 1982, 1-2, pp. 203-253.
- Poirier 1988  
M. Poirier, *The Disegno-Colore Controversy Reconsidered*, in «Explorations in Renaissance Culture», 13, 1987 (1988), pp. 52-86.
- Pomarède 2003a  
V. Pomarède, *Il paesaggio e l'Accademia di Francia a Roma: stato della ricerca*, in *Maestà di Roma* 2003, II, pp. 77-87.
- Pomarède 2003b  
V. Pomarède, "Un paesaggio incantato": il paesaggio all'Accademia di Francia a Roma, in *Maestà di Roma* 2003, II, pp. 279-284.
- Pommier 2000  
É. Pommier, *Winckelmann: l'antichità tra l'imitazione e la storia*, in *Più antichi della luna. Studi su J.J. Winckelmann e A. Ch. Quatremère de Quincy*, a cura di M. Scolaro, Minerva Edizioni, Bologna 2000, pp. 97-115.
- Pommier 2009  
É. Pommier, *Neoclassicismo e Rinascimento. L'esempio di Correggio*, in *Winckelmann und die Mythologie der Klas-*

*sic. Narrative Tendenzen in der Ekphrasen der Kunstperiode*, a cura di H.G. Held, Niemeyer, Tübingen 2009, pp. 25-38.

Pompeo Batoni 2008

*Pompeo Batoni 1708-1787. L'Europa delle corti e il Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2009), a cura di L. Barroero, F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008.

Pomponi 1834

G. Pomponi, *La Triade dipinta dal cavalier Giovanni Silvagni*, Roma 1834.

Pomponi 1992

M. Pomponi, *Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi Bartoli*, in «Storia dell'arte», 75, 1992, pp. 195-225.

Pope-Hennessy 1948

J. Pope-Hennessy, *The Drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Phaidon Press, London 1948.

Popham 1936-1937

A.E. Popham, *Sebastiano Resta and his Collections*, in «Old Master Drawings», 11, 1936-1937, pp. 1-19.

Poppi 1983a

C. Poppi, *Le istituzioni artistiche tra governo pontificio e stato unitario*, in *Dall'Accademia al vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'arte moderna, 29 gennaio-4 aprile 1983), a cura di R. Grandi, Grafis, Casalecchio di Reno 1983, pp. 43-54.

Poppi 1983b

C. Poppi, *Regesto*, in *Dall'Accademia al vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'arte moderna, 29 gennaio-4 aprile 1983), a cura di R. Grandi, Grafis, Casalecchio di Reno 1983, pp. 57-67.

Posner 1967

D. Posner, *Baroque and Rococo Oil Sketches*, in «The Burlington Magazine», 109, 1967, 771, pp. 360-363.

Posner 1968

D. Posner, *The Guercino Exhibition at Bologna*, in «The Burlington Magazine», 110, 1968, 788, pp. 596-607.

Possanzini 2011

L. Possanzini, *Mola, Pier Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2011.

Le postille 2015

*Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di B. Agosti, S. Prosperi Valenti Rodinò, trascrizione

ne e commento di M.R. Pizzoni, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2015.

Le postille 2016

*Le postille di padre Resta alle Vite del Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, a cura di B. Agosti, F. Grisolia, M.R. Pizzoni, Officina Libraria, Milano 2016.

Poussin et Rome 1996

*Poussin et Rome*, atti del convegno (Roma, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, M. Hochmann, S. Schütze, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1996.

Powell 1987

C. Powell, *Turner in the South: Rome, Naples, Florence*, Yale University Press, New Haven-London 1987.

Prandi 1941

A. Prandi, *Un'Accademia de Pintura della fine del Seicento*, in «Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte», 8, 1941, pp. 201-216.

Prasad 2006

S. Prasad, *Guercino: Stylistic Evolution in Focus*, Timken Museum of Art, San Diego (CA) 2006.

I premiati dell'Accademia 1989

*I premiati dell'Accademia 1682-1754*, a cura di A. Cipriani, Ed. Quasar, Roma 1989.

*Il Presidente del Consiglio inaugura oggi la Biennale 1962*

*Il Presidente del Consiglio inaugura oggi la Biennale*, in «Il Resto del Carlino», 8 settembre 1962.

Previtali 1962

G. Previtali, *Il rapporto tra uomo e natura in una storia pittorica del '600. Recensione alla mostra L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, in «Rinascita», 19, 1962, 28, pp. 26-27.

Previtali 1964

G. Previtali, *La fortuna dei primitivi*, Einaudi, Torino 1964.

Previtali [1976] 2009

G. Previtali, *Introduzione*, in G.P. Bellori, *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Mascardi, Roma 1672, a cura di E. Borea, con un'introduzione di G. Previtali, Einaudi, Torino [1976] 2009, pp. IX-LX.

Previtali 1981

G. Previtali, *Ritratti critici di contemporanei. Roberto Longhi*, in «Belfagor», 36, 1981, 2, pp. 159-186.

Previtali 1982

G. Previtali, *Introduzione*, in R. Longhi, *Caravaggio*, a cura di G. Previtali, Ed. Riuniti, Roma 1982, pp. XI-XXXV.

- Prohaska 2017  
W. Prohaska, *A Late Maratti Painting Refound*, in *Maratti e la sua fortuna* 2017, pp. 75-80.
- Prosperi Valenti Rodinò 1993  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni di Casa Albani*, in *Alessandro Albani patrono delle arti*, a cura di E. De-benedetti, in «Studi del Settecento romano», 9, 1993, pp. 15-48.
- Prosperi Valenti Rodinò 1996  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di grafica di Giovan Pietro Bellori. Traccia per una ricostruzione*, in *Hommage au Dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacou*, a cura di M.T. Caracciolo, Galleria Editrice, Rimini 1996, pp. 357-377.
- Prosperi Valenti Rodinò 1998  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di Pietro da Cortona nella raccolta di padre Sebastiano Resta*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C.L. Frommel, S. Schütze, Electa, Milano 1998, pp. 179-188.
- Prosperi Valenti Rodinò 2000a  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Il disegno per Bellori*, in *L'Iddea del Bello* 2000, I, pp. 131-139.
- Prosperi Valenti Rodinò 2000b  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di disegni*, in *L'Iddea del Bello* 2000, II, pp. 524-529.
- Prosperi Valenti Rodinò 2002  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Postille a padre Sebastiano Resta*, in «Paragone. Arte», 52, 2001 (2002), 40, pp. 60-86.
- Prosperi Valenti Rodinò 2004  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Ancora su Francisco Vieira, portoghese "romanizzato"*, in *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M.L. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Giunti, Firenze 2004, pp. 352-356.
- Prosperi Valenti Rodinò 2006  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Gli artisti romani collezionisti di disegni a Roma*, in *L'artiste collectionneur de dessin. I. De Giorgio Vasari à aujourd'hui*, atti del convegno (Parigi, 22-23 marzo 2006), a cura di C. Monbeig Goguel, 5 Continents Editions, Milano 2006, pp. 67-87.
- Prosperi Valenti Rodinò 2007  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.
- Prosperi Valenti Rodinò 2008a  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Additions to the Drawings Collection of the Marqués del Carpio*, in «Master Drawings», 46, 2008, 1, pp. 3-35.
- Prosperi Valenti Rodinò 2008b  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Sebastiano Resta: un modello da imitare*, in *I disegni del Codice Bonola del Museo Nazionale di Belle Arti di Santiago del Cile*, a cura di G. Bora, M.T. Caracciolo, S. Prosperi Valenti Rodinò, Palombi, Roma 2008, pp. 28-47.
- Prosperi Valenti Rodinò 2011  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Disegni di bottega, fodere del cartone di Urbino*, in *Nuova luce su Annibale Carracci*, a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Ginzburg, Bibliotheca Hertziana, Roma 2011, pp. 125-145.
- Prosperi Valenti Rodinò 2013a  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Appendice I, Trascrizione delle postille di Sebastiano Resta a Carlo Cesare Malvasia, Felsina pittrice, Bologna 1678*, in *Dilettanti del disegno* 2013, pp. 159-174.
- Prosperi Valenti Rodinò 2013b  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Appendice II, Trascrizione del 'Libro e': Felsina vindicata contra Vasarium*, in *Dilettanti del disegno* 2013, pp. 175-189.
- Prosperi Valenti Rodinò 2013c  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *'Bagatelle' sparse d'Ambrogio Figino nella raccolta di Sebastiano Resta*, in «Paragone. Arte», 109-110, 2013, pp. 64-89.
- Prosperi Valenti Rodinò 2013d  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Resta e la Felsina vindicata contra Vasarium*, in *Dilettanti del disegno* 2013, pp. 45-89.
- Prosperi Valenti Rodinò 2013e  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Resta e Malvasia: un dimenticato episodio della polemica antivasariana nel Seicento*, in *Dilettanti del disegno* 2013, pp. 11-43.
- Prosperi Valenti Rodinò 2014  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti collezionista di disegni*, in «Studi di Memofonte», 12, 2014, pp. 55-72.
- Prosperi Valenti Rodinò 2015  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti e 'il primato del disegno': il caso di Palazzo Altieri*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 101-114.
- Prosperi Valenti Rodinò 2017  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Resta e Maratti: un'amicizia controversa*, in *Padre Sebastiano Resta* 2017, pp. 329-356.
- Prosperi Valenti Rodinò 2018  
S. Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti 1640-1650, apertura sulla sua attività grafica giovanile*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 42, 2015-2016 (2018), pp. 243-276.
- Pucci 1847  
*Lettere di Camillo Pucci pittore sulle Accademie di Belle*

- Arti in Italia dedicate al signore march. Roberto Tapparelli D'Azeglio*, Tipografia Mariani, Firenze 1847.
- Puglisi 1999  
C. Puglisi, *Francesco Albani*, Yale University Press, New Haven-London 1999.
- Puglisi 2019  
C. Puglisi, "Contraffazioni Tizianesche"? Albani, *Domenichino and The Bacchanals*, in *La fortuna dei Bacchanali di Tiziano* 2019, pp. 71-90.
- Raccolta di lettere 1754-1773*  
*Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, a cura di G.G. Bottari, 7 voll., Barbiellini, Roma 1754-1773.
- Raccolta di lettere 1822-1825*  
*Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari, e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, 8 voll., G. Silvestri, Milano 1822.
- Racioppi 2003  
P.P. Racioppi, *Guattani, Giuseppe Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2003, pp. 507-511.
- Racioppi 2016  
P.P. Racioppi, *L'Accademia nel periodo francese: i nuovi statuti del 1812*, in *Roma-Parigi* 2016, pp. 129-139.
- Raffaello 2020  
*Raffaello, l'Accademia di San Luca e il mito dell'Urbinate*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 21 ottobre 2020-20 gennaio 2021), a cura di F. Moschini, S. Ventra, V. Rotili, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2020.
- Ragghianti 1933  
C.L. Ragghianti, *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca*, in «La Critica», 31, 1933, pp. 5-74, 223-233, 382-394.
- Rambaud 1861  
I. Rambaud, *Collection de M. Despéret*, in «Les Beaux-arts: revue nouvelle», tome deuxième, du 1er janvier au 15 juin 1861, pp. 169-173.
- Ramdohr 1787  
B. von Ramdohr, *Über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom*, 3 voll., bei Weidmanns Erben und Reich, Leipzig 1787.
- Ranalli 1836  
F. Ranalli, *Giacobbe e Rachele. Fresco di Domenico Zampieri detto il Domenichino*, in «L'Ape Italiana delle Belle Arti», II, 1836, 2, pp. 6-8.
- Rangoni 1991a  
F. Rangoni, *Per un ritratto di Francesco Angeloni*, in «Paragone. Arte», 42, 1991, 499, pp. 46-67.
- Rangoni 1991b  
F. Rangoni, *Podesti Vincenzo*, in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, 2 voll., Electa, Milano 1991, II, p. 969.
- Ratti 1781  
C.G. Ratti, *Notizie storiche sincere intorno la vita e le opere del celebre pittore Antonio Allegri da Correggio*, De Rossi, Firenze 1781.
- Reale Galleria di Firenze 1817-1833*  
*Reale Galleria di Firenze illustrata*, 13 voll., Molini, Firenze 1817-1833.
- Real Museo Borbonico 1824-1857*  
*Real Museo Borbonico*, cominciata sotto la direzione di A. Niccolini, 16 voll., Stamperia reale, Napoli 1824-1857.
- Recenti acquisizioni 1956*  
*Recenti acquisizioni (1952-1956). Stampe di Agostino Carracci*, catalogo della mostra (Bologna, Ente Provinciale del Turismo, ottobre 1956), a cura di M. Calvesi, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna 1956.
- Recht 2019  
R. Recht, *L'«invention» du Moyen Age et l'idée de Nation*, in *Seroux d'Agincourt e la storia dell'arte intorno al 1800*, a cura di D. Mondini, Campisano Editore, Roma 2019, pp. 31-55.
- Reff 1960  
T. Reff, *Cézanne and Poussin*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 23, 1960, 1-2, pp. 150-174.
- Ress 1982  
R. Ress, *Constable, Turner, and the Views of Nature in the Nineteenth Century*, in «Geographical Review», 72, 1982, 3, pp. 253-269.
- Resta 1707a  
[S. Resta], *Indice del libro intitolato Parnaso de' pittori, in cui si contengono varj disegni originali raccolti in Roma da S.R.*, Pe'l Costantini, Perugia 1707.
- Resta 1707b  
[S. Resta], *Indice del Tomo de' disegni raccolti da S. R. intitolato L'arte in tre stati*, Pe'l Costantini, Perugia 1707.
- Restauro pittorici e allestimenti museali a Roma 2007*  
*Restauro pittorici e allestimenti museali a Roma*, a cura di S. Rinaldi, Edifir, Firenze 2007.
- Reverberi Riva 1956  
U. Reverberi Riva, *Scenografia per raffinati, la Mostra dei Carracci a Bologna*, in «Paese Sera», 6 novembre 1956.
- Reynolds 1778  
J. Reynolds, *Delle arti del disegno. Discorsi trasportati dall'inglese nel toscano idioma*, ed. Firenze 1778.

Reynolds 1787

J. Reynolds, *Delle arti del disegno. Discorsi trasportati dall'inglese nel toscano idioma*, ed. Remondini, Bassano 1787.

Reynolds 1997

J. Reynolds, *Discorsi sull'arte*, introduzione di A. Gatti, Nike, Segrate 1997.

Reynolds 2015

J. Reynolds, *Les écrits*, a cura di J. Blanc, Brepols, Turnhout 2015.

Richardson 1719

J. Richardson, *Two Discourses. I. The Connoisseur: An Essay on the whole Art of Criticism as it Relates to Painting. Showing how to Judge of the Goodness of a Picture; of the Hand of the Master; and Whether 'tis an Original, or a Copy; II. An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur*, W. Churchill, London 1719.

Richardson [1719] 1773

J. Richardson, *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur*, in *The Works of Mr. Jonathan Richardson*, a cura di Mr. J. Richardson, T. Davies, London 1773.

Richardson 1725

J. Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*, Bettesworth, London 1725.

Richardson 1728

J. Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture*, 3 voll., Uytwerf, Amsterdam 1728 (III: *Account*).

Richardson 1754

J. Richardson, *An Account of the Statues, Bas-reliefs, Drawings, and Pictures in Italy, France, &c. with Remarks*, D. Browne, J. Whiston, B. White and L. Davis, London 1754.

Ridolfi 1648

C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le vite de gl' illustri pittori veneti, e dello Stato*, 2 voll., Sgava, Venezia 1648.

Ridolfi 2007

V. Ridolfi, *Domenichino tradotto: stampe italiane da Domenico Zampieri tra Seicento e Settecento*, in *Calepino di disegni. Note e saggi su disegni e stampe nella loro storia. 2. Incisioni e traduzioni*, a cura di A. Forlani Tempesti, Galleria Editrice, Rimini 2007, pp. 31-86.

Riegl 1908

A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, A. Schroll & C., Wien 1908.

La riscoperta del Seicento 2017

*La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Sagep Editori, Genova 2017.

Ritratti di alcuni pittori celebri 1731

*Ritratti di alcuni pittori celebri del secolo XVII disegnati ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni con le Vite de' medesimi tratte da varj Autori, accresciute d'Annotazioni, si è aggiunta la Vita di Carlo Maratti scritta da Gio. Pietro Bellori fin all'anno 1689, e terminata da altri, non più stampata, e un discorso del medesimo sopra un quadro della Dafne dello stesso Maratti, dipinto per il Re Cristianissimo*, per Antonio De' Rossi, Roma 1731.

Rizzo 2017

A. Rizzo, *Innovazioni e resistenze nella pittura a Parigi fra gli anni Venti e Trenta del Settecento*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Torino 2017.

Rizzo 2020

A. Rizzo, "Chacun, suivant son goût, aura lieu de se perfectionner sur d'excelens originaux": Antico e Moderno per i pittori della "generazione 1700" fra gli anni Venti e Trenta del Settecento, in *Letterati, artisti, mecenati del Seicento e del Settecento. Identità culturali tra Antico e Moderno*, a cura di M. di Macco, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2020, pp. 121-165.

Rocchi 1906

G. Rocchi, *L'Autografo delle lettere di Giampietro Zanotti in difesa della «Felsina Pittrice» del conte C.C. Malvasia*, in «L'Archiginnasio», 1, 1906, pp. 98-102.

Rodríguez Prampolini 2007

*La critica de arte en México en el siglo XIX*, a cura di I. Rodríguez Prampolini, 3 voll., UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México 2007.

Rodriquez 1962a

F. Rodriquez, *La V Biennale d'Arte Antica*, in «La famèja bulgnèisa», agosto-settembre 1962.

Rodriquez 1962b

F. Rodriquez, *Fascino e Importanza*, in «La famèja bulgnèisa», ottobre 1962.

Röttgen 1968

S. Röttgen, *An Unknown Portrait Bust by Duquesnoy*, in «The Connoisseur», 167, 1968, pp. 94-99.

Röttgen 1988

S. Röttgen, *Guido Reni e la pittura romana nel Seicento e nel Settecento*, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna* (catalogo della mostra, Francoforte, Schirn-Kunsthalle, 1° dicembre 1988-26 febbraio 1989), a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, pp. 548-575.

Röttgen 1999-2003

S. Röttgen, *Anton Raphael Mengs (1728 - 1779)*, 2 voll., Hirmer, München 1999-2003 (I: *Das malerische und zeichnerische Werk*; II: *Leben und Wirken*).

- Röttgen 2001  
S. Röttgen, *Introduzione*, in *Mengs* 2001, pp. 19-33.
- Röttgen 2017  
S. Röttgen, *Allievi, seguaci, imitatori e avversari. L'impronta marattesca nella pittura romana del Settecento e il suo tramonto*, in *Maratti e la sua fortuna* 2017, pp. 11-25.
- Rolfi Ožvald 2005  
S. Rolfi Ožvald, *Roma moderna e le arti: una guida del 1808*. «Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità...», in «Studi di Storia dell'arte», 16, 2005, pp. 285-298.
- Rolfi Ožvald 2012  
S. Rolfi Ožvald, *Agli Amatori delle Belle Arti. Gli Autori. Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*, Campisano Editore, Roma 2012.
- Roli 1959  
R. Roli, *La pittura del Seicento emiliano*, «il Verri», 4, 1959, pp. 127-135.
- Roma 1630: il trionfo del pennello* 1994  
*Roma 1630: il trionfo del pennello*, catalogo della mostra (Roma, Académie de France, 25 ottobre 1994-1° gennaio 1995), coordinamento generale a cura di M. Hochmann, Electa, Milano 1994.
- Roma en México, México en Roma* 2018  
*Roma en México, México en Roma: las academias de arte entre Europa y el Nuevo Mundo 1843-1867*, catalogo della mostra (Città del Messico, Museo Nacional de San Carlos, 6 dicembre 2018-28 aprile 2019), a cura di G. Capitelli, S. Cracolici, Campisano Editore, Roma 2018.
- Roma fuori di Roma* 2012  
*Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Campisano Editore, Roma 2012.
- Roma-Parigi* 2016  
*Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi XVII-XIX secolo*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 13 ottobre 2016-13 gennaio 2017), a cura di C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini, S. Paqualli, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2016.
- Romano 1978  
G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Einaudi, Torino 1978.
- Romano 2017  
G. Romano, *Giuliano Briganti, Pietro da Cortona o della pittura barocca, 1962*, in *La riscoperta del Seicento* 2017, pp. 93-102.
- Romanticismo storico* 1974  
*Romanticismo storico. Celebrazioni per il centenario di Francesco Domenico Guerrazzi*, catalogo della mostra (Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti, dicembre 1973-febbraio 1974), a cura di P. Barocchi, F. Niccolodi, S. Pinto, Centro di, Firenze 1974.
- Romero de Terreros 1963  
*Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México*, a cura di M. Romero de Terreros, Imprenta Universitaria, México 1963.
- Rosaspina 1830  
F. Rosaspina, *Prefazione*, in *La Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti in Bologna pubblicata da Francesco Rosaspina professore dell'Accademia suddetta*, Bologna 1830.
- Rosenberg 1982  
P. Rosenberg, *Longhi e il Seicento francese*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, atti del convegno (Firenze, settembre 1980), a cura di G. Previtali, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 209-218.
- Rosenberg 1993  
P. Rosenberg, *Fragonard in Italia*, in *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei Lumi*, atti del convegno (Pisa, 3-4 dicembre 1990), a cura di R.P. Ciardi, A. Pinelli, Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1993.
- Rosenberg 2005  
P. Rosenberg, *Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche fra l'Italia e la Francia*, Skira, Milano 2005.
- Rosenberg 2012  
P. Rosenberg, *Le cardinal Fesch, Poussin et Midas*, IAC, Paris 2012.
- Rosenberg 2017  
P. Rosenberg, *Poussin et Roberto Longhi*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, atti del convegno (Bologna, 24-26 settembre 2015), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Fondazione Federico Zeri, Bologna 2017, pp. 363-383.
- Rosenblum [1956] 1976  
R. Rosenblum, *The International Style of 1800: A Study in Linear Abstraction* [1956], Garland, New York 1976.
- Rosenblum [1967] 1984  
R. Rosenblum, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, NIS, Roma 1984.
- Rossi 1850  
S. Rossi, *L'Annunziata di Guido Reni in Ascoli*, in «L'Album», 17, 1850.
- Rossi Pinelli 2009  
O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, Einaudi, Torino 2009.
- Rossi Scotti 1871  
G.B. Rossi Scotti, *Il prof. Tommaso Minardi e l'Acca-*

- demia di Belle Arti di Perugia: ricordi storici, Vincenzo Bartelli, Perugia 1871.
- Rossoni 2007  
E. Rossoni, *Antonio Muzzi: il sipario del Teatro di Cento e i bozzetti della Pinacoteca Nazionale di Bologna, in Il restauro del sipario storico del Teatro Comunale G. Borgatti: 50° anniversario della fondazione del Rotary Club di Cento 1957-2007*, a cura di S. Amelio, Rotary, Cento 2007, pp. 7-18.
- Rovetta 2008  
A. Rovetta, *Letteratura artistica e pittura di paesaggio. Snodi critici attorno ad Algarotti e Milizia, in Lo sguardo sulla natura. Luce e paesaggio da Lorrain a Turner*, catalogo della mostra (Milano, Museo di Sant'Eustorgio, 14 ottobre 2008-11 gennaio 2009), a cura di P. Biscottini, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 87-101.
- Le Rubénisme en Europe* 2005  
*Le Rubénisme en Europe au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, atti del convegno (Lille, 1-2 aprile 2004), a cura di M.-C. Heck, Brepols, Turnhout 2005.
- Rudolph 1989  
S. Rudolph, *Vincenzo Vittoria fra pitture, poesie e polemiche*, in «Labyrinthos», 13-16, 1989, pp. 223-266.
- Rudolph 1995  
S. Rudolph, *Disegni del Maratti a souvenir di sue opere nelle Marche, in Disegni marchigiani dal Cinquecento al Settecento*, atti del convegno (Monte San Giusto, 22-23 maggio 1992), a cura di M. Di Giampaolo, G. Angelucci, Edizioni Medicea, Firenze 1995, pp. 131-141.
- Rudolph 1998  
S. Rudolph, *Il ruolo problematico e condizionante di Carlo Maratti nella carriera del suo allievo Niccolò Berrettoni*, in *Niccolò Berrettoni*, a cura di L. Barroero, V. Casale, Società di Studi Storici per il Montefeltro, San Leo (Pesaro) 1998, pp. 21-38.
- Ruga 2012  
M.S. Ruga, «Opera d'arte destinata a figurare in terra straniera»: notizie di esportazioni nella pubblicistica romana tra 1846 e 1870, in *Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, introduzione di L. Barroero, prefazione di C. Frank, Campisano Editore, Roma 2012, pp. 69-86.
- Ruga 2018  
M.S. Ruga, *Le memorie autobiografiche di Michele Cammarano (1835-1920). Una fonte ritrovata per la storia dell'arte del secondo Ottocento*, in M. Cammarano, *Racconto della sua vita, e senza bugie*, a cura di M.S. Ruga, Nerbini International, Lugano 2018, pp. 9-53.
- Rumohr 1832  
C.F. von Rumohr, *Drey Reisen nach Italien*, Brockhaus, Leipzig 1832.
- Ruskin [1856] 1998  
J. Ruskin, *Pittori Moderni* [1856], a cura di G. Leoni con la collaborazione di A. Guazzi, 2 voll., Einaudi, Torino 1998.
- Russell 1985  
F. Russell, *Dr Clephane, John Blackwood and Batoni's 'Sacrifice of Iphigenia'*, in «The Burlington Magazine», 127, 1985, 993, pp. 890-893.
- Russo 2018  
G. Russo, *Cecioni antibarocco*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 2018, 124, pp. 23-35.
- Sacchetti Lelli 2005  
L. Sacchetti Lelli, *Hinc priscae redeunt artes. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Aska, Firenze 2005.
- Šafařík, Milantoni 1981  
E.A. Šafařík, G. Milantoni, *Catalogo sommario della Galleria Colonna in Roma*, edizioni Bramante, Roma 1981.
- Saisselin 1961  
R.G. Saisselin, *Ut Pictura Poësis: Du Bos to Diderot*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 20, 1961, 2, pp. 145-156.
- Salerno 1963  
L. Salerno, *A Domenichino Series at the National Gallery: The Frescoes from the Villa Aldobrandini*, in «The Burlington Magazine», 105, 1963, 722, pp. 186-204.
- Salerno 1968  
L. Salerno, *La mostra del Guercino a Bologna*, in «Palatino», 2, 1968, pp. 197-202.
- Salerno 1970  
L. Salerno, *Il dissenso nella pittura*, in «Storia dell'arte», 5, 1970, pp. 34-65.
- Salerno 1988  
L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1988.
- Sandoz 1970  
M. Sandoz, *La Vie et l'oeuvre de Charles de la Traversie (1726-vers 1780)*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1970, pp. 211-219.
- Sandart 1683  
J. von Sandart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Froberger, Nuremberg 1683.
- Sandart 1925  
J. von Sandart, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-*

- Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister, herausgegeben und kommentiert von Dr.A.R. Peltzer, G. Hirth, München 1925.*
- Santangelo 1955  
A. Santangelo, *Francesco du Quesnoy. La Vergine e l'Infante*, in «Bollettino d'Arte», 40, 1955, 4, p. 375.
- Sapori 2015  
G. Sapori, *Il libro dei Mestieri di Bologna nell'arte dei Carracci*, Artemide, Roma 2015.
- Savarese 1969  
S. Savarese, *I dipinti di S. Agostino alla Zecca. Contributo allo studio di Giacinto Diano*, in «Napoli Nobilissima», 6, 1969, 8, pp. 203-214.
- Savini 1999  
M. Savini, *Luigi Lolli, il ritrattista di Giacomo Leopardi*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna», 49, 1999, pp. 561-577.
- Scannelli 1657  
F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura, ouero trattato diuiso in due libri. Nel primo spettante alla theorica si discorre delle grandezze d'essa pittura, delle parti principali, de' veri primi, e de' piu degni maestri [...] Nel secondo, che in ordine al primo dimostra la pratica, s'additano l'opere diuerse piu famose*, per il Neri, Cesena 1657.
- Scannelli 2015  
F. Scannelli, *Il microcosmo della pittura [1657]*, a cura di E. Monaca, con l'introduzione di C. Occhipinti, Universitalia, Roma 2015.
- Scaramuccia [1674]  
L. Scaramuccia (Pellegrini), *Le finezze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, Magri, Pavia [1674].
- Schleier 1972  
E. Schleier, *More Drawings by Carlo Bononi*, in «Master Drawings», 10, 1972, 4, pp. 363-378.
- Schleier 1989  
E. Schleier, *Pier Francesco Mola e la pittura a Roma*, in *Pier Francesco Mola 1989*, pp. 60-89.
- Schlosser 1929  
J. von Schlosser, *Von modernen Denkmalkultur*, in «Vorträge der Bibliothek Warburg», 6, 1930, pp. 1-21.
- Schmidt-Linsenhoff 1978  
V. Schmidt-Linsenhoff, *Les estampes d'après Guido Reni: Une introduction à la gravure de reproduction au XVIIe siècle*, in «Nouvelles de l'estampe», 1978, 40-41, pp. 5-17.
- Schmidt-Linsenhoff 1988  
V. Schmidt-Linsenhoff, *La grazia di Guido. Storia ed estetica della fortuna critica*, in *Guido Reni e l'Europa 1988*, pp. 62-69.
- Schuster 2010  
M. Schuster, *Remarks on the Development of the Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde by Carl Heinrich von Heineken 1753 and 1757*, in *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVIe-XVIIIe siècles)*, a cura di C. Hattori, E. Leutrat, V. Meyer, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010, pp. 153-168.
- Scognamiglio 2012-2013  
O. Scognamiglio, *L'“abstraction rigoureuse” della pittura: Charles-Paul Landon e «Les Annales du musée»*, in «Filologia antica e moderna», 22-23, 2012-2013, 39-40, pp. 197-246.
- Scolaro 2002  
M. Scolaro, *Note sull'esporre e sulle mostre, in L'Arte, un universo di relazioni 2002*, pp. 107-115.
- Gli scritti dei Carracci 1990*  
*Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, a cura di G. Perini, Bologna 1990.
- Scuola Bolognese 1861*  
*Scuola Bolognese. Elenco Genealogico*, in «L'Album», XXVIII, 1861, 1, pp. 1-3.
- Le «Scuole Mute» e le «Scuole Parlanti» 2002*  
*Le «Scuole Mute» e le «Scuole Parlanti». Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi, P.P. Racioppi, De Luca Editori d'Arte, Roma 2002.
- Sebastiano Ricci 2010*  
*Sebastiano Ricci: il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 24 aprile-11 luglio 2010), a cura di G. Pavanello, Marsilio, Venezia 2010.
- Il Seicento europeo 1956*  
*Il Seicento europeo: realismo, classicismo, barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956-gennaio 1957), a cura di L. Salerno, A. Marabottini, De Luca Editori d'Arte, Roma 1956 (2ª ed.).
- [Selva] 1776  
[G.A. Selva], *Catalogo dei quadri, dei disegni, dei libri che trattano dell'arte del disegno della galleria del fu signor Conte Algarotti in Venezia*, s.e., Venezia 1776.
- Selvatico 1863  
P. Selvatico, *Arte ed artisti. Studi e racconti*, Libreria Sacchetto, Padova 1863.
- Selvatico [1842] 2007  
P. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano [1842]*, a cura di A. Auf der Heyde, Edizioni della Normale, Pisa 2007.

- s.a. 1835  
[senza autore], in «Il Tiberino», 1, 1835, 8, pp. 30-31.
- s.a. 1842  
[senza autore], in «Art-Union: Monthly Journal of the Fine Arts», 4, 1842, 36, p. 9.
- s.a. 1846  
[senza autore], *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie des artistes vivants exposés aux Musée Royal le 16 mars 1846*, Vinchon, Paris 1846.
- Serafinelli 2015  
G. Serafinelli, *Giacinto Brandi 1621-1691. Catalogo ragionato delle opere*, 2 voll., Umberto Allemandi, Torino 2015.
- Seroux d'Agincourt 1823  
J.B. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>*, VI, *Planches. Peinture; deuxième et troisième parties. Tables générales des matières*, L.-F. Feuillet, Paris 1823.
- Seroux d'Agincourt 1826-1829  
J.-B. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI di G.B.L.G Seroux d'Agincourt tradotta e illustrata da Stefano Ticozzi, Fratelli Giachetti, Prato 1826-1829.*
- Sfida al Barocco 2020  
*Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi 1680-1750*, catalogo della mostra (Venaria Reale, 30 maggio-20 settembre 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanello, C. Gauna, Sagep Editori, Genova 2020.
- Sforzosi 1849  
L. Sforzosi, *La Santa Cecilia di Domenico Zampieri*, in «L'Album», 16, 1849, 21, pp. 161-162.
- Sgarbozza 2006  
I. Sgarbozza, *Alle origini della Pinacoteca Vaticana. Il dibattito sulla musealizzazione dei dipinti restituiti allo Stato Pontificio dal Musée Napoléon*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 25, 2006, pp. 291-326.
- Sgarbozza 2014  
I. Sgarbozza, *Riflessioni sui regolamenti dei Musei Pontifici in età di Restaurazione*, in «Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 32, 2014, pp. 201-225.
- Sgarbozza 2016  
I. Sgarbozza, *Le restituzioni allo Stato pontificio e la nascita delle pubbliche pinacoteche a Roma e Bologna. Una scossa per la geografia artistica dell'Italia centro-settentrionale*, in *Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2016-12 marzo 2017), a cura di V. Curzi, C. Brook, C. Parisi Presicce, Skira, Milano 2016, pp. 139-148.
- Shadow and Light 2014  
*Shadow and Light: Tadao Ando at the Clark*, a cura di M. Webb, The Clark Art Institute, Williamstown 2014.
- Shearman [1983] 2007  
J. Shearman, *L'organizzazione della bottega [1983]*, in *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti, V. Romani, Electa, Milano 2007, pp. 83-95.
- Shearman 2003  
J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources: 1483-1542*, 2 voll., Hirmer, München 2003.
- Sicca 1986  
C.M. Sicca, *On William Kent's Roman Sources*, in «Architectural History», 29, 1986, pp. 134-167.
- Sighinolfi 2007  
L. Sighinolfi, *La vita e le opere di Cincinnato Baruzzi, in Uno scultore neoclassico a Bologna fra Restaurazione e Risorgimento: il fondo Cincinnato Baruzzi nella Biblioteca dell'Archiginnasio*, a cura di C. Maldini, Studio Costa, Bologna 2007, pp. 299-356.
- Silvagni 1843  
G. Silvagni, *Lettera sulle proporzioni del corpo umano del cav. Silvagni*, Puccinelli, Roma 1843.
- Simonato 2009a  
L. Simonato, *Il "credulo Sandrart". La ricezione della Teutsche Academie (e le sue riedizioni) tra Sette e Novecento*, in «Studi di Memofonte», 3, 2009, pp. 1-21 (disponibile on line: [http://www.memofonte.it/home/files/pdf/III\\_2009\\_SIMONATO.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/III_2009_SIMONATO.pdf)).
- Simonato 2009b  
L. Simonato, *Esperienze visive e storiche in Sandrart, in Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland*, a cura di S. Ebert-Schifferer, E. Kieven, Hirmer, München 2009b, pp. 211-231.
- Simonato 2015  
L. Simonato, *Maratta, Bellori e i maccheroni*, in «Paragone. Arte», 66, 2015, 123-124, pp. 85-103.
- Simonato 2018  
L. Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Electa, Milano 2018.
- Simonato 2019  
L. Simonato, *I «quattro Carli». Scuole pittoriche e geografia artistica tra Sei e Settecento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 5, 2019, 11/1, pp. 5-18.

- Simons 2014  
R. Simons, *Richard Wilson and the Transformation of European Landscape Painting*, Yale University Press, New Haven 2014.
- Siracusano 1979  
C. Siracusano, *Notizie su pittori, architetti e altri 'arte-fici' del secondo Settecento*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento (Documenti e ricerche)*, a cura di N. Spinosa, Società Editrice Napoletana, Napoli 1979.
- Sisi 2003a  
C. Sisi, *L'educazione accademica*, in *Maestà di Roma 2003*, I, pp. 279-294.
- Sisi 2003b  
C. Sisi, *Introduzione*, in *La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Electa, Milano 2003, pp. 13-17.
- The Sixth Grand Exhibition 1792*  
*The Sixth Grand Exhibition, and Sale by Private Contract, at the European Museum*, King Street, London 1792.
- Skippon 1732  
Ph. Skippon, *An Account of a Journey Made thro' part of the Low-Countries, Germany, Italy, and France*, Churchill, London 1732.
- Sölch 2010  
B. Sölch, *Francesco Bianchini e l'inizio dei musei pubblici a Roma*, in *Unità del sapere, molteplicità dei saperi 2010*, pp. 309-321.
- Sohm 1991  
P.L. Sohm, *Pittresco. Marco Boschini, His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-century Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.
- Sohm 2001  
P.L. Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Spartì 1996  
D.L. Spartì, *Un nuovo documento per la serie di ritratti d'artisti dell'Accademia di San Luca*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 4, 1996, 1-2, pp. 325-337.
- Spartì 1998  
D.L. Spartì, *Il diario di viaggio (1663-66) di Sir Philip Skippon: Arte e Società nell'Italia del Seicento*, in «Bollettino del C.I.R.V.I.», 19, 1998, pp. 103-200.
- Spartì 2001  
D.L. Spartì, *Giovan Pietro Bellori and Annibale Carracci's Self-Portraits: From the "Vite" to the Artist's Funerary Monument*, in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 45, 2001, pp. 60-101.
- Spartì 2002  
D.L. Spartì, *La formazione di Giovan Pietro Bellori, la nascita delle Vite e il loro scopo*, in «Studi di Storia dell'arte», 13, 2002, pp. 177-248.
- Spartì 2012  
D.L. Spartì, *Bellori's Biography of Rubens: An Assessment of Its Reliability and Sources*, in «Simiolus», 26, 2012, pp. 85-102.
- Spartì 2013  
D.L. Spartì, *I limiti del classicismo. Duquesnoy, Boselli, Poussin e la cosiddetta "maniera greca"*, in *Le componenti del Classicismo secentesco 2013*, pp. 211-241.
- Spartì 2014  
D.L. Spartì, *Le Vite di Bellori ed il suo modus operandi, in Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Bellori Viten und in der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, a cura di E. Oy-Marra, M. von Bernstorff, H. Keazor, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2014, pp. 187-214.
- Spear 1982  
R.E. Spear, *Domenichino*, 2 voll., Yale University Press, New Haven-London 1982.
- Spear 1994  
R.E. Spear, *Domenichino's Will*, in «The Burlington Magazine», 136, 1994, 1091, pp. 83-84.
- Spezzaferro 1989  
L. Spezzaferro, *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in *Pier Francesco Mola 1989*, pp. 40-59.
- Spezzaferro 2001  
L. Spezzaferro, *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, École Française de Rome, Roma 2001, pp. 1-23.
- Spinosa 1981  
N. Spinosa, *Spazio infinito e decorazione barocca*, in *Storia dell'arte italiana*, coordinamento editoriale di G. Bollati, P. Fossati, 12 voll., Giulio Einaudi Editore, Torino 1979-1983, parte seconda, *Dal Medioevo al Novecento, Cinquecento e Seicento*, a cura di F. Zeri, VI/1, 1981, pp. 277-343.
- Spinosa 1990  
N. Spinosa, *La pittura del Settecento nell'Italia meridionale*, in *La pittura in Italia nel Settecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Electa, Milano 1990, II, pp. 465-515.
- Spione 2020  
G. Spione, *Grechetto, un talento inquieto, tra Genova, Roma (e Napoli)*, in *Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640)*, atti

- del convegno (Torino-Genova, 13-15 settembre 2018), a cura di L. Magnani, A. Morandotti, D. Sanguineti, G. Spione, L. Stagno, Scalpendi, Milano 2020, pp. 321-337.
- Stefani 1994  
C. Stefani, *L'œuvre graphique de Michallon dans le cadre de la peinture de paysage à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Achille-Etna Michallon* 1994, pp. 49-62.
- Stefani 1999  
C. Stefani, *Poussin, Lorrain, Dughet e Salvator Rosa. Ricezione e fortuna del paesaggio classico tra Sette e Ottocento*, in «Studi di Storia dell'arte» 10, 1999, pp. 201-230.
- Stefani 2003  
C. Stefani, *Michallon Roma 1819: note a margine di una veduta a lapis nella collezione di Mario Praz*, in *Scritti in onore di Mario Praz (1896-1982)*, a cura di P. Boitani, P. Rosazza-Ferraris, Gangemi, Roma, 2003, pp. 181-188.
- Stijnman 2015  
A. Stijnman, *Jacob Christoff Le Blon and the Invention of Trichromatic Colour Printing, c. 1710*, in *Printing Colour 1400-1700: History, Techniques, Functions and Receptions*, a cura di A. Stijnman, E. Savage, Brill, Leiden 2015, pp. 216-218.
- Strinati 1996  
C. Strinati, *Sette amici*, in *Domenichino* 1996, pp. 13-20.
- Sulzer [1771-1774] 1985  
J.G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik [1771-1774]*, trad. it. in A. Sbrilli, *Paesaggi dal Nord. L'idea del paesaggio nella pittura tedesca del primo Ottocento*, Officina Ed., Roma 1985.
- Susino 1974  
S. Susino, *La Galleria: i ritratti degli accademici*, in *L'Accademia Nazionale di San Luca*, a cura di C. Pietrangeli, De Luca Editori d'Arte, Roma 1974, pp. 201-270.
- Susino 1991  
S. Susino, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, I, a cura di E. Castelnuovo, Electa, Milano 1991, pp. 399-430.
- Susino [1997] 2009  
S. Susino, *Napoli e Roma: la formazione artistica nella "capitale universale delle arti" [1997]*, in S. Susino, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 263-279.
- Susino 1998  
S. Susino, «Accademie» romane nella collezione braidense: primato di Domenico Corvi nel disegno del nudo, in *Domenico Corvi*, catalogo della mostra (Viterbo, Museo della Rocca Alborno, 12 dicembre 1998-28 febbraio 1999), a cura di V. Curzi, A. Lo Bianco, Viviani Editore, Roma 1998, pp. 173-189.
- Susino 2001  
S. Susino, *Diffusione del collezionismo romano nella formazione artistica dell'Accademia di Brera*, in «Il Tempio del vero gusto». *La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997), a cura di E. Borsellino, V. Casale, Edifir, Firenze 2001, pp. 123-150.
- Susino 2009  
S. Susino, *L'Ottocento a Roma. Artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.
- Sutherland Harris 1977  
A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: Complete Edition of the Paintings*, Phaidon Press, Oxford 1977.
- Sutherland Harris 1978  
A. Sutherland Harris, *New Drawings by Andrea Sacchi: Addenda*, in «The Burlington Magazine», 120, 1978, pp. 600-602.
- Sutherland Harris 2000  
A. Sutherland Harris, *Agostino Carracci*, in *L'idea del Bello* 2000, II, pp. 212-228.
- Sutton 1968  
D. Sutton, *The Individuality of Guercino*, in «Apollo», 88, 1968, pp. 322-329.
- Sutton 1978  
D. Sutton, *Denis Mahon*, in «Apollo», 108, 1978, pp. 266-267.
- Tanzi 2015  
M. Tanzi, *La Zenobia di don Álvaro e altri studi sul Seicento tra la bassa padana e l'Europa*, Officina libraria, Milano 2015.
- Tempel der Kunst 2015  
*Tempel der Kunst: Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, a cura di B. Savoy, Böhlau Verlag, Wien 2015.
- Ten Kate 1728  
L.H. Ten Kate, *Discours préliminaire sur le Beau Idéal des Peintres, Sculpteurs & Poètes*, in *Traité de la peinture et de la sculpture par Mr Richardson, Père & Fils: divisé en trois tomes*, 3 voll., Uytwert, Amsterdam 1728.
- Terzaghi 2007  
M.C. Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2007.
- Testimonianze 1974  
*Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, a cura di P. Barocchi, D'Anna, Messina-Firenze 1974.

Theimann 1980

S. Theimann, *Hinrich Krock 1671-1738, Der Hofmaler im absolutistischen Dänemark*, Forum, Copenaghen 1980.

Thuillier 1964

J. Thuillier, *Académie et Classicisme en France: les débuts de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1663)*, in *Il mito del classicismo nel Seicento*, atti del convegno (Bologna, 2-5 aprile 1963), Casa Editrice G. D'Anna, Firenze 1964, pp. 181-209.

Thuillier 1978

J. Thuillier, *Propositions pour I. Charles Errard, peintre*, in «Revue de l'art», 40-41, 1978, 45, pp. 151-172.

Tiberia 2005

V. Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Congedo, Galatina 2005.

Tischbein [1861] 1993

J.H.W. Tischbein, *Dalla mia vita. Viaggi e soggiorno a Napoli* [1861], a cura di M. Novelli Radice, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993.

Toscana 2018

B. Toscano, *Da Longhi ad Arcangeli: un passaggio agitato*, in *Francesco Arcangeli* 2018, pp. 75-88.

Tosi 2000

Giovita Garavaglia (1790-1835): *note critiche e catalogo delle incisioni*, a cura di T. Tosi, Litografia New Press, Como 2000.

Trey 2020

J. Trey, *La funzione di Raffaello: Lemoyne e i disegni di Bouchardon dalla Farnesina, in Sfida al Barocco* 2020, pp. 99-106.

Triglia 1993-1994

P.P. Triglia, *Cesare Gnudi storico dell'arte*, tesi di laurea, Università di Pisa, 1993-1994.

Tuer 1881-1882

A.W. Tuer, *Bartolozzi and his Works*, 2 voll., Field & Tuer, London 1881-1882.

Tugnoli 2009

A. Tugnoli, *Lidia Puglioli*, Maretti, San Marino 2009.

Turner and Constable 2013

Turner and Constable: *Sketching from Nature; Works from the Tate Collection*, catalogo della mostra (Londra 2013-2014), a cura di M. Rosenthal, A. Lyles, Tate, London 2013.

Turner e l'Italia 2008

Turner e l'Italia, catalogo della mostra (Ferrara, palazzo dei Diamanti, 16 novembre 2008-22 febbraio 2009), a cura di J. Hamilton, N. Moorby, C. Baker, Ferrara Arte, Ferrara 2008.

Turner 1973

N. Turner, *Four Academy Discourses by Giovanni Battista Passeri*, in «Storia dell'arte», 19, 1973, pp. 231-247.

Turner 1999

N. Turner, *Roman Baroque Drawings, c. 1620 to c. 1700*, 2 voll., British Museum, London 1999.

Turner 2005

N. Turner, *The Italian Drawings Collection of Cavaliere Francesco Maria Gabburri (1676-1742)*, in *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Ashgate, Aldershot 2005, pp. 183-204.

Turner 2007

N. Turner, *New Light on Vieira Lusitano as Draftsman*, in «Master Drawings», 45, 2007, 3, pp. 367-386.

Turner 2017

N. Turner, *The Paintings of Guercino: A Revised and Expanded Catalogue raisonné*, Ugo Bozzi Editore, Roma 2017.

Ubaldelli 1998

M.L. Ubaldelli, *Le Milieu romain des "amateurs d'antiquités": les collectionneurs de gemmes*, in *La Fascination de l'antique, 1700-1770. Rome découverte Rome inventée*, a cura di J. Raspi Serra, F. de Polignac, Sarmog éditions d'art, Paris 1998, pp. 40-63.

Unità del sapere, molteplicità dei saperi 2010

Unità del sapere, molteplicità dei saperi. *Francesco Bianchini (1662-1729) tra natura, storia e religione*, a cura di L. Ciancio, G.P. Romagnani, QuiEdit, Verona 2010.

Valenciennes [1799-1800] 2005

P.-H. de Valenciennes, *Des quatre parties du jours*, in *Réflexions et conseils à un Élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage* [1799-1800], Rumor des Ages, La Rochelle 2005, pp. 39-65.

Valenciennes 1800

P.-H. de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, VIII (1799-1800).

Valli 1999

F. Valli, *Pietro Selvatico e i «Bolognesi». I disegni dell'Accademia di Venezia*, in *La pittura emiliana nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Artioli, Modena 1999, pp. 295-308.

Valli 2006

F. Valli, *Canova e gessi canoviani nelle accademie italiane*, in *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, 2 voll., Assessorato alla Cultura e alle Attività Museali; Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2005-2006, II, 2006, pp. 31-40.

- Valogne 1968  
C. Valogne, *Le Guercin: rehabilitation*, in «Connaissance des arts», 196, 1968, pp. 53-57.
- Van Gelder 1970  
J.G. van Gelder, *Lambert ten Kate als kunstverzamelaar*, in «Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek», 21, 1970, pp. 139-186.
- Van Schaack 1969  
E. van Schaack, *Francesco Albani*, PhD. Diss., Columbia University, New York 1969.
- Van Schaack 1982  
E. van Schaack, *Francesco Albani's Guida di Bologna*, in *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, atti del convegno (Bologna, 10-18 settembre 1979), a cura di A. Emiliani, CLUEB, Bologna 1982, pp. 179-192.
- Van Tuyl van Serooskerken 2006  
C. van Tuyl van Serooskerken, *Il nuovo Raffaello e la supremazia dell'invenzione*, in *Annibale Carracci* 2006, pp. 362-367.
- Vasari [1550 e 1568] 1759-1760  
G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, corrette da molti errori e illustrate con note*, 3 voll., a cura di G.G. Bottari, Roma 1759-1760.
- Vasari [1550 e 1568] 1966-1987  
G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bertarini, commento secolare di P. Barocchi, 6 voll., Sansoni e S.P.E.S., Firenze 1966-1987.
- Ventra 2017  
S. Ventra, «*Coll'arte ha mostrato il nostro secolo superiore*». Giuseppe Ghezzi, *L'Accademia di San Luca e Bernini come vessillo del primato di Roma moderna*, in «Studi di Storia dell'arte», 28, 2017, pp. 239-248.
- Ventra 2019  
S. Ventra, *L'Accademia di San Luca nel secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*, Leo S. Olschki, Firenze 2019.
- Venturi 1891  
A. Venturi, *Il Guercino da Cento*, in «Nuova Antologia», 8, 1891, pp. 405-426.
- Venturi 1945  
L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Edizioni U, Firenze 1945.
- Verdi 1981  
R. Verdi, *Poussin's 'Deluge': The Aftermath*, in «The Burlington Magazine», 123, 1981, 940, pp. 389-400.
- Vermeulen 2007  
I.R. Vermeulen, *Vasari illustrato. Il progetto incompiuto di Giovanni Bottari (1759-60) e la collezione di stampe Corsini*, in «Prospettiva», 125, 2007, pp. 2-22.
- Veronese 2020  
C. Veronese, *Per una riforma dello sguardo: Masucci, Imperiali, Costanzi*, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 159-164.
- Vertova 1968  
L. Vertova, *Il Guercino a Bologna*, in «Antichità Viva», 7, 1968, pp. 74-75.
- Le vie del sole* 2014  
*Le vie del sole. La "scuola di Staggia" ed il paesaggio in Toscana fra Barbizon e la "macchia"*, catalogo della mostra (Seravezza, palazzo Mediceo, 5 luglio-7 settembre 2014), a cura di N. Marchioni, Pacini, Ospedaletto 2014.
- Vieira Lusitano 2000  
*Vieira Lusitano. 1699-1783. O desenho*, catalogo della mostra (Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, 18 maggio-2 luglio 2000), a cura di L. Arruda, J.A.S. Carvalho, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona 2000.
- Viola 2010  
C. Viola, *Per un inventario dei carteggi bianchiniani, in Unità del sapere, molteplicità dei saperi* 2010, pp. 121-154.
- Virgilio 2009  
N. Virgilio, *Gli incisori di sua maestà. L'edizione del Real Museo Borbonico (1824-1857). Vicende della Stamperia Reale di Napoli nel secolo XIX dalla prima restaurazione borbonica (1799) alla fine del Regno di Napoli (1860)*, in *Per la conoscenza dei beni culturali. 2. Ricerche del Dottorato in Metodologie conoscitive per la conservazione e la valorizzazione dei beni culturali 2004-2009*, Ed. Spartaco, Santa Maria Capua Vetere 2009, pp. 225-231.
- Vittoria 1703  
V. Vittoria, *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice per la difesa di Raffaello da Urbino, dei Carracci e della loro scuola. Pubblicate, e divise in sette lettere da D. Vincenzo Vittoria Patrizio Valenziano, e Canonico di Xativa*, nella stamperia di Gaetano Zenobj, Roma 1703.
- Vittoria [1703] 1841  
V. Vittoria, *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice per la difesa di Raffaello da Urbino, dei Carracci e della loro scuola* [1703], in C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi* [1678], a cura di G. Zanotti, II, Tipografia Guidi all'Ancora, Bologna 1841.
- Vittoria 1705  
V. Vittoria, *Vita e miracoli dell'apostolo valenziano San Vincenzo Ferreri*, per Zenobj stampatore, Roma 1705.
- Vodret 1999  
R. Vodret, *Un volto per un mito, il "ritratto di Beatrice" di Guido Reni*, in *Beatrice Cenci* 1999, pp. 131-138.

Volkman 1770-1771

J.J Volkman, *Historischkritische Nachrichten von Italien*, 3 voll., Fritsch, Leipzig 1770-1771.

Volpe 1954

C. Volpe, *Guido Reni e un'impresa degli "Incaminati"*, in «Paragone. Arte», 5, 1954, 57, pp. 3-12.

Volpe 1955

C. Volpe, *La mostra di Guido Reni. Momenti della cultura reniana*, in «La Nuova Antologia», 90, 1955, 1850, pp. 273-279.

Volpe [1955] 1992

C. Volpe, *La mostra di Guido Reni. Momenti della cultura reniana* [1955], in «Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici di arte antica», 2, 1992, pp. 175-183.

Volpe 1957

C. Volpe, *Antefatti bolognesi ed inizi di Giuseppe Maria Crespi*, in «Paragone. Arte», 8, 1957, 91, pp. 25-37.

Volpe 1959

C. Volpe, *Per il primo tempo di Carlo Bonone*, in «Arte Antica e Moderna», 2, 1959, pp. 79-81.

Volpe 1962

C. Volpe, *Albani*, in *L'Ideale classico* 1962, pp. 125-149.

Volpe, Parisi 2009

R. Volpe, A. Parisi, *Alla ricerca di una scoperta: Felice de Fredis e il luogo di ritrovamento del Laocoonte*, in «Bulettno della Commissione Archeologica Comunale di Roma», 110, 2009, pp. 81-109.

Voltaire ed. 1771

Voltaire, *Siècle de Louis XIV auquel on a joint un précis du siècle de Louis XV*, 4 voll., Genève 1771.

Voss 1922

H. Voss, *Guercino*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XV, Engelmann, Leipzig 1922, pp. 216-222.

Voss [1924] 1999

H. Voss, *La pittura del Barocco a Roma* [1924], a cura di A.G. De Marchi, Neri Pozza Editore, Vicenza 1999.

Voss 1954

H. Voss, *Die Guido Reni Ausstellung in Bologna*, in «Kunstchronik», 7, 1954, pp. 333-338.

Voss 1959

H. Voss, *Maestri della pittura del Seicento Emiliano: zur Ausstellung in Bologna vom 26. April bis 5. Juli 1959*, in «Kunstchronik», 12, 1959, pp. 149-156.

Wackenroder [1797] 2014

W.H. Wackenroder, *Opere e lettere. Scritti di arte, este-*

*tica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, a cura di E. Agazzi, Bompiani, Milano 2014.

Wakefield 2005

M. Wakefield, *The Man Who Rescued Caravaggio*, in «The Spectator», 29 gennaio 2015, consultabile on line: <https://www.spectator.co.uk/article/the-man-who-rescued-caravaggio>.

Waldkirch 2010

B. von Waldkirch, «*Les Poètes-peintres ne pensent point comme les autres*»: *Überlegungen zur französischen Gessner-Rezeption 1789-1830*, in *Idyllen in gesperrter Landschaft*, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthhaus, 26 febbraio-16 maggio 2010), a cura di B. von Waldkirch, Hirmer, München 2010, pp. 143-157.

Ward-Jackson 1979

P. Ward-Jackson, *Italian Drawings, Volume Two: 17th-18th Century*, Her Majesty's Stationery Office, London 1979.

Warwick 1996

G. Warwick, *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, in «Master Drawings», 34, 1996, 3, pp. 239-278.

Warwick 1997

G. Warwick, *Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums*, in «The Art Bulletin», 79, 1997, 4, pp. 630-646.

Warwick 2000

G. Warwick, *The Arts of Collecting: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

Warwick 2003

G. Warwick, *Introduction*, in *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, a cura di C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Ashgate, Aldershot 2003, pp. 1-8.

Warwick 2008

G. Warwick, *Framing the Drawing: The Drawing Album in the Seventeenth-Century Italy*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 13, 2007 (2008), pp. 71-78.

Warwick 2017

G. Warwick, *On Friendship: Resta and the Arts of Collecting*, in *Padre Sebastiano Resta 2017*, pp. 77-91.

Watelet, Lévesque 1792

C.-H. Watelet, P. Ch. Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 voll., Prault, Paris 1792.

Waterhouse 1981

E.K. Waterhouse, *The Continental Control of the Birth of British Landscape*, in «*Sind Briten hier?*»: *Relations Between British and Continental Art 1680-1880*, Fink, München 1981, pp. 13-25.

Ważbiński 1988

Z. Ważbiński, *Ambibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674*, in *Les Carrache et les décors profanes*, atti del convegno (Roma, 2-4 ottobre 1986), De Boccard, Roma 1988, pp. 557-615.

Weddingen 2012

T. Weddingen, *The Picture Galleries of Dresden, Düsseldorf, and Kassel: Princely Collections in Eighteenth-century Germany*, in *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th and Early 19th Century Europe*, a cura di C. Paul, Getty Publications, Los Angeles 2012, pp. 145-165.

Whistler 1996

C. Whistler, *On the Taste for Carracci Drawings in Britain*, in *Drawings by the Carracci* 1996, pp. 11-25.

Whitehouse 2001

H. Whitehouse, *Ancient Mosaics and Wallpaintings*, Harvey Miller Publishers, London 2001.

Whitfield 2001

C. Whitfield, 'Portraiture: From the 'Simple Portrait' to the 'Ressemblance Parlante' in *The Genius of Rome 1592-1623*, catalogo della mostra, Londra, Royal Academy, 2001.

Wicar 1827

J.-B. Wicar, *Alcune riflessioni sopra la proposizione fatta per lo stabilimento di una cattedra di paesaggio nelle scuole pubbliche destinate all'insegnamento delle belle arti*, in «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», 33, 1827, pp. 220-223.

Wilkinson 1982

G. Wilkinson, *Turner on Landscape: The Liber Studiorum*, Barrie & Jenkins, London-Melburne-Sidney 1982.

Willk-Brocard 1978

N. Willk-Brocard, *François-Guillaume Ménégeot (1744-1816). Peintre d'histoire, directeur de l'Académie de France à Rome*, Arthena, Paris 1978.

Wilton 1987

A. Wilton, *Turner e il suo tempo*, Fabbri Editori, Milano 1987.

Winckelmann [1755] 1992

J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione* [1755], Aesthetica, Palermo 1992.

Winckelmann [1764] 2000

J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* [1764], trad. it. *Storia dell'arte nell'antichità*, Abscondita, Milano 2000.

Winckelmann 1830-1834

J.J. Winckelmann, *Opere [...] prima edizione italiana completa*, 12 voll., Fratelli Giachetti, Prato 1830-1834.

Winckelmann 1831

J.J. Winckelmann, *Dissertazione sul potere del sentimento del Bello nell'arte e sull'insegnamento della medesima. Al Barone Federigo Rainoldo di Berg*, in Winckelmann 1830-1834, II, 1831.

Witte 2014

A.A. Witte, *Passeri's Vite: The Swang Song of the Counter Reformation Theory of Living Art*, in *The Secret Lives of Artworks: Exploring the Boundaries Between Art and Life*, a cura di C. van Eck, J. van Gastel, E. van Kessel, Leiden University Press, Leiden 2014, pp. 200-220.

Wittkower 1952

R. Wittkower, *Drawings of the Carracci in the Collections of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon Press, London 1952.

Wittkower 1958

R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Penguin Books, Harmondsworth 1958.

Wolf 1988

R.E. Wolf, *Pro e Contro Guido Reni. Tre secoli di storia critica*, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna* (catalogo della mostra, Francoforte, Schirn-Kunsthalle, 1° dicembre 1988-26 febbraio 1989), a cura di S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, pp. 209-228.

Wood 1990

J. Wood, *Padre Resta's Flemish Drawings: Van Diepenbeek, Van Thulden, Rubens, and the School of Fontainebleau*, in «Master Drawings», 28, 1990, 1, pp. 3-53.

Wood 1996

J. Wood, *Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings*, «Master Drawings», 34, 1996, 1, pp. 3-71.

Wrigley 2013

R. Wrigley, *Roman Fever: Influence, Infection, and the Image of Rome, 1700-1870*, Yale University Press, New Haven 2013.

Yarker 2012

J. Yarker, *Buying Art in Rome in the 1770s*, in *The English Prize: The Capture of the Westmorland. An Episode of the Grand Tour*, catalogo della mostra (Oxford, Ashmolean Museum, 17 maggio-27 agosto 2012; New Haven, Yale Center for British Art, 4 ottobre-13 gennaio 2013), a cura di M.D. Sánchez-Jáuregui, S. Wilcox, Yale University Press, New Haven 2012, pp. 62-87.

Zacchi 1999

A. Zacchi, *Profilo biografico ed artistico di Antonio Muzzi*, in *Antonio Muzzi: la fatica della creazione, Bologna 1815-1894*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 16 aprile-1° luglio 1999), a cura di M. Faietti, Compositori, Bologna 1999, pp. 12-15.

Zanelli 1842  
D. Zanelli, *La Pietà – quadro di Annibale Carracci*, in «L'Album», 9, 1842, 4, pp. 25-26.

Zanetti 1771  
A.M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri Libri V*, nella stamperia di Giambattista Albrizzi, Venezia 1771.

Zanotti 1739  
G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e delle Arti*, per Lelio dalla Volpe, Bologna 1739.

Zanotti 1756  
G. Zanotti, *Avvertimenti per lo incamminamento di un giovane alla pittura*, Dalla Volpe, Bologna 1756.

Zapperi 2010 (2011)  
R. Zapperi, *Le postille di Annibale Carracci alle Vite di Vasari. Un'apologia della pittura veneziana del Cinquecento*, in «Venezia Cinquecento», 20, 2010 (2011), 39, pp. 171-180.

Zava Boccazzi 1979  
F. Zava Boccazzi, *Pittoni. L'opera completa*, Alfieri, Venezia 1979.

Zava Boccazzi 1984  
F. Zava Boccazzi, *Considerazioni sul «modelletto» di Giambattista Pittoni*, in *Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, atti del convegno (Braunschweig, 28-30 marzo 1984), a cura di R. Klessmann, R. Wex, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1984, pp. 94-105.

Ziff 1963  
J. Ziff, *Turner and Poussin*, in «The Burlington Magazine», 103, 1963, 724, pp. 315-321.

Zolle Betegón 2016  
G. Zolle Betegón, *Procaccini, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 85, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2016, pp. 454-457.

#### SITOGRAFIA

Archivio di Giuliano Briganti, consultabile on line: <http://www.giulianobriganti.it>

Corpus belloriano, a cura della Scuola Normale Superiore di Pisa, consultabile on line: <http://bellori.sns.it>

J.M.W. Turner: *Sketchbooks, Drawings and Watercolours* 2012, consultabile on line: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications>

#### CONTRIBUTI IN CORSO DI STAMPA:

Aymonino in c.d.s.

A. Aymonino, *Aristocratic Splendour. Hugh Smithson*

(1712-86) and Elizabeth Percy (1716-76), 1st Duke and Duchess of Northumberland. A Case Study in Patronage, Collecting and Society in Eighteenth-century Britain, PhD thesis, University of Venice 2009, in corso di pubblicazione.

Falbo in c.d.s.

I. Falbo, «L'Album. Giornale letterario e di belle arti» (1834-1862): sondaggi per una storia della critica d'arte a Roma, in *Le arti a Roma. Ricerche in corso*, Campisano Editore, Roma 2020, in corso di stampa.

Fodaro, Prunas in c.d.s.

D. Fodaro, M.E. Prunas, *Un grande modello in terracotta di Alessandro Algardi. La prima fase del restauro dell'ISCR*, in «Atti dell'Accademia di San Luca», 2015-2016, in corso di stampa.

Ginzburg in c.d.s.

S. Ginzburg, *Rotture e continuità con il Cinquecento nella decorazione della Galleria Farnese*, in corso di stampa.

Grisolia in c.d.s.

F. Grisolia, *Trattamenti pittorici. I disegni del Codice Resta degli Uffizi*, seconda edizione aggiornata, riveduta e corretta, UniversItalia, Roma, in corso di stampa.

Mazzarelli in c.d.s.

C. Mazzarelli, *Dal carteggio all'autobiografia d'artista: verità e idealità di Roma*, in *Lettere da Roma (XVIII-XIX secolo). Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche*, a cura di S. Rolfi Ožvald, C. Mazzarelli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, in corso di stampa.

Mazzarelli (in preparazione)

C. Mazzarelli, *Dipingere in copia. Da Roma all'Europa (1750-1870). I. Il Mercato*, Roma 2019, in preparazione.

Pezzuto in c.d.s.

L. Pezzuto, «Mai a bastanza» sull'Accademia di pittura di Maratti per il marchese del Carpio; con un'apertura su Henry Davenant collezionista e gentiluomo inglese, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», in corso di stampa.

Rolfi Ožvald in c.d.s.

S. Rolfi Ožvald, *Le arti pubblicizzate. Questioni di fonti: riflessioni e ricerche sulla stampa periodica*, in *Le arti a Roma. Ricerche in corso*, Campisano Editore, Roma 2020, in corso di stampa.

#### FONTI MANOSCRITTE

Lansdowne 802

*Father Rest's Remarks on the Drawings*, Lansdowne ms. 802, Londra, British Library.

Vittoria 1703-1704

V. Vittoria, *Indice dell'opere di Raffaello Sanzio d'Urbino pubblicate coll'intagli delle stampe*, 1703-1704, Firenze, Kunsthistorisches Institut; Windsor Castle, Royal Collection.

# INDICE DEI NOMI

- Adams, Robert, 350  
Agneni, Eugenio, 245  
Agosti, Barbara, 17, 47  
Agricola, Filippo, 207, 208  
Agucchi, Giovanni Battista, 7-13, 15, 24, 30-32, 41, 55, 58, 77, 86, 130, 140, 149, 237, 268, 348, 380, 390  
Alarcón, Diego, 248  
Albani (famiglia), 418, 421, 423-425  
Albani, Alessandro, cardinale, 309, 336, 339, 395, 421, 425  
Albani, Francesco, VII, 35, 55, 61, 62, 86, 99, 100, 106, 108, 115, 119, 131, 171, 172, 176, 177, 189, 201, 208, 211, 216, 228, 232, 237, 242, 270, 272, 273, 282, 296, 297, 303, 335, 340, 349, 357, 371-380, 400, 408, 412, 424  
Alberi, Clemente, 239  
Alberi, Francesco, 240  
Alberti, Michele degli, 392  
Aldobrandini (famiglia) 385  
Aldobrandini Borghese, Francesco, 233, 234  
Aldobrandini, Ippolito, cardinale, 233  
Alessandro VII (Fabio Chigi), papa, 289, 297, 404  
Algardi, Alessandro, VII, 8, 9, 116, 123-130, 133, 176-179, 189, 196, 284-295, 320, 374, 393, 401, 416  
Algarotti, Francesco, 270, 274, 275, 331, 344, 350  
Allan, David, 308, 310  
Allegri, Antonio *vedi* Correggio  
Almazán, José, 248  
Altoviti, Iacopo, 406  
Álvarez Enciso, Domingo, 306, 308  
Amoretti, Carlo, 336  
Ando, Tadao, 188  
Andrea del Sarto, 58, 198, 200  
Andreozzi, Filippo, 203  
Andrés, Juan, 276  
Angeloni, Francesco, 383, 385, 399, 401, 404, 405, 410, 411, 416, 421, 427, 428, 435, 437  
Angerstein, John, 254  
Angiolini, Napoleone, 236, 239  
Angiviller, Charles Claude Flahaut de La Billarderie, conte d', 311, 314, 340  
Angulo Iniguez, Diego, 140  
Antin, Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, duca d', 280, 317, 324  
Apelle, 63, 273, 348, 383, 433, 434  
Aquila, Francesco Faraone, 403  
Aquila, Pietro, 271, 272, 288, 350, 433, 444  
Arcangeli, Francesco, 3-6, 15, 16, 47-49, 53, 54, 61, 64, 69, 70, 72, 74, 75, 78, 90-96, 98, 100, 103, 114, 122, 140, 156, 158, 187  
Aretino, Pietro, 232  
Argan, Giulio Carlo, 167-170  
Arienti, Carlo, 239  
Ariosto, Ludovico, 389  
Armstead, Henry Hugh, 224  
Arphond, Jean Noël, 207  
Arrigucci, Filippo, 183  
Asioli, Luigi, 237  
Aspertini, Amico, 69, 96  
Assereto, Gioacchino, 13  
Audran, Benoit, 338  
Augusto III di Sassonia, re di Polonia, 350  
Avanzino, Alessandro, VIII  
Avanzolini, Maurizio, 176  
Bacchi, Andrea, V, VIII  
Bacchini, Benedetto, 426  
Bacou, Roseline, 82  
Badalocchio, Sisto, 172, 177  
Badile, Giovanni, 391  
Baglione, Giovanni, 19, 21, 341, 350, 381, 387, 403, 407, 408, 444  
Bagnacavallo (Bartolomeo Ramenghi), 415, 416  
Bagni, Prisco, 138  
Baille, Édouard, 232  
Baillis, Pieter de, 213  
Baldi, Lazzaro, 443-445, 448, 449  
Baldinucci, Filippo, 226, 235, 341, 367, 390, 401-403, 415, 416, 423  
Ballaira, Elisabetta, VIII  
Balzarotti, Valentina, 296  
Bandinelli, Olimpio, 204  
Barberini, Antonio, cardinale, 397, 398, 406  
Barbiellini (famiglia di stampatori), 341  
Barbieri, Giovanni Francesco *vedi* Guercino  
Barbolani di Montauto, Novella, 303, 304  
Barcham, William, 43  
Bardellino, Pietro, 359, 360  
Barocchi, Federico, 296, 344, 349, 351, 384, 385, 407  
Barroero, Liliana, V, VIII  
Barry, James, 334  
Bartoli, Francesco, 421, 422, 425, 426, 437  
Bartoli, Pietro Santi, 414, 417, 420-422, 425, 427-438  
Bartolini, Lorenzo, 284  
Bartolomei, Enrico, 251  
Bartolozzi, Francesco, 216, 218, 221-223  
Baruzzi, Cincinnato, 239-241  
Basaiti, Marco, 47  
Bassano (Jacopo da Ponte), 149, 195, 351, 352, 380, 385

- Bassetti, Apollonio, 419  
 Batoni, Pompeo, 269, 299-301, 304, 309, 324, 333, 337-339, 344, 355, 356, 359, 360  
 Baudet, Étienne, 278  
 Bazin, Germain, 70, 71, 78, 80, 82, 86, 102, 108  
 Beaumont Howland, George, 279  
 Beccarini, Dario, 47  
 Bellini, Giovanni, 177  
 Bellori, Giovan Pietro, VII, 9, 11, 17-24, 31, 32, 58, 59, 63, 68, 77, 99, 123, 125-127, 129, 130, 133, 177, 196, 200, 202, 237, 267-270, 272, 273, 281, 284-290, 293-296, 303, 306, 314, 316, 317, 320, 322, 323, 341, 342, 345, 348, 350, 360, 364-367, 371, 373, 374, 376, 377, 380-385, 387-390, 393-395, 397-411, 413-422, 427-445, 447-449  
 Belvisi, Ferdinando, 240  
 Benati, Daniele, 30  
 Benazzi, Pietro, 141  
 Bene, Francesco, 385  
 Benedetto IX (Teofilatto III conte di Tuscolo), papa, 447  
 Benedetto XIII (Pietro Francesco Orsini), papa, 321  
 Benedetto XIV (Prospero Lorenzo Lambertini), papa, 199  
 Bergamini, Wanda, 54  
 Bernard, Émile, 262  
 Berne-Joffroy, André, 106  
 Bernini, Gian Lorenzo, 18, 20, 34, 36, 81, 117, 124, 126-130, 132, 196, 269, 284, 285, 288, 289, 292-295, 297, 310, 319, 320, 324, 367, 390, 399, 401, 439, 441, 445, 449  
 Bernis, François-Joachim de Pierre de, cardinale, 276  
 Berrettini, Pietro *vedi* Pietro da Cortona  
 Berrettoni, Niccolò, 298, 303, 396  
 Berton, Pierre, 355  
 Besteghi, Andrea, 240  
 Bettelini, Pietro, 214  
 Betti, Salvatore, 200  
 Bevilacqua, Carlo, 239  
 Bianchini, Francesco, 425, 426, 428  
 Bianconi, Carlo, 336  
 Bianconi, Giovanni Lodovico, 336, 364  
 Biscioni, Antonio Maria, 366  
 Bistolfi, Leonardo, 284, 285  
 Blanc, Charles, 209  
 Bliznukov, Andrei, 34  
 Bloemaert, Cornelis, 213  
 Blunt, Anthony, 6, 14, 15, 41, 104, 105, 108, 109, 112, 118-121, 174, 175  
 Bocasso, Francesca, VIII  
 Bodmer, Heinrich, 67, 90  
 Boldetti, Marcantonio, 423  
 Bolognini Amorini, Antonio, 237  
 Bolognini, Giovanni Battista, 61  
 Bompiani, Roberto, 251  
 Bonaccorsi, Pietro *vedi* Perino del Vaga  
 Bonaparte, Luciano, 214  
 Bonaveri, Ippolito, 240  
 Bonfait, Olivier, V  
 Boni, Onofrio, 324  
 Bonini, Girolamo, 372, 373, 376, 377  
 Bonito, Giuseppe, 360  
 Bononi (o Bonone), Carlo, 93, 94, 140, 186  
 Bonzi, Pietro Paolo, 86  
 Borea, Evelina, 15, 17, 210, 212, 213  
 Borgese, Leonardo, 91, 167-170  
 Borghese (famiglia), 61, 131  
 Borghese, Scipione, cardinale, 230  
 Borghini, Raffaello, 341, 365, 366  
 Borghini, Vincenzo, 12  
 Borgianni, Orazio, 33  
 Borgnis, Giuseppe Mattia, 309  
 Borromini, Francesco, 18, 20, 333, 367  
 Boschetto, Antonio, 371  
 Boschini, Marco, 19, 358, 386, 387  
 Bosio, Antonio, 365  
 Bottari, Giovanni Gaetano, 364-367  
 Bottari, Stefano, 92, 93  
 Bouchardon, Edme, 287, 288, 310, 312, 323  
 Boucher, François, 326, 331, 357  
 Bouchot-Saupique, Jacqueline, 162, 163  
 Boullogne, Louis de, 446, 448  
 Boydell, John, 216  
 Boyer d'Argens, Jean-Baptiste, 344  
 Boyer, Jean-Claude, 444  
 Bramante, Donato, 201  
 Brandi, Cesare, 86, 137, 150, 151, 170  
 Brandi, Giacinto, 439, 445  
 Braque, Georges, 3  
 Briganti, Giuliano, 3, 12, 13, 33, 39-43, 122, 143, 145  
 Bril, Matthäus, 282  
 Bril, Paul, 115, 117, 122, 172, 174, 177, 282  
 Brisset, Pierre-Nicolas, 205, 206  
 Brjullov, Karl Pavlovič, 208  
 Bruce, Robert, conte di Elgin, 423, 424  
 Bruckner, Jacob, 274  
 Brugnoli, Maria Vittoria, 103  
 Brugnone De Rossi, Casimiro, 251  
 Brunet, 329  
 Brunetti, Vittoria, 47, 171, 364  
 Bucarelli, Palma, 168  
 Buonarroti, Filippo, 364, 365, 422, 428, 430  
 Buonarroti, Michelangelo *vedi* Michelangelo  
 Buonarroti  
 Buratti, Giovanni, 289  
 Burckhardt, Jacob, 284, 289  
 Buti, Nicolò, 423  
 Cafà, Melchiorre, 439  
 Cagnacci, Guido, 95, 96, 169, 345, 348  
 Calamatta, Luigi, 221, 222  
 Caletti, Giuseppe, 142  
 Caliari, Paolo *vedi* Veronese, Paolo  
 Calipari, Jessica, 210, 262  
 Calvaert, Denis, 237, 242, 379  
 Calvesi, Maurizio, 70, 93  
 Calvi, Jacopo Alessandro, 144  
 Camerata, Giuseppe, 342, 343  
 Cametti, Bernardino, 292  
 Cammarano, Michele, 260

- Camuccini, Pietro, 234  
 Camuccini, Vincenzo, 198, 203, 209  
 Candi, Francesca, 220  
 Canini, Giovanni Angelo, 374, 377, 403, 404  
 Canonica, Pietro, 284, 285  
 Canova, Antonio, 17, 20, 195, 197, 200, 209, 240, 248, 284, 288, 336, 337  
 Cantarini, Simone, 93, 94, 169, 296  
 Canuti, Domenico Maria, 377  
 Capellan, Antonio, 218  
 Capitelli, Giovanna, VIII, 263  
 Capparoni, Silverio, 253  
 Capponi, Alessandro Gregorio, 423  
 Caracciolo, Giovanni Battista (Battistello), 346, 347  
 Carattoni, Gerolamo, 214  
 Caravaggio (Michelangelo Merisi), 5, 9, 18, 20, 21, 24, 29-31, 33-35, 38, 43, 47, 50, 53, 56, 57, 69, 88, 99, 117, 123, 130, 142, 143, 150, 184, 186, 209, 268, 269, 310-313, 319, 326, 329, 345-347, 349, 367, 376, 380-382, 385, 387, 390, 407  
 Carducci, Giosuè, 242  
 Carimini, Luca, 253  
 Carlo I Stuart, re di Inghilterra, 377  
 Carlo III di Borbone, re di Spagna, 338  
 Carluccio, Luigi, 187  
 Carosini, Pietro, 207  
 Carracci (famiglia), VII, 4, 6, 8, 11-14, 17, 20, 21, 35, 43, 48, 49, 64, 67-72, 74, 78, 80-84, 86-96, 99, 100, 103, 106, 122, 124, 136, 139, 156, 160, 161, 177, 196, 201, 207, 208, 211, 212, 215, 216, 223-225, 227, 230, 235, 237, 240, 262, 267, 268, 270, 272-274, 280, 294, 307, 308, 323, 326, 331, 332, 340, 343, 345, 348-350, 363, 367, 378, 394, 399, 403, 407, 411, 416, 417, 435, 442, 444  
 Carracci, Agostino, 6, 10, 52, 70, 75, 90, 213, 236, 237, 240-242, 273, 315, 316, 337, 345, 349, 378, 400, 404, 405, 410, 412  
 Carracci, Annibale, 6-10, 12, 13, 20, 31, 35, 40, 41, 55, 58, 61, 62, 66, 73-87, 95, 97, 99, 103, 106, 108, 115, 119, 123, 130, 151, 166, 171-174, 176, 186, 212-217, 220, 226, 227, 229, 230, 232, 236, 237, 240-242, 255, 258, 262, 269, 270, 273, 277, 280-283, 296, 297, 299, 303, 305, 307-310, 312, 313, 315-318, 322-326, 329, 332, 333, 336, 337, 340, 342, 343, 347, 349-352, 371, 373, 375, 377, 378, 380, 382, 384, 385, 389, 392-395, 399-414, 416, 418, 429, 433-437, 440, 443-445  
 Carracci, Antonio, 350, 377, 405  
 Carracci, Ludovico, 6, 10, 20, 29, 52-55, 67, 69, 72-75, 90, 91, 95, 125, 126, 130, 148, 151, 162, 186, 196, 215, 225, 226, 240-242, 270, 294, 297, 305, 315, 326-328, 330, 334, 348, 349, 350, 377-378, 410  
 Carrel, Mr., 429  
 Carstens, Asmus Jacob, 193, 210  
 Casali, Andrea, 309  
 Casanova, Giovanni Battista, 335  
 Cassirer, Ernst, 11  
 Castiglione, Giovanni Benedetto *vedi* Grechetto  
 Caterina II di Russia, 313  
 Cavalier d'Arpino (Giuseppe Cesari), 34, 232, 268, 344, 383, 393, 399  
 Cavaliere, Tommaso de', 391  
 Cavalli, Gian Carlo, 13, 47, 48, 52, 54, 60-62, 70, 71, 74, 86, 87, 90, 91, 93, 96, 140, 141, 162, 163, 169, 186, 245  
 Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières, conte di, 318, 323, 324, 335, 340, 428, 433  
 Celio, Gaspare, 444  
 Cellini, Pico, 445  
 Cenci, Beatrice, 221, 222, 245  
 Cennini, Cennino, 391  
 Cerisano, duca di, 307  
 Cerquozzi, Michelangelo, 33  
 Cervelli, Federico, 351  
 Cesari, Giuseppe *vedi* Cavalier d'Arpino  
 Cesi, Carlo, 350, 399, 433, 444, 445  
 Cézanne, Paul, 262  
 Chantelou, Paul, de, 429  
 Chastel, André, 104  
 Chelli, Eusebio, 250  
 Chiari, Giuseppe Bartolomeo, 298, 299  
 Chigi, Agostino, 199  
 Chigi, Fabio, cardinale, *vedi* anche Alessandro VII, 403  
 Christiansen, Keith, 30  
 Ciampini, Giovanni Giustino, 428  
 Cicognara, Leopoldo, 194, 195, 210, 287, 294, 295, 322  
 Ciechanowiecki, Andrew, 355  
 Cigliano, Rosaria, VIII  
 Cignani, Carlo, 92, 289, 303, 319, 348, 373, 418  
 Cimabue, 240, 367  
 Cinelli, Barbara, VIII  
 Cipolla, Antonio, 242  
 Cipriani, Stefano, 432  
 Clavé, Pelegrin, 245  
 Clemente V (Bertrand de Got), papa, 447  
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), papa, 320, 321, 395, 418, 421, 425  
 Clemente XII (Lorenzo Corsini), papa, 324  
 Clemente XIII (Carlo della Torre di Rezzonico), papa, 350  
 Clephane, John, 355  
 Closterman, John, 395  
 Clouwet, Albert, 409-411  
 Cochin, Charles Nicolas, 318, 323  
 Coghetti, Francesco, 242, 245, 251  
 Coisevaux, Pierre, 327  
 Colbert, Jean-Baptiste, 297  
 Colonna (famiglia), 83-86  
 Colonna, Angelo Michele, 401  
 Colonna, Vittoria, 391  
 Comolli, Angelo, 341, 364  
 Conca, Sebastiano, 307, 308, 324, 331  
 Consoni, Nicola, 242  
 Constable, John, 255, 279  
 Conte di Elgin *vedi* Bruce, Robert  
 Conte, Giulia, 136  
 Conventi, Giulio Cesare, 126  
 Corenzio, Belisario, 360  
 Coriolano, Marco Gneo, 434

- Corot, Jean-Baptiste Camille, 260, 276  
 Correggio (Antonio Allegri), 19, 29, 37, 40, 73, 77, 148, 151, 196, 242, 268, 270, 272, 273, 293, 296, 316, 318, 319, 326, 333, 338, 343, 347, 348, 357, 360, 361, 381-385, 390, 393, 398, 400, 403, 407  
 Corrias Lucente, Giovanna, 47  
 Corsini (famiglia), 365, 366  
 Corso, Michela, VIII, 47  
 Cortese, Guglielmo, 303  
 Cosmi, Alessandra, 47, 296  
 Costanzi, Placido, 309  
 Coustou, Guillaume, 327  
 Coppel, Antoine, 317-320, 324, 331, 357  
 Cozens, Alexander, 279  
 Crescimbeni, Giovanni Mario, 420, 423  
 Crespi, Giuseppe Maria, 5, 85, 169, 346, 349  
 Crespi, Luigi, 346  
 Creti, Donato, 373  
 Cristina di Svezia, regina, 232, 239, 403  
 Croce, Benedetto, 3, 48, 52, 241  
 Cropper, Elizabeth, 12, 42, 43, 440  
 Crozat, Pierre, 317, 318, 421, 422, 424  
 Cuccioni, Tommaso, 223  
 Cunego, Domenico, 214, 216, 218-221  
 Cunego, Luigi, 214, 216, 219, 221  
 Curradi, Francesco, 344  
 Curti, Beatrice, 171
- D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond, 281  
 D'Angiviller *vedi* Angiviller, Charles Claude Flahaut de La Billarderie, conte d'  
 D'Annunzio, Gabriele, 261  
 D'Antin *vedi* Antin, Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin, duca d'  
 D'Azeglio, Massimo, 263  
 Dalle Laste, Natale, 352  
 Dal Pozzo, Carlo Antonio, arcivescovo metropolitano di Pisa, 428, 430, 434, 436  
 Dal Pozzo, Cassiano, 35, 277, 427, 435, 436  
 Daniele da Volterra (Daniele Ricciarelli), 392, 406  
 Dardanello, Giuseppe, V  
 Dashwood, Francis, 309  
 Dati, Carlo Roberto, 431  
 David, Jacques-Louis, 20, 257, 338-340  
 David, Ludovico Antonio, 403, 406, 424  
 De' Franceschi, Piero di Benedetto *vedi* Piero della Francesca  
 De' Grassi, Giovannino, 391  
 De' Rossi, Francesco *vedi* Salviati, Francesco  
 De Angelis d'Ossat, Guglielmo, 177  
 De Angelis, Giovanni, 230  
 De Azara, José Nicolas (Giuseppe Nicola), 270, 338  
 De Capo, Francesco, 282  
 De Castro, Felipe, 307  
 De Dominicis, Bernardo, 341, 360  
 DeFazio, Peter, 248  
 Degli Ambrosi, Melozzo di Giuliano *vedi* Melozzo da Forlì  
 Delacroix, Eugène, 235  
 Delaroche, Hippolyte detto Paul, 224, 242  
 Del Castillo, José, 308  
 Dell'Abate, Nicolò, 186  
 Della Torre, Filippo, 425  
 Della Valle, Filippo, 289, 291, 292  
 Della Vecchia, Pietro, 386, 388  
 Del Po, Pietro, 213  
 Demetrio, 8, 9  
 Dempsey, Charles, 12  
 Denon, Dominique-Vivant, 193, 344  
 Dephertes, Jean-Baptiste, 259  
 De Piles, Roger, 277, 280, 281, 317, 318, 320, 341, 348, 356, 357  
 De Rossi, Giovanni Gherardo, 282  
 De Rossi, Giovanni Giacomo, 428, 431  
 De Rossi, Mattia, 445, 448  
 De Salas, Xavier, 145  
 Descartes, René (Cartesio), 318  
 Deschwanden, Melchior Paul, 253  
 Deshayes, Jean-Baptiste Henri, 307  
 Desmarais, Jean-Baptiste Frédéric, 311  
 De Vegni, Leonardo Massimiliano, 364, 367  
 Dézallier d'Argenville, Antoine-Joseph, 318, 325-327  
 Diamantini, Giuseppe, 351  
 Diano, Giacinto, 359, 360  
 Diderot, Denis, 274, 280-282, 292, 331, 355, 356  
 Diedo, Antonio, 195  
 Di Macco, Michela, V, 17, 47, 136, 296, 364  
 Dinoia, Rosalba, 210  
 Dioniso, 8  
 Di Pietro, Camillo, 200  
 Dolcibeni, Vincenzo, 198, 199  
 Domenichino (Domenico Zampieri), VII, 12, 13, 15, 31, 32, 34, 35, 40, 41, 55, 57, 58, 61, 62, 77, 99, 100, 103, 106-108, 115, 119, 124, 126, 130, 149, 171-174, 176, 177, 198-209, 211-213, 217-219, 224-226, 228-230, 232-235, 237, 240-242, 255, 267, 268, 270, 272, 273, 275, 282, 283, 293, 296, 310-312, 317, 319, 328, 329, 331, 335, 337, 339, 340, 350, 352, 367, 371, 373-377, 382, 383, 390, 393-395, 405, 408, 413, 414, 445  
 Donducci, Giovanni Andrea *vedi* Mastelletta  
 Doria Pamphilj, Filippo Andrea VI, principe, 79  
 Dorigny, Nicolas, 320, 321, 365  
 Dossi, Dosso (Giovanni Francesco di Niccolò Luteri), 140, 148, 186  
 Douffet, Gérard, 345  
 Doyen, Gabriel-François, 339  
 Du Bos, Jean-Baptiste, 331  
 Duca di Northumberland *vedi* Percy, Hugh  
 Duca di Parma *vedi* Farnese, Antonio  
 Duca di Richelieu *vedi* Vignerot du Plessis Armand  
 Jean de  
 Dufresnoy, Charles-Alphonse, 317, 320, 341  
 Dughet, Gaspard, VII, 3, 61, 99, 100, 103, 113-115, 119-122, 171, 173, 174, 176, 213, 256, 276, 278, 281, 282  
 Dupré, Giovanni, 284  
 Duquesnoy, François, VII, 36, 116, 123-125, 129, 131-135, 176-178, 189, 232, 284, 286, 289, 295, 323, 390

- Dürer, Albrecht, 391  
 Du Tillot, Léon Guillaume, 337
- Echeverría, Antonietta, 248  
 Elsheimer, Adam, 19, 115-117, 122, 172-174, 177  
 Emiliani, Andrea, VIII, 47, 48, 53, 54, 61, 64, 69, 70, 78, 90-93, 96, 98, 100, 115, 119, 122, 124, 125, 133, 140, 142, 155, 167, 241  
 Errard, Charles, 306, 443, 444, 446, 448  
 Eupompo di Sicione, 390  
 Evelyn, John, 429  
 Everdingen, Allart van, 281
- Fabre, François-Xavier, 340  
 Fabretti, Raffaele, 423, 428-430  
 Faccioli, Raffaele, 240  
 Falconet, Étienne Maurice, 291, 294, 332, 333  
 Falconieri, Ottavio, 401, 402  
 Faldi, Italo, 97, 124, 129  
 Farini, Luigi Carlo, 239  
 Farnese, Antonio, duca di Parma, 306  
 Farnese, Isabella, regina di Spagna, 302  
 Farnese, Odoardo, cardinale, 213  
 Farsetti, Filippo, 349-352  
 Fea, Carlo, 270, 274  
 Federico II di Prussia, 276  
 Feigenbaum, Gail, VIII  
 Félibien, André, 19, 20, 341  
 Feliciano da San Vito, 393  
 Fergonzi, Flavio, VIII, 3, 5  
 Fernow, Carl Ludwig, 263, 294  
 Ferrata, Ercole, 289, 439  
 Ferri, Ciro, 269, 448, 449  
 Fetti, Domenico, 21, 186, 344, 349  
 Filippo di Borbone, duca di Parma, 337  
 Filippo V di Borbone, re di Spagna, 302, 303, 359  
 Finardi, Alessandro, 207  
 Finson, Louis (Ludovicus Finsonius), 52  
 Fiocco, Giuseppe, 142, 150, 181  
 Fiorillo, Johann Dominicus, 267, 268  
 Firmian, Carlo, 336  
 Fischer Pace, Ursula Verena, 303  
 Fischer, Nora, 344  
 Flaxman, John, 210  
 Fodaro, Davide, 123  
 Folo, Giovanni, 211, 212, 214, 219, 221  
 Fontana, Pietro, 214, 219  
 Forabosco, Girolamo, 351  
 Formoso, Martina, 171  
 Fornara, Laura, VIII  
 Forre, Giovanni, 203  
 Fra Galgario (Vittore Ghislandi), 3  
 Fragonard, Jean-Honoré, 310, 326, 329, 330, 358  
 Francesco I di Valois, re di Francia, 240  
 Francia, Francesco (Francesco Raibolini), 236, 237, 344, 415  
 Franzini, Secondo, 145  
 Fraticelli, Valentina, 210  
 Frey, Jakob, 321, 324, 325, 365  
 Friedländer, Walter, 22, 109  
 Friedrich Christian, margravio di Brandeburgo-Bayreuth, 335  
 Frulli, Gian Battista, 215  
 Fuentes, Emanuele, 425  
 Funi, Achille, 3  
 Furini, Francesco, 345  
 Furlani, Ventura, 351  
 Füssli, Henry, 305  
 Füssli, Johann Kaspar, 281
- Gabburri, Francesco Maria Niccolò, 322, 364-367, 420  
 Gagliardi, Pietro, 243, 244, 251, 253  
 Gagneraux, Benigne, 210  
 Gainsborough, Thomas, 282  
 Galeffi, Pierfrancesco, 203  
 Gallagher, Michael Paul, 249  
 Galletti, Stefano, 238, 240  
 Galloche, Louis, 332  
 Garavaglia, Giovita, 220, 221  
 Garbieri, Lorenzo, 55  
 Garnier, Étienne-Barthélémy, 340  
 Garofalo (Benvenuto Tisi), 199  
 Garzi, Luigi, 298, 398  
 Garzoli, Francesco, 226  
 Gastaldo, Piero, VIII  
 Gastaldo, Veronica, 418  
 Gatti, Adolfo, 49  
 Gaulli, Giovan Battista, 349, 439, 445, 447  
 Gauna, Chiara, V  
 Gennari, Lorenzo, 211, 212  
 Gentileschi, Artemisia, 43  
 Gentileschi, Orazio, 33, 34, 43, 52  
 Gessi, Enrico, 67  
 Gessner, Salomon, 281, 282  
 Ghedini, Fernando, 49  
 Ghezzi, Giuseppe, 320, 423, 445, 448, 449  
 Ghezzi, Pier Leone, 422, 423, 437  
 Ghiberti, Lorenzo, 294  
 Ghiringhelli, Gino (Virginio), 98  
 Ghislandi, Vittore *vedi* Fra Galgario  
 Giangiacomo, Francesco, 201  
 Giani, Felice, 193  
 Giaquinto, Corrado, 269  
 Gini, Cesare Massimiliano, 223  
 Ginzburg, Silvia, V, 17, 32, 47, 136, 296, 364, 380  
 Giordani, Gaetano, 195, 196, 238, 240  
 Giordano, Luca, 37, 38, 310, 341, 345, 346, 349-351, 359, 360, 362  
 Giorgio III, re di Inghilterra, 335, 395  
 Giorgione, 195, 281, 318, 326, 357, 380-382, 385-388, 390  
 Giotto, 240, 250, 366, 367, 407, 447  
 Giovanni da Udine, 434  
 Giudici, Corinna, VIII, 47, 123  
 Giulì, Luigia, 336  
 Giulio II (Giuliano della Rovere), papa, 19  
 Giulio Romano (Giulio Pippi), 126, 198, 248, 305, 331, 344, 352, 392, 393, 429-431  
 Giuntotardi, Filippo, 212, 213

- Giustiniani, Benedetto, cardinale, 216  
 Giustiniani, Vincenzo, marchese, 216  
 Gmelin, Wilhelm Friedrich, 283  
 Gnudi, Cesare, 4, 6, 14, 17, 41, 47, 49, 50, 52-55, 58, 60-62, 65, 66, 70, 71, 74, 77-81, 83-86, 89-91, 93, 96, 97, 99, 100, 102-105, 108-111, 115-119, 124, 131, 137-140, 142, 144, 150, 151, 155, 160, 162, 163, 168, 169, 181, 183, 184, 187, 198, 219, 243, 246, 262, 371  
 Goethe, Johann Wolfgang, 201, 262, 263, 267, 273, 280, 281  
 Golfarelli, Tullo, 240, 242  
 Gombrich, Ernst, 11, 105, 144  
 Gommi Maratti, Francesca, 396  
 Gonzaga, Ferdinando, duca di Mantova, 51  
 Gori, Anton Francesco, 366  
 Gozzi, Fausto, 138  
 Gozzini, Vincenzo, 214  
 Grandi, Francesco, 251  
 Granet, François-Marius, 233-235  
 Grassi, Luigi, 98  
 Grautoff, Otto, 109  
 Grechetto (Giovanni Benedetto Castiglione), 24, 36, 39, 42  
 Gregori, Carlo, 218  
 Gregori, Mina, 15  
 Gregorio XV (Alessandro Ludovisi), papa, 11, 31, 140  
 Gregorio XVI (Bartolomeo Alberto Cappellari), papa, 229  
 Grimaldi, Giovan Francesco, 121, 122, 172, 177, 408, 421  
 Grimaldi, Lucia Dorotea, 420, 421  
 Guadagnini, Gaetano, 195, 196  
 Gualtieri, Filippo Antonio, cardinale, 422, 423  
 Guardassoni, Alessandro, 237  
 Guardi, Francesco, 47  
 Guattani, Giuseppe Antonio, 199, 283  
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), VII, 6, 10-13, 15, 17, 21, 24-32, 35, 70, 71, 89, 102, 136-142, 144-151, 160, 181, 184-186, 197-199, 201, 207, 209, 211, 212, 222-225, 232, 237-239, 269, 272, 273, 275, 308, 311, 313, 339, 340, 345, 346, 349-352, 373-375, 377, 378, 401, 408  
 Guibal, Nicolas, 193  
 Guidi, Domenico, 444, 445  
 Guidi, Guido, 251  
 Guillain, Simon, 7, 8, 31, 130, 416  
 Gumiero, Elisabetta, 176  
 Guzmán, Gaspar de Haro y, marchese del Carpio, 406
- Hackert, Jacob Philipp, 260, 262, 263, 276, 282  
 Hagedorn, Christian Ludwig von, 280, 281  
 Hakewill, James, 257  
 Hamilton, Gavin, 219, 221, 288  
 Hardwicke, Philip Yorke, I conte di, 282  
 Haskell, Francis, 88, 89, 224, 232  
 Haussard, Jean, 213  
 Hayez, Francesco, 3  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 245  
 Heineken, Carl Heinrich von, 335, 342, 343  
 Heinse, Wilhelm, 276
- Heintz, Joseph, 347  
 Hendy, Philip, 139, 140  
 Herder, Johann Gottfried, 293  
 Hibbard, Howard, 64, 243, 245  
 Hogarth, William, 350  
 Hoogewerff, Godefridus Johannes, 86  
 Hume, Abraham, 398  
 Hutin, Charles François, 335, 336
- Imperiali, Giuseppe Renato, cardinale, 425  
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 224, 262  
 Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi), papa, 448
- Jaffé, Michael, 163  
 Jaucourt, Chevalier Louis de, 281  
 Jay, Louis-Joseph, 235  
 Jouvenet, Jean, 327
- Kauffmann, Angelica, 223, 321  
 Keir Gordon, Frances Isabella, 334  
 Kent, William, 420, 423  
 Keyser, Nicaise de, 224, 242  
 Kitson, Michael, 61, 107, 112-114  
 Knapton, Charles, 278  
 Kock, Joseph Anton, 263  
 Krivtsov, Pavel Ivanovič, 207  
 Krock, Hinrich, 302-304  
 Kurz, Otto, 13, 14, 48, 54, 55, 59, 90, 139, 144, 160
- Labruzzi, Carlo, 214  
 La Chausse, Michel-Ange de, 422, 423  
 Lafage, Raimondo, 446  
 La Font de Saint-Yenne, Étienne, 330, 331  
 Lagerzes, Hippolyte, 232  
 La Hyre, Laurent de, 103  
 Lana, Ludovico, 97  
 Lanckoronski, Karol, 234  
 Landi, Gaspare, 197, 198, 207, 338  
 Landon, Charles-Paul, 216-218, 232, 234  
 Lanfranco, Giovanni, 35, 40, 115, 116, 119, 120, 172, 177, 198, 199, 268, 270, 296, 303, 310, 317, 319, 333, 360, 361, 374, 407, 442, 445  
 Lanzi, Luigi, 4, 5, 11, 80, 200, 202, 209, 226, 267-270, 288, 344, 371  
 Lasinio, Carlo, 213  
 Lasinio, Giovanni Paolo, 213, 214  
 La Traverse, Charles de, 311  
 Lauri, Francesco, 398  
 Le Blon, Christopher, 281  
 Le Brun, Charles, 32, 319, 323, 331, 333, 445, 446  
 Lebrun, N.G.H., 259  
 Lefèvre, Robert, 193, 194  
 Legoux, Charles, 221  
 Legros, Pierre, 292, 293  
 Le Maire, Pierre, 428, 429  
 Lemoyne, François, 323, 326, 327, 331  
 Leonardo da Vinci, 17, 196, 240, 391, 403  
 Leone X (Giovanni de' Medici), papa, 331  
 Leonetti, Giovan Battista, 214  
 Leoni, Giovanni, 35

- Leoni, Quirino, 248, 249  
 Leopardi, Giacomo, 236  
 Leopoldo III di Anhalt-Dessau, duca, 309, 310  
 Lessing, Gotthold Ephraim, 237  
 Lester, Thomas P., 248  
 Le Sueur, Eustache, 103, 217, 325, 331, 333, 338  
 Le Thièrre, Guillon, 311, 312  
 Lévesque, Pierre-Charles, 332  
 Levi, Carlo, 262  
 Libera, Adalberto, 187  
 Lipparini, Lodovico, 236  
 Lippi, Annibale, 393  
 Livio, Tito, 434  
 Lodoli, Carlo, 350  
 Lolli, Luigi, 236  
 Lomazzo, Giovanni Paolo, 381, 383  
 Longhi, Roberto, 4-6, 12-24, 28, 29, 33-43, 47-49, 52, 54, 63, 64, 67-69, 72-74, 78-80, 83, 86-88, 90, 92-96, 100, 106, 112, 139, 140, 142-144, 150, 151, 184, 284, 285, 371  
 Loos, Adolf, 158  
 Lopresti, Lucia (Anna Banti), 37  
 Lord Hardwicke *vedi* Hardwicke, Philip Yorke, I conte di,  
 Lord Radstock *vedi* Waldegrave, William, I barone di Radstock  
 Lordon, Pierre Jérôme, 232, 233  
 Lorrain, Claude Gellée detto, VII, 3, 7, 12, 35, 42, 61, 99-103, 106, 108, 113-115, 118-122, 171-174, 177, 224, 226, 228, 254-259, 261-263, 276, 278-283, 424  
 Loth, Carl, 303  
 Luciani, Sebastiano *vedi* Sebastiano del Piombo  
 Ludovisi (famiglia), 31  
 Ludovisi, Antonio, 207  
 Luigi XIII, re di Francia, 429  
 Luigi XIV, re di Francia, 194, 297, 331, 422, 428, 447  
 Luini, Bernardino, 351  
 Luteri, Giovanni Francesco di Niccolò *vedi* Dossi, Dosso  
  
 Macedo Costa, Antonio, 253  
 Machati, Gratiadio *vedi* Agucchi, Giovanni Battista  
 Mackintosh, Charles Rennie, 158  
 Mackmurdo, Arthur Heygate, 158  
 Macrobio, 432  
 Maffei, Francesco, 21  
 Maffei, Paolo Alessandro, 423  
 Maffei, Scipione, 426  
 Maffei, Sonia, 433  
 Magenta, Pietro, 242  
 Maggiori, Alessandro, 18  
 Magliabechi, Antonio, 403, 426  
 Maglie, Michele, 445  
 Magnavacca, Giuseppe, 406, 418  
 Magnoni, Carlo, 398  
 Mahon, Denis, 6, 7, 9, 11-16, 24-32, 48, 52, 54, 55, 57-62, 64, 66, 67, 70-72, 74, 78-87, 90, 93, 94, 96, 98, 100, 102-120, 122, 130, 132, 136-151, 160-163, 174, 175, 181, 183, 184  
 Mainetti, Paola, 297  
 Mainetti, Valter, 297  
 Mairo, Gian Maria, 297  
 Malatesta, Adeodato, 237, 239  
 Malvasia, Carlo Cesare, 12, 21, 52, 64, 66, 68, 72, 77, 138, 144, 146-148, 151, 196, 232, 237-240, 315, 341, 343, 344, 348, 350, 360, 367, 371, 373, 374, 376, 377, 395, 417, 418, 444  
 Mancinetti, Veronica, 421  
 Mancini, Giulio, 9, 14, 19, 21, 77, 86, 305, 384  
 Mandevare, Alphonse-Nicolas, 258, 259  
 Manfredi, Bartolomeo, 19  
 Mansel, Thomas, 355  
 Manzoni, Biagio, 97  
 Marangoni, Matteo, 30, 83, 137, 144  
 Maratti Zappi, Faustina, 296, 302, 398  
 Maratti, Carlo, 36, 125, 203, 269, 271, 272, 281, 288, 296-304, 314, 317, 319-322, 324, 326, 327, 332-334, 336, 344, 349, 354, 355, 364-366, 377, 380, 382, 385, 393-399, 401, 406-411, 413, 414, 416-420, 423, 431, 439-446, 448  
 Marchese del Carpio *vedi* Guzmán, Gaspar de Haro y  
 Marchese di Marigny *vedi* Vandières, Abel-François Poisson de  
 Marchetti, Giovan Matteo, 405, 409  
 Marcucci, Federico, 425  
 Margravio di Brandeburgo-Bayreuth *vedi* Friedrich Christian  
 Mari, Francesca, 89  
 Mariani, Cesare, 251  
 Mariani, Ginevra, 213  
 Mariette, Pierre-Jean, 318, 326, 341  
 Marigny *vedi* Vandières, Abel-François Poisson de  
 Marini, Paola, 177  
 Marino, Giovan Battista, 61, 120, 389, 390  
 Martello, Aldo, 47  
 Martin, John Rupert, 404, 405  
 Martinelli, Valentino, 124, 125, 129, 133  
 Martinelli, Vincenzo, 340  
 Martínez, Antonio, 308  
 Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni Cassai), 367  
 Masetti, Luigi, 238  
 Masini, Cesare, 239  
 Massani, Giovanni Antonio, 7-9, 30, 130, 416  
 Massimo (Massimi), Camillo, cardinale, 402, 414, 421, 428, 430-433, 437  
 Mastelletta (Giovanni Andrea Donducci), 97  
 Masucci, Agostino, 299, 300, 301, 309, 421  
 Matisse, Henri, 3  
 Matos Vieira, Francisco de *vedi* Vieira Lusitano  
 Maturino da Firenze, 431  
 Mazzocco, Mariano, 140, 145  
 Mazzola, Francesco *vedi* Parmigianino  
 Mazzolini, Giuseppe, 207  
 Mechel, Christian von, 343-345, 347, 348  
 Medici, Ferdinando, de', principe, 353  
 Medici, Leopoldo, de', cardinale, 401, 402, 432  
 Meissonier, Jean-Louis-Ernest, 236, 333  
 Melchiorri, Giuseppe, 225-228  
 Melozzo da Forlì (Melozzo di Giuliano degli Ambrosi), 91

- Mena Marqués, Manuela, 302  
 Ménageot, François-Guillaume, 311, 312, 340  
 Mencacci, Alessandro, 252  
 Mengs, Anton Raphael, 20, 68, 212, 248, 267, 269-272, 288, 293, 294, 304, 309, 310, 321, 332, 335, 336, 338, 339, 344, 348, 360  
 Menz, Henner, 138, 150  
 Mercuri, Paolo, 201  
 Merisi, Michelangelo *vedi* Caravaggio  
 Merz, Martin, 43  
 Meyer, Johann Heinrich, 201, 273, 279, 281, 282  
 Mezzetti, Amalia, 61, 124-126, 128-133, 140, 178  
 Michallon, Achille-Etna, 257-260, 263  
 Michelangelo Buonarroti, 52, 131, 197, 199-201, 239, 240, 268, 273, 303, 319, 324, 334, 364, 366, 390-393, 444  
 Michetti, Francesco Paolo, 3  
 Milizia, Francesco, 287, 288, 362  
 Milozzi, Adele, 89  
 Minardi, Tommaso, 194, 197-200, 207, 221  
 Mini, Antonio, 392  
 Missirini, Melchiorre, 366  
 Misson, Maximilien, 429, 430  
 Mitelli, Agostino, 374, 401  
 Modolo, Mirco, 421  
 Mokritsky, Apollon Nikolaevič, 207  
 Mola, Giovan Battista, 282  
 Mola, Pier Francesco, 24, 36, 39, 42, 72, 115, 119, 120, 172, 177, 394, 395, 424, 439  
 Mondo, Domenico, 359, 361  
 Monet, Claude, 188  
 Monnet, Charles, 329  
 Montagu, Jennifer, 130  
 Montani, Giuseppe, 424  
 Montauti, Torquato, 419  
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, barone di La Brède e di, 274  
 Montfaucon, Bernard de, 340  
 Montiroli, Giovanni, 251  
 Morandi, Giorgio, 5, 15, 106  
 Morandi, Giovanni Maria, 445, 448  
 Morandotti, Alessandro, 136, 143  
 More, Jacob, 279  
 Morghen, Raffaello, 338, 339  
 Morselli, Raffaella, 47  
 Moschini, Vittorio, 47, 170  
 Mosini, Giovanni Antonio *vedi* Massani, Giovanni Antonio  
 Muller, Charles-Louis, 209  
 Muratori, Ludovico Antonio, 341, 403, 406, 424, 426  
 Muziano, Girolamo, 281  
 Muzzi, Antonio, 239, 241
- Naldini, Paolo, 314, 410, 411, 445  
 Natali, Giovan Battista, 401, 404  
 Natoire, Charles-Joseph, 280, 307, 310, 311, 326-329  
 Nava Cellini, Antonia, 124, 135  
 Negretti Jacopo *vedi* Palma il Giovane  
 Neri, Pietro Martire, 401  
 Nicaise, Claude, 429
- Niccoli, Raffaello, 161  
 Nickel, Karl, 141  
 Nicolson, Benedict, 52  
 Nonfarmale, Otorino, 66  
 Normand, Charles, 218  
 Normand, Louise Marie, 233  
 Northcote, James, 305  
 Nova, Alessandro, VIII
- O'Moore, Rosalia, 302  
 Odam, Girolamo, 423  
 Odescalchi, Pietro, principe, 234  
 Ojetti, Ugo, 88  
 Orazio Flacco, Quinto, 317  
 Orfei, Orfeo, 240  
 Orlandi, Pellegrino Antonio, 341, 406, 414, 424  
 Orléans, Filippo, duca d', 422  
 Orry, Philibert, 327  
 Orsini Gravina, Domenico, cardinale, 307  
 Orsini, Lelio, principe, 405  
 Ottaviani, Carlo, 222  
 Ottaviani, Giovanni, 222  
 Ottoboni, Pietro, cardinale, 297  
 Overbeck, Johann Friedrich, 242, 251  
 Ovidio, Publio Nasone, 298, 432
- Paci, Enzo, 187  
 Pagliuolo, Francesco, 226  
 Palazzolo, Maria Iolanda, 230  
 Palizzi, Filippo, 260  
 Palizzi, Giuseppe, 260  
 Palladio, Andrea, 195  
 Pallucchini, Rodolfo, 71, 92, 98, 177  
 Palma il Giovane (Jacopo Negretti), 149  
 Pancaldi, Giuliano, 187, 188  
 Pancaldi, Leone, 49, 91, 155-158, 160, 161, 163, 167-170, 176, 178, 181, 183, 187-189  
 Panofsky, Erwin, 7, 11, 31, 440  
 Panzieri, Tommaso, 199  
 Pape, Joos de, 213  
 Parboni, Pietro, 214  
 Parisi, Camilla, 47, 123, 171, 176  
 Parmigianino (Francesco Mazzola), 151, 223, 347, 403  
 Pascoli, Leone, 395, 428, 429  
 Pasinelli, Lorenzo, 92, 93, 418  
 Passeri, Giovanni Battista, 133, 294, 360, 371, 373, 374, 395, 401  
 Passerotti, Bartolomeo, 83, 86, 376  
 Passionei, Domenico, cardinale, 426  
 Pazzi, Pietro Antonio, 218  
 Pécheux, Laurent, 336  
 Peiresc, Nicolas-Claude Fabri de, 428  
 Penni, Giovan Francesco, 392  
 Pepper, Stephen, 59, 64  
 Percy, Hugh, duca di Northumberland, 309, 310  
 Pérignon, Alexis Nicolas, 232, 233  
 Perini Folesani, Giovanna, 12, 236  
 Perino del Vaga (Bonaccorsi, Pietro), 431  
 Perrault, Charles, 314, 448

- Perrier, François, 216, 427  
 Perugino (Pietro Vannucci), 344, 349  
 Peruzzi, Baldassarre, 416  
 Pesne, Audran, 278  
 Pesne, Jean, 196, 198, 278, 279  
 Peterzano, Simone, 381  
 Petraccone, Enzo, 38  
 Pevsner, Nikolaus, 11, 144, 193  
 Piacenza, Giuseppe, 235  
 Picasso, Pablo, 262  
 Piccini, Gaetano, 425  
 Piccolomini, Luca Silvio, 325  
 Pierguidi, Stefano, 380  
 Piero della Francesca (Piero di Benedetto de' Franceschi), 19  
 Pietro da Cortona (Pietro Berrettini), 18, 20, 28, 37-43, 115, 117, 119, 120, 122, 127, 130, 172, 173, 177, 198, 199, 268, 269, 271, 288, 294, 297, 303, 304, 306, 308-311, 319, 329, 331, 333, 360, 367, 399, 401, 407, 439, 441, 445, 449  
 Pietro il Grande (Pietro Alekseevič Romanov), zar di Russia, 208  
 Pietro Leopoldo, granduca di Toscana, 333  
 Pievillano, Francesco, 198, 199  
 Pignoria, Lorenzo, 428  
 Pilon, Valerio, 185  
 Pinder, Wilhelm, 33  
 Pinelli, Bartolomeo, 223  
 Pinto, Sandra, 232  
 Pio IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti), papa, 199, 200, 230, 251, 252  
 Pio, Francesco, 421  
 Pio, Giovanni Battista, 421  
 Pio, Nicola, 395, 420, 421, 424  
 Pippi, Giulio *vedi* Giulio Romano  
 Piranesi, Giovanni Battista, 222, 223  
 Piroli, Tommaso, 214  
 Pissarro, Camille, 263  
 Pissarro, Lucien, 263  
 Pistolesi, Erasmo, 214, 215  
 Pistolesi, Saverio, 214, 215  
 Pistrucchi, Filippo, 214  
 Pittoni, Giambattista, 359  
 Pizzardi, Luigi, 239  
 Platone, 11  
 Plinio il Vecchio, 10, 12, 274, 431, 435  
 Podesti, Francesco, 242, 245, 246, 248-251  
 Podesti, Vincenzo, 248, 250, 251  
 Poerson, Charles-François, 317, 320  
 Polidoro da Caravaggio, 344, 398, 430, 431  
 Pollet, Victor Florence, 205  
 Pomarède, Vincent, 259  
 Pond, Arthur, 278  
 Ponz, Antonio, 270, 271  
 Pope-Hennessy, John, 12  
 Popham, Arthur Ewart, 14, 406  
 Portocarrero, Ferdinando Luigi Emanuele, cardinale, 414  
 Posi, Paolo, 352  
 Posner, Donald, 12, 13, 363  
 Pouncey, Philip, 14  
 Poussin, Nicolas, VII, 3, 6, 7, 12, 14, 15, 18, 20, 22-24, 28, 32, 35, 36, 41, 42, 61-63, 70, 77, 80, 99-116, 118-122, 124, 125, 131, 133-135, 171-177, 193, 195, 196, 198, 206, 211, 217, 224-226, 235, 254-256, 258-260, 262, 263, 270, 275-282, 314, 319, 325, 326, 331, 333, 334, 336, 337, 339, 341, 344, 349-351, 372, 377, 393, 408, 421, 424, 431, 446  
 Pozzi, Francesco, 223  
 Pozzi, Luigi, 352  
 Pozzi, Stefano, 299, 352  
 Prassitele, 273  
 Preciado de la Vega, Francisco, 307  
 Prehn, Naamand Hinrich, 303  
 Preti, Gregorio, 408  
 Preti, Mattia, 38, 39, 42, 346, 348, 408  
 Previtali, Giovanni, 103, 129, 440  
 Principe Doria Pamphilj *vedi* Doria Pamphilj  
 Filippo Andrea IV  
 Procaccini, Andrea, 301, 302, 398  
 Prospero Valenti Rodinò, Simonetta, 296, 405, 418  
 Prud'hon, Pierre-Paul, 232  
 Puccinelli, Antonio, 239  
 Puglioli Mandelli, Lidia, 47, 48, 54  
 Puglisi, Catherine, 43  
 Quagliaroli, Serena, 47, 296  
 Rados, Luigi, 216, 218  
 Raffaello Sanzio, 12, 14, 18, 19, 31, 41, 52, 57, 58, 61, 64, 66, 75, 77, 125, 126, 130, 172, 173, 177, 193, 196-203, 208, 209, 212, 217, 225, 226, 228, 233, 237, 244, 248, 249, 262, 268, 270-273, 275, 280, 288, 290, 291, 293, 296, 298, 302-304, 306, 308, 309, 311-319, 322-329, 331-336, 340-342, 344, 350, 352, 357, 359, 360, 362, 371, 377-380, 383-385, 390-393, 395, 397, 398, 400, 408, 414-419, 422-424, 429-434, 437, 438, 440, 444, 445, 449  
 Ragghianti, Carlo Ludovico, 48, 67  
 Raggi, Antonio, 289, 445  
 Raibolini, Francesco *vedi* Francia, Francesco  
 Ramenghi, Bartolomeo *vedi* Bagnacavallo  
 Raspantino, Francesco, 394-396, 400  
 Ratti, Carlo Giuseppe, 348  
 Re di Inghilterra *vedi* Giorgio III  
 Regi, Domenico, 376  
 Reiffenstein, Johann Friedrich, 201, 313  
 Reinhart, Johann Christian, 263  
 Rembrandt van Rijn, 19, 20, 137, 318, 319  
 Reni, Guido, VII, 3-6, 13, 17, 28, 34, 40, 47-66, 70, 71, 80, 88-90, 99, 102, 106, 120, 124, 126, 127, 130, 136, 139, 143-145, 155, 156, 159, 160, 163, 172, 173, 177, 187, 196, 198-209, 211, 217, 219-224, 230, 232, 237, 238, 240-253, 267-269, 272, 273, 275, 296, 299-301, 303, 308-313, 316-319, 324, 326, 327, 329, 332, 334, 337, 340, 345, 349-352, 357, 360, 367, 373-375, 377, 378, 389, 393, 412, 420, 442  
 Resta, Sebastiano, 11, 348, 402-411, 413-416, 418, 420  
 Reynolds, Joshua, 68, 272, 279, 288, 292, 293, 322, 327, 333-336

- Ribera, Jusepe de, 348  
 Ricchi, Pietro, 401  
 Ricci, Sebastiano, 358, 359  
 Ricciardo, Francesco, 341  
 Ricciarelli, Daniele *vedi* Daniele da Volterra  
 Riccomini, Eugenio, 140  
 Richardson, Jonathan, Junior, 277, 280, 281, 322, 341, 343, 344, 349, 355  
 Richardson, Jonathan, Senior, 322, 405, 409, 415  
 Richelieu, Armand Jean du Plessis, cardinale, 429  
 Ridolfi, Carlo, 341, 367, 386-388  
 Ridolfi, Valentina, 210, 218  
 Riegl, Alois, 68  
 Robert, Hubert, 202, 203  
 Robusti, Jacopo *vedi* Tintoretto  
 Rocca, Giacomo, 393  
 Rohden, Johann Martin von, 261, 263  
 Rojas, Miguel, 248  
 Rolfi Ožvald, Serenella, VIII, 3  
 Romanelli, Giovan Francesco, 117, 119, 173, 177  
 Rondanini, Gaspare, 199  
 Rosa, Salvator, 35, 256, 281-283, 311, 344  
 Rosaspina, Antonio, 238  
 Rosaspina, Francesco, 215, 217, 219-221, 223  
 Rosenberg, Pierre, 23, 41, 186, 311  
 Rosini, Giovanni, 217  
 Rosselli, Cosimo, 390  
 Röttgen, Steffi, 299, 300  
 Rousseau, Jean-Jacques, 276, 281  
 Rubens, Pieter Paul, 19, 20, 40, 81, 275, 294, 319, 331, 333, 349, 380, 382, 384, 385, 389  
 Rudolph, Stella, 296, 297, 365, 417, 418, 423  
 Ruffo, Antonio, 19  
 Rumohr, Carl Friedrich von, 267  
 Rusconi, Camillo, 289, 327  
 Ruskin, John, 35
- Sacchetti, Marcello, 120  
 Sacchi, Andrea, 28, 36, 37, 40, 41, 52, 115, 118, 119, 121, 124, 125, 127, 130, 172, 173, 177, 268, 269, 271, 272, 296, 298, 303, 332, 337, 344, 355, 377, 380, 384, 385, 393, 396-398, 401, 412, 420, 424, 445  
 Sagredo, Agostino, 195  
 Saint-Non, Jean-Claude Richard de, 330  
 Salerno, Luigi, 150, 395  
 Salviati, Alamanno, cardinale, 324  
 Salviati, Francesco (Francesco De' Rossi), 351, 393  
 Sammarchi, Ludovico, 240  
 Sampieri (famiglia), 350  
 Sandrart, Joachim von, 34-36, 39, 41, 341  
 Santangelo, Antonio, 133  
 Sanzio, Raffaello *vedi* Raffaello Sanzio  
 Saraceni, Carlo, 19  
 Saracino, Francesco, 297  
 Savini, Alfonso, 240  
 Savolini, Cristoforo, 96, 97  
 Scalvati, Antonio, 412  
 Scannelli, Francesco, 343, 348, 371, 373-375, 384, 385, 390, 408  
 Scaramuccia, Luigi Pellegrino, 360, 385
- Scarpa, Carlo, 158, 170, 177, 187  
 Scarsella, Ippolito *vedi* Scarsellino  
 Scarsellino (Ippolito Scarsella), 140, 148, 186  
 Schedoni, Bartolomeo, 148  
 Schleier, Erich, 42  
 Schlosser, Julius von, 20, 144, 241  
 Schnetz, Victor, 205, 208, 209  
 Scilla, Agostino, 298, 398, 424  
 Scilla, Saverio, 424  
 Sebastiano del Piombo (Sebastiano Luciani), 388  
 Ségla, André, 211, 314, 315  
 Selva, Giannantonio, 336  
 Selvatico, Pietro Estense, 238, 244  
 Sereni, Giuseppe, 251  
 Seroux d'Agincourt, Jean Baptiste, 210, 211, 268, 269, 314, 340  
 Serra, Luigi, 240  
 Shamshin, Petr Mikhailovič, 206, 208  
 Silvagni, Giovanni, 203, 205, 207, 228, 229, 245  
 Sisi, Carlo, 263  
 Sisto IV (Francesco della Rovere), papa, 390  
 Skippon, Philip, 406  
 Smargiassi, Gabriele, 260  
 Soffici, Ardengo, 285  
 Solimena, Francesco, 310, 327, 359, 360-362  
 Somers, John, 409  
 Somerset, Henry, duca, 418  
 Soubens, Victor, 209  
 Sparti, Donatella Livia, 384  
 Spinosa, Nicola, 360  
 Spione, Gelsomina, 136  
 Spoltore, Giulia, 66, 296, 297  
 Stanziola, Vincenzo, 136, 143  
 Stanzione, Massimo, 35  
 Stefanoni, Pietro, 61  
 Stella, Jacques, 103  
 Stellaert, Francis, 311  
 Stendhal (Marie-Henri Beyle), 234  
 Sterling, Charles, 71, 74, 79, 86, 102, 103, 108, 116-118  
 Stosch, Philip Von, barone, 423  
 Stringa, Francesco, 96, 97  
 Strozzi, Bernardo, 21, 348  
 Strozzi, Leone, 422, 423  
 Sulzer, Johann Georg, 281  
 Superville, Pierre Humbert de, 210  
 Sutherland Harris, Ann, 383  
 Sutton, Denys, 90, 103, 117  
 Symonds, Richard, 377-379
- Taffis, Ottavio, 424  
 Talman, John, 407  
 Tambroni, Giuseppe, 212  
 Tanjé, Pieter, 335  
 Taraval, Hugues, 329  
 Tassi, Agostino, 122, 172, 174, 177  
 Tassis, Gian Giacomo, 359  
 Ten Kate Hermansz, Lambert, 280, 281, 322, 323  
 Tenerani, Pietro, 242, 248  
 Testa, Antonio, 212, 213

- Testa, Pietro, 24, 36-38, 41, 42, 119, 423  
 Thévenin, Charles, 259  
 Thomson, James, 276  
 Thorvaldsen, Bertel, 197, 294  
 Thuillier, Jacques, 17, 32  
 Tiarini, Alessandro, 169  
 Tibaldi, Pellegrino, 379  
 Tiepolo, Giambattista, 17  
 Tietze, Hans, 144  
 Tintoretto (Jacopo Robusti), 149, 195, 197, 232, 235, 303, 326, 351, 380, 382, 384, 407  
 Tirinelli, Ignazio, 253  
 Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm, 359-362  
 Tisi, Benvenuto *vedi* Garofalo  
 Tiziano Vecellio, 18, 19, 24, 34, 35, 38-40, 42, 43, 131, 134, 149, 186, 195, 196, 200, 235, 268, 272, 277, 281, 283, 296, 303, 316, 318, 326, 350-352, 357, 360, 380-385, 389, 390, 400, 407  
 Toesca, Pietro, 33  
 Tofanelli, Agostino, 211, 212  
 Tofanelli, Stefano, 219  
 Torelli, Stefano, 342  
 Tortolato, Irene, 351, 352  
 Trevisani, Francesco, 297, 299  
 Triglia, Pietro Paolo, 47  
 Turner, Joseph Mallord William, 35, 254-257, 276, 278  
 Tverskoj, Nikolaj Mikhajlovič, 208
- Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa, 30, 289
- Valenciennes, Pierre-Henri de, 258-260, 263, 276, 277, 281, 282  
 Valentin de Boulogne, 35, 344  
 Vallardi, Giuseppe, 220  
 Vallardi, Pietro, 220  
 Van Baburen, Dirck, 19, 311  
 Van Bloemen, Jan Franz, 280  
 Van Dyck, Antoon, 36, 275, 318, 328, 366, 380, 381, 384, 389, 407  
 Van Laer, Pieter, 33  
 Van Rijn, Rembrandt *vedi* Rembrandt  
 Van Schaack, Eric, 379  
 Vanche, Costantin, 338  
 Vandières, Abel-François Poisson de, marchese di Marigny, 307, 311, 327, 328, 329  
 Vannucci, Pietro *vedi* Perugino  
 Vasari, Giorgio, 10, 12, 19, 236, 315, 341, 342, 362, 367, 380, 385, 388-393, 405, 418, 442  
 Vecellio, Tiziano *vedi* Tiziano Vecellio  
 Velázquez, Diego, 20, 33  
 Ventra, Stefania, 47, 296
- Venturi, Lionello, 20  
 Vernet, Joseph, 280, 283  
 Veronese (Paolo Caliari), 52, 149, 200, 235, 270, 273, 296, 313, 318, 351, 352, 380, 382, 385  
 Vespignani, Virginio, 252  
 Vieira Lusitano (Francisco de Matos Vieira), 304  
 Vien, Joseph-Marie, 311, 314, 339-340  
 Vignerot du Plessis, Armand Jean de, duca di Richelieu, 112, 276  
 Vilar, Manuel, 248  
 Vino (Vivo), Carlo detto il Napolitano, 429  
 Viola, Giovan Battista, 172, 177, 282  
 Vitale da Bologna (o di Aymo degli Equi), 5  
 Vittoria, Ferdinando, 424, 425  
 Vittoria, Jacopo, 418  
 Vittoria, Vincenzo, 365, 401, 404, 405, 417-425  
 Vivaldi, Antonio, 276  
 Vleughels, Nicolas, 280, 310, 317, 323, 324, 327  
 Volkmann, Johann Jacob, 292  
 Volpato, Giovanni, 198, 219, 223  
 Volpe, Carlo, 6, 47, 52, 61, 92, 93, 98, 140, 186, 371, 377  
 Voltaire, François-Marie Arouet, 276, 331  
 Von Maron, Anton, 309, 310, 336  
 Voss, Hermann, 54, 55, 68, 88, 92, 98, 139, 144, 167
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 237  
 Waldegrave, William, I barone di Radstock 324  
 Watelet, Claude-Henri, 332, 336, 362  
 Watteau, Antoine, 324  
 Wźbiński, Zygmunt, 411, 439, 444  
 Wehrli, René, 84, 85  
 Wicar, Jean-Baptiste, 198, 257, 258, 260  
 Wilson, Richard, 279  
 Winckelmann, Johann Joachim, 20, 201, 210, 267, 272-274, 276, 280, 281, 287-292, 294, 332, 333, 335, 336  
 Wittkower, Rudolf, 13, 14, 67, 90, 125, 129, 133, 354, 400  
 Wolfe, Karin, 297  
 Wöllflin, Heinrich, 30  
 Wood, Jeremy, 403, 409
- Zampieri, Domenico *vedi* Domenichino  
 Zanotti, Francesco Maria, 350, 367  
 Zanotti, Giovan Pietro, 315, 316, 418  
 Zauli, Giuseppe, 223  
 Zeri, Federico, 83, 84, 97  
 Zeusi, 366, 433  
 Zuccari, Federico, 194, 349, 381, 386, 404, 440  
 Zuccari, Taddeo, 407  
 Zucchini, Guido, 90

## CREDITI FOTOGRAFICI

- © 2021 Album / Scala, Firenze: fig. 5, p. 76; fig. 4, p. 346; fig. 7, p. 348  
© 2021 Copyright The National Gallery, London / Scala, Firenze: fig. 3, p. 26; fig. 6, p. 32; fig. 7, p. 77; fig. 6, p. 111; fig. 3, p. 138; fig. 3, p. 147  
© 2021 De Agostini Picture Library / Scala, Firenze: fig. 4, p. 10; fig. 3, p. 73; fig. 4, p. 75; fig. 1, p. 116; fig. 3, p. 234; fig. 3, p. 300; fig. 5, p. 347; fig. 3, p. 446  
© 2021 Foto Scala, Firenze / Heritage Images: fig. 7, p. 113  
© 2021 Foto Scala, Firenze – su concessione del Ministero della Cultura: figg. 2-3, pp. 386-387  
© 2021 Foto Scala, Firenze – su concessione del Ministero della Cultura: fig. 7, p. 121  
© 2021 Foto Scala, Firenze / Fondo Edifici di Culto – Ministero dell’Interno: fig. 5, p. 291  
© 2021 Foto Scala, Firenze: fig. 7, p. 32; fig. 3, p. 51; fig. 1, p. 62; fig. 4, p. 65; fig. 6, p. 85; fig. 1, p. 92; fig. 4, p. 110; fig. 5, p. 111; fig. 4, p. 290  
© 2021 Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas / Art Resource, NY / Scala, Firenze: fig. 1, p. 381  
© 2021 Museo Nacional del Prado © Photo MNP / Scala, Firenze: fig. 1, p. 34; fig. 7, p. 39; fig. 5, p. 149  
© Amiens, Musée de Picardie / RMN-Grand Palais / Agence Bulloz / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 3, p. 357  
© Andrea Jemolo: fig. 1, p. 315  
© ARTOTHEK: fig. 6, p. 120  
© Ashmolean Museum / Bridgeman Images: fig. 1, p. 402  
© Bayer&Mitko – ARTOTHEK: fig. 2, p. 72  
© Chantilly, Musée Condé / RMN-Grand Palais / Michel Urtado / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 2, p. 63  
© Foto Austrian Archivers / Scala, Firenze: fig. 6, p. 347; fig. 8, p. 349  
© Foto Scala, Firenze / bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: fig. 2, p. 8; fig. 4, p. 139; fig. 7, p. 261; fig. 4, p. 358  
© Foto Scala, Firenze / V&A Images / Victoria & Albert Museum, Londra: fig. 5, p. 413  
© Foto Scala, Firenze / Fondo Edifici di Culto – Ministero dell’Interno: fig. 4, p. 447  
© Giandonato Tartarelli: fig. 1, p. 285  
© Giulio Archinà: figg. 4-5, p. 205; fig. 6, p. 206; fig. 2, p. 246  
© Luisa Ricciarini / Bridgeman Images: fig. 4, p. 27; fig. 6, p. 76  
© Madrid, Academia de San Fernando: fig. 1, p. 306  
© Mario Bonotto / Foto Scala, Firenze: fig. 6, p. 378  
© MiC – Musei Reali, Galleria Sabauda: fig. 1, p. 22  
© Musée des Beaux-Arts de Dijon / François Jay: fig. 7, p. 379  
© Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole / photographie Frédéric Jaulmes: fig. 8, p. 42; fig. 6, p. 260  
© Musei Civici Monza: fig. 5, p. 198; fig. 1, p. 211  
© Parigi, Louvre (Gabinetto Disegni e Stampe) / RMN-Grand Palais / Thierry Le Mage / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 5, p. 84  
© Parigi, Louvre (Gabinetto Disegni e Stampe) / RMN-Grand Palais / Michel Urtado / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 3, p. 287; fig. 4, p. 312  
© Parigi, Louvre (Gabinetto Disegni e Stampe) / RMN-Grand Palais / Tony Querrec / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 7, p. 329  
© Parigi, Louvre (Gabinetto Disegni e Stampe) / RMN-Grand Palais / Jean-Gilles Brizzi / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 4, p. 323  
© Parigi, Louvre (Gabinetto Disegni e Stampe) / RMN-Grand Palais / Michèle Bellot / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 4, p. 83  
© Parigi, Louvre / RMN-Grand Palais / Benoît Touchard / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 2, p. 372  
© Parigi, Louvre / RMN-Grand Palais / Franck Raux / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 6, p. 39; fig. 1, p. 372  
© Parigi, Louvre / RMN-Grand Palais / Gérard Blot / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 3, p. 82  
© Parigi, Louvre / RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 2, p. 35; fig. 1, p. 80  
© Parigi, Louvre / RMN-Grand Palais / Tony Querrec / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 2, p. 101; fig. 3, p. 110  
© Parigi, Louvre / RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 2, p. 81  
© Parigi, Louvre / RMN-Grand Palais / Herve Lewandowski / Dist. Foto Scala, Firenze: figg. 1-2, p. 107; fig. 4, p. 374  
© Pinacoteca di Brera, Milano: fig. 4, p. 94; fig. 3, p. 373  
© Rai – Radiotelevisione italiana Spa: fig. 1, p. 137  
© Rennes, Musée des Beaux-Arts / RMN-Grand Palais / Patrick Merret / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 4, p. 197  
© Royal Academy of Arts, London; ph. Prudence Cuming Associates Limited: figg. 2-5, pp. 278-279  
© Sovrintendenza Capitolina – Foto in Comune: fig. 4, p. 117; fig. 3, p. 247

- © Tate: figg. 1-4, pp. 255-257; fig. 9, p. 334  
 © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Firenze: fig. 5, p. 361; fig. 2, p. 394  
 © The Trustees of the British Museum. All rights reserved: fig. 3, p. 8; fig. 5, p. 216; fig. 3, p. 272; fig. 10, p. 335, fig. 13, p. 339  
 © Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon / RMN-Grand Palais / Gérard Blot / Dist. Foto Scala, Firenze: fig. 2, p. 116; fig. 1, p. 194  
 akg-images / Erich Lessing: fig. 2, p. 233  
 Archivio fotografico Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna: fig. 5, p. 118; fig. 2, p. 286  
 Art Collection 2 / Alamy Foto Stock: fig. 1, p. 442  
 Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: fig. 1, p. 226; fig. 2, p. 227; fig. 3, p. 228  
 Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom: fig. 4, p. 215; fig. 6, p. 217  
 Bridgman Images: fig. 4, p. 52; figg. 2-3, p. 204  
 Collezione Valter e Paola Mainetti: fig. 1, p. 298  
 Diocesi di Padova, Ufficio beni culturali, Archivio fotografico: fig. 8, p. 219  
 Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma (MiC) – Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom / Enrico Fontolan: fig. 3, p. 117  
 Heritage Image Partnership Ltd / Alamy Foto Stock: fig. 12, p. 338  
 INTERFOTO / Alamy Foto Stock: fig. 7, p. 218  
 Jimlop collection / Alamy Foto Stock: fig. 2, p. 271  
 KHM Museumverband: fig. 3, p. 345  
 Musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence: fig. 4, p. 235  
 Notre-Dame, Paris, France © Pascal Lemaitre / Bridgeman Images: fig. 3, p. 64  
 Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca: fig. 6, p. 328; fig. 5, p. 448; fig. 6, p. 449  
 Per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano: fig. 3, p. 36  
 Per gentile concessione dell'Istituto autonomo Vittoriano e Palazzo Venezia – Archivio Fotografico: fig. 4, p. 37; fig. 6, p. 251; fig. 2, p. 443
- Per gentile concessione della Biblioteca Romana Sarti. Istituzione Sistema Biblioteche e Centri Culturali di Roma Capitale: fig. 2, p. 321  
 Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees / Bridgeman Images: fig. 2, p. 404  
 Roma, Istituto Centrale per la Grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura: fig. 2, p. 212; fig. 10, p. 221; fig. 3, p. 321; fig. 5, p. 325; fig. 1, p. 436  
 Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021: fig. 5, p. 27; fig. 3, p. 396; fig. 4, p. 397  
 SLUB / Deutsche Fotothek: fig. 3, p. 309  
 Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France: fig. 11, p. 222; fig. 1, p. 233  
 Su concessione del Ministero della Cultura – Archivio Fotografico Direzione regionale Musei dell'Emilia-Romagna: fig. 1, p. 48; fig. 2, p. 50; fig. 5, p. 53; fig. 6, p. 56; fig. 2, p. 93; fig. 1, p. 132; fig. 2, p. 133; fig. 3, p. 134; fig. 4, p. 135; fig. 2, p. 146; fig. 4, p. 148; figg. 1-2, p. 156; figg. 3-4, p. 157; fig. 5, p. 158; fig. 1, p. 161; fig. 2, p. 162; fig. 3, p. 163; figg. 4-5, p. 164; fig. 6, p. 165; figg. 7-8, p. 166; fig. 1, p. 168; fig. 2, p. 178; fig. 3, p. 179; fig. 4, p. 180; fig. 2, p. 182; fig. 3, p. 183; figg. 4-5, p. 184; fig. 6, p. 185; fig. 7, p. 186; fig. 8, p. 241; fig. 5, p. 236; fig. 7, p. 239; fig. 5, p. 375  
 Su concessione del Ministero della Cultura – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi – Foto Carlo Vannini: fig. 3, p. 94  
 Su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta-Galleria Nazionale: fig. 11, p. 337  
 Su concessione del Ministero della Cultura – Galleria Nazionale delle Marche: fig. 1, p. 392  
 Su concessione del Ministero della Cultura – Parco Archeologico del Colosseo: fig. 2, p. 437  
 Su concessione della Direzione regionale Musei della Toscana – Firenze: fig. 5, p. 38  
 The Picture Art Collection / Alamy Foto Stock: fig. 4, p. 301; fig. 2, p. 308  
 Yale University Art Gallery: fig. 8, p. 330

Fondazione  
*1563*



**SAGEP**  
EDITORE

Fondazione  
1563



EDITORI  
**SAGEP**

Finito di stampare nel mese di  
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)  
per Sagep Editori Srl, Genova

Fondazione  
*1563*



**SAGEP**  
EDITORE