

STEFANIA VENTRA

L'ACCADEMIA DI SAN LUCA NELLA ROMA DEL SECONDO SEICENTO

Artisti, opere, strategie culturali



Leo S. Olschki Editore
MMXIX



La collana interdisciplinare pubblica le ricerche di giovani studiosi promosse tramite borse di alti studi e premi dal Programma sull'Età e la Cultura del Barocco nelle discipline umanistiche, storia, letteratura, filosofia, musica, teatro, arte e architettura.

Comitato scientifico editoriale:

Walter Barberis

Lorenzo Bianconi

Marco Carassi

Pierre Rosenberg

Coordinamento editoriale: Elisabetta Ballaira

I testi del volume sono stati sottoposti a *double blind peer review*

QUADERNI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

Quaderni delle borse di alti studi e dei premi

2

STEFANIA VENTRA

L'ACCADEMIA DI SAN LUCA
NELLA ROMA
DEL SECONDO SEICENTO

Artisti, opere, strategie culturali



LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXIX

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
e-mail: info@fondazione1563.it
www.fondazione1563.it

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo
effettuata, non autorizzata.



© 2020



ISBN 978 88 222 6682 8

SOMMARIO

Prefazione del Presidente	Pag.	VII
Presentazione di Michela di Macco	»	IX
Introduzione – <i>L'Accademia di San Luca come roccaforte del classicismo: un falso mito</i>	»	XV
Parte I – L'ACCADEMIA DI SAN LUCA NEGLI ANNI SESSANTA E SETTANTA DEL SEICENTO: PRESENZE ARTISTICHE E STRATEGIE CULTURALI A CONFRONTO		
	»	1
<i>L'Accademia nei primi anni Sessanta: tendenze eterogenee</i>	»	1
<i>Il 1664: l'anno cruciale disatteso di Bellori e Maratti</i>	»	24
<i>Gli «aggregati» e lo statuto della scultura tra Accademia e Compagnia di San Luca</i>	»	40
<i>Tra Roma e Parigi: equilibri e squilibri</i>	»	55
<i>«Tramontava in bellezza»: la memoria di Pietro da Cortona</i> . . .	»	117
Parte II – L'ACCADEMIA DI SAN LUCA PROMOTRICE DI ROMA CONTEMPORANEA CAPITALE DELLE ARTI		
	»	133
<i>«sarà d'invidia a' posteri non poter superare il nostro Secolo»:</i> <i>Giuseppe Ghezzi e il superamento della cultura antiquaria</i> . .	»	133
<i>«coll'Arte hà mostrato il nostro Secolo superiore»: l'eredità di Bernini a difesa del primato di Roma</i>	»	144
<i>Esiti di fine Seicento: la molteplicità come virtù</i>	»	161
<i>«ingannano i Padroni, e rovinano i virtuosi»: l'egemonia accademica nella voce del contestatore Lodovico Antonio David</i> . . .	»	184
Appendice A – Elenchi delle cariche accademiche 1662-1702. .	»	199
Appendice B – Registro delle presenze degli accademici di San Luca (20 agosto 1662-12 febbraio 1702)	»	221

SOMMARIO

Appendice C – Elenco dei pittori, indoratori, ricamatori e scultori aggregati della Compagnia di San Luca 1662-1702. . . .	Pag.	329
Fonti e bibliografia.	»	331
Indice dei nomi	»	361



© 2020



PREFAZIONE

Il libro che si pubblica come secondo numero della collana dei Quaderni delle Borse e dei Premi è stato selezionato dalla Fondazione 1563 come vincitore del concorso Inedito Barocco edizione 2018 e rappresenta un contributo rilevante nell'ambito del Programma di studi sull'età e la cultura del Barocco che sostiene e promuove ricerche in ambito nazionale e internazionale.

Il concorso è volto a far emergere dal panorama degli alti studi la migliore ricerca originale e inedita in lingua italiana, nella cronologia che va dal primo Seicento alla seconda metà del Settecento e nel più vasto panorama disciplinare.

La scelta ricaduta sull'eccellente testo dedicato all'Accademia romana di San Luca nel periodo 1662-1702 riassume molti degli obiettivi che la Fondazione 1563 si pone nella propria attività di sostegno alla ricerca umanistica. Infatti l'autrice Stefania Ventra approfondisce e reinterpreta in maniera brillante e con esiti originali un tema centrale, quello delle Accademie, strettamente legato ai temi di ricerca sviluppati in questi anni dalla Fondazione e incentrati sul rapporto tra Antico e Moderno nelle arti figurative tra XVII e XVIII secolo. In armonia con una delle *mission* fondative del nostro ente, di cura e attenzione alle fonti documentarie, il testo è inoltre corredato da due ampie appendici, derivanti dallo spoglio ex novo dei documenti d'archivio che costituiscono utilissimi repertori degli artisti membri dell'Accademia e delle loro cariche tra metà Seicento e inizio Settecento, oggi messi a disposizione della ricerca. Non è inoltre secondario segnalare un ricco corredo iconografico a colori studiato per porre in stretta connessione scrittura e testo figurato, oltre ad un'ampia bibliografia.

Scritto con penna elegante, il libro, denso di contenuti, mette in discussione numerosi luoghi comuni della critica novecentesca, interpretando con uno sguardo inedito la storia dell'Accademia di San Luca in anni cruciali della sua vicenda e arricchendo con nuovi apporti di utili



© 2020



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

PREFAZIONE

ricerche il panorama della storia dell'arte che speriamo di continuare a supportare anche con queste edizioni.

Grazie all'Autrice, alla Direttrice del Programma Barocco, all'Editore Leo S. Olschki e a tutti coloro che hanno reso possibile la pubblicazione.

Il Presidente
PIERO GASTALDO



© 2020



PRESENTAZIONE

MICHELA DI MACCO

Il serrato confronto di opere, fonti, documenti produce esiti davvero innovativi che fanno di questo libro, che è il risultato di studi approfonditi, un indispensabile riferimento e, come avviene quando i lavori di ricerca sono eccellenti, lo strumento scientificamente abilitato per indirizzare nuovamente gli studi.

L'arco cronologico scelto, che prende avvio dall'ingresso di Maratti nel consesso della romana Accademia di San Luca (1662) e si ferma al primo concorso indetto grazie alle provvidenze elargite da papa Clemente XI Albani, per cui prende il nome di Concorso Clementino (1702), necessitava di una nuova e documentata ricostituzione delle dinamiche culturali, storiografiche e figurative.

Come finora non era stato fatto, mettendo in sequenza e ragionando sulla produzione artistica e sulla riflessione letteraria in rapporto con i documenti che attestano l'attività dell'Accademia di San Luca nella Roma di secondo Seicento, il libro smentisce un luogo comune della critica novecentesca perché dimostra che non esiste quello «stile d'Accademia», teso a omologare le singole individualità artistiche.

La storia dell'Accademia viene ricostruita recuperando in quel tempo i criteri di valutazione che soppesavano il valore degli artisti per le specificità interne alla pratica della professione e che attribuivano rilevanza a figure e opere che spesso i diversi parametri della critica moderna hanno collocato in posizioni secondarie.

Ai prodotti dell'arte è riservato il ruolo di protagonisti primari da interrogare e collocare nel proprio registro dei tempi; alle fonti quello di testimoni, di parte quando impegnate nella costruzione di impalcature teoriche; ai documenti quello di attestazioni di fatto, di prove da accertare e da vagliare nei loro aspetti spesso insidiosi, nella loro reticenza anche voluta, nella loro lacunosità prodotta dalla storia, ma da leggere e valutare con acume critico, controllandone il rispecchiamento nel modo artistico.

Sorprendenti sono i risultati del tenace scandaglio sistematico, volto a censire le presenze degli artisti in Accademia, a ricostruirne i ruoli e ad



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

accertarne gli apporti dati nell'esercizio di funzioni direttive, per dar voce affidabile ai documenti e solida conferma a quanto emerso osservando le declinazioni stilistiche della produzione figurativa.

La ricognizione ragionata delle cariche rivestite dagli accademici all'interno della San Luca, a partire da quella di Principe, fa emergere infatti, nell'assetto organizzativo e funzionale, le strategie di autopromozione esercitate dalla stessa istituzione, sempre più proiettata a presentarsi da protagonista sulla pubblica scena; ma soprattutto vengono chiarite le ragioni che presiedono alle scelte degli artisti chiamati a svolgere compiti istituzionali, spostando l'analisi dalla produzione documentaria al panorama figurativo, dall'osservatorio accademico al mondo esterno, analizzando le attitudini e le qualità, nel fare, sia di artisti molto noti allora come ora, come pure di quelli trascurati o quasi dimenticati e, nel libro, riportati in luce con apporti inediti sulla loro produzione. Le vicende accademiche sono quindi analizzate, e mai a priori subordinate, nel confronto con il percorso tracciato dalle imprese figurative seguendo una consequenziale narrazione che fa di questo libro un apporto necessario per lo studio della storia dell'arte di questo periodo.

Si evidenzia con molta chiarezza quanto sia importante la scelta di quel segmento diacronico che lo studio approfondito fa riconoscere come nodale nei mutamenti costitutivi dell'Accademia, nel progressivo processo di accreditamento delle tre arti, nel passaggio dalla tradizione – che identifica la pittura nel disegno, assicurandole di conseguenza il primato – alla modernità che muove l'Istituzione all'insegna della settecentesca *Aequa Potestas*. Anche su questo argomento nel libro non è tralasciato alcun accertamento, a partire dalla ricognizione sugli artisti «aggregati» e sulla loro posizione o rivendicazione nei confronti dell'Accademia. Sicché non solo a Orfeo Boselli è affidata la nota testimonianza di quanto i pittori godessero di privilegi diretti e indiretti (non ultimo il poter non temere confronti con l'antico da cui gli scultori erano perseguitati datane la straboccante presenza), ma ogni indizio è riconosciuto per constatare nel tempo il progressivo riequilibrio tra le tre arti e, all'interno delle stesse, la tendenza a omologare nell'accreditamento accademico i generi e le pratiche, come quella del restauro operata nello specifico dagli scultori. Quanto fosse stata seminale la rivalutazione, da parte degli accademici della San Luca, dell'autorialità del restauro si può verificare, negli sviluppi successivi, nelle dichiarazioni di Dandr  Bardone quando, nel suo *Traité de peinture suiv  d'un essai sur la sculpture*, (diffuso nel 1757 e riedito nel 1765), l'artista ricorda l'avvenuta conservazione o segnala la necessit  di conservare, in caso di derestauro dovuto al ritrovamento delle parti originali, gli interventi di Baccio Bandinelli (nel *Lacoonte*), di Algardi (nell'*Ercole Verospi*) di Berni-

ni (nel *Fauno Barberini*), a dimostrazione della capacità e dell'intelligenza dell'artista moderno.

Nell'attività istituzionale della San Luca, di organizzazione e di gestione, viene riconosciuta nel libro un'effettiva assunzione di responsabilità da parte degli artisti; emergono, in particolare, i diversi tempi dell'impegno di Carlo Maratti, quando si arriva a separare (ed emancipare) la missione didattica da quella originaria di congregazione religiosa e dell'impegno di Charles Errard, che sul modello dell'Académie Royale e della sua filiazione francese a Roma riforma i concorsi e introduce quello di Architettura, insediato principe nel 1672 quando si realizza la prospettiva filo francese di Maratti e di Bellori. Una prospettiva presto superata, come si legge nel libro dove riflessioni inedite fanno comprendere le scelte degli Accademici romani che orgogliosamente conservano l'autonomia per ribadire nel loro tempo il primato culturale di Roma.

Importante è trovare accertato nel libro che non è un solo indirizzo stilistico quello che presiede alla scelta per l'affidamento di cariche (e quindi di compiti operativi). Non si vedono privilegiare, all'interno dell'Accademia di San Luca e neppure nel mondo artistico romano, ragioni puramente estetiche: mercato e consesso accademico appaiono poco inclini alle scelte e alla valutazione su basi teoriche. In Accademia – si legge ed è dimostrato nel libro – contano l'ampiezza delle competenze tecniche e la conoscenza delle maniere degli antichi e dei contemporanei.

La lettura critica della ricezione delle imprese artistiche romane e dei valori espressi da quel mondo fa emergere la composita presenza di sguardi e di interessi all'interno dell'Accademia di San Luca, dove si accerta che il rispetto del canone classico non costituisce in assoluto, come invece tradizionalmente affermato, il dettato accademico e che l'eredità di Pietro da Cortona e di Gian Lorenzo Bernini continuava ad avere vitalità tanto in Accademia quanto nel processo di rinnovamento in quel teatro degli stili che si manifesta a Roma anche nel secondo Seicento. Insomma, la partecipazione attiva dei cortoneschi, ancora vivo il maestro e dopo, come pure di Mola e di Giacinto Brandi, di Bernini e degli allievi di Algardi restituisce, nell'Accademia di quegli anni, una tale polifonica presenza da smentire la convergenza sul canone belloriano. Certo, nella San Luca dell'ottavo decennio si riscontra una più ampia adesione, programmata da Maratti e da Bellori, al classicismo e allo stile retorico di Le Brun, ma lo studio dimostra quanto quelle scelte in direzione francese fossero in seguito messe in discussione e infine riformulate, accertando l'importanza determinante della figura di Giuseppe Ghezzi, a lungo segretario dell'Istituzione (dal 1674 al 1719), nel processo di allontanamento dalle idee belloriane, quando la riforma passa attraverso la scelta di selezionare gli artisti migliori e di

promuovere la rinomanza dell'Istituzione rappresenta dall'eccellenza del caleidoscopico panorama dei maestri, allora contemporanei, della scuola romana; quando Maratti, pur assente dalla vita accademica, conserva il riconoscimento di ruolo di prima fila, da alcuni ma non da tutti stimato al di sopra di chiunque altro.

La ridefinizione del contributo dato da Ghezzi al dibattito teorico di quegli anni è un altro significativo apporto di revisione dato dal libro.

Se è necessario ricordare, estrapolando dal testo a titolo di esempio, che Ghezzi assume Bernini a modello esemplare di artista del Seicento, può essere indicativo osservare cosa accade fuori dell'Accademia nei confronti degli altri massimi protagonisti del secolo. Si vedrà allora che, quasi in coincidenza di date, la *Descrizione di Roma moderna*, edita nella ristampa del 1697 da Michelangelo de Rossi in associazione con il fratello Pier Vincenzo (i più famosi stampatori romani di allora) attesta la consolidata fama della Galleria Farnese («La celebratissima Galleria è ammirabile per le pitture à fresco del grand' Annibale Caracci») e celebra le lodi della volta di Pietro da Cortona in palazzo Barberini («formano però l'ornamento più maraviglioso dell'istessa le pitture nobilissime della volta, che dimostrano l'eccellenze dell'arte et dell'ingegno, del suddetto Pietro Berrettini da Cortona») ricordando utilmente, a conferma della fortunata ricezione di quell'impresa, che le stampe di Bloemaert erano in vendita a piazza Pasquino nella libreria della Salamandra. E se, nel 1693, il rigoroso direttore dell'Académie de France a Rome, Mathieu de la Teulière, esprimeva la sua condanna di Bernini, Cortona e Borromini, accusandoli di aver totalmente rovinato le belle arti «par les liberté qu'ils ont pris tous trois de donner beaucoup à leur goust particulier, ou, pour meieux dire, à leur caprice, chacun dans leur art», nello stesso anno, inviando a Parigi le stampe dagli affreschi di Palazzo Pitti, dimostrava di apprezzare non la versione retorica ma quella cortese di Pietro da Cortona: «c'est un ouvrage des plus agréables que ce Peintre ait fait, et les estampes sont des mieux gravées de ce pays».

Si legge nel libro di Stefania Ventra che, a conferma e a riprova di quanto intuito da Giovanni Previtali, la posizione estetica di Bellori non aveva trionfato nel 1664, quando l'erudito aveva scritto il suo famoso discorso pubblicato nel 1672 ad introduzione delle *Vite*. Allora i professori accademici avevano scelto di ascoltare Bellori quando la solenne cerimonia di premiazione si era conclusa, a sipario chiuso, proprio perché non erano unanimi nel riconoscere come ufficiale quella linea.

La verifica su base documentaria del comparire e scomparire di Maratti e di Bellori sulla scena accademica rappresenta un dirimente risultato degli studi e, per i ragionamenti che ne conseguono, uno degli aspetti innovativi del libro che non intende diminuire l'importanza né dell'uno, né dell'altro,

ma collocare nel giusto rapporto con il consesso accademico quelle due grandi figure. Viene riconosciuta una giusta autonomia di Maratti da Bellori nelle modalità di osservazione del passato e di costruzione del presente. Pur incontrandosi le loro culture, erano infatti distinte le rispettive competenze e Maratti, appartenendo ad una generazione più giovane, non aveva vissuto in prima persona la stagione che era stata fondativa dell'esperienza belloriana.

Sicché, la consentaneità di Maratti con Bellori non costituisce impedimento alla capacità di apprezzare esiti stilistici molto diversi perché, ed è questo un principio innovatore del libro, pur avendo operato per affermare la scuola di Roma fondata sul disegno e sul colore, pur essendo determinato nel presentarsi come modello imprescindibile, promuovendo la sua persona come novello Raffaello, Carlo Maratti non aveva operato per esclusione e non aveva determinato nell'Accademia prescrizioni all'insegna della unitarietà dello stile.

Del resto, la programmatica identificazione in Raffaello non poteva che avvalorare l'accondiscendenza alla pluralità, a condizione di averne il governo.

Come si legge nell'introduzione di Stefania Ventra, il testo prende avvio dalla constatazione della eterogeneità stilistica dei Ritratti dei Santi Artisti donati nel 1700 da Carlo Maratti all'Accademia, in occasione del suo reinsediamento come principe, e realizzati da artisti di sua fiducia sotto il suo diretto controllo. Un approdo maturato dal pittore dopo aver attraversato diverse stagioni e diversi momenti della rappresentazione culturale, stilistica e strategica dell'Accademia di San Luca che il libro riconosce e accerta.

Grazie al tenace lavoro di ricerca e all'intelligenza interpretativa, il libro percorre le tante strade che arrivano fino all'ingresso nel Settecento riformatore.



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



INTRODUZIONE

L'ACCADEMIA DI SAN LUCA COME ROCCAFORTE DEL CLASSICISMO: UN FALSO MITO

In occasione delle celebrazioni del terzo centenario dalla morte del pittore Carlo Maratti, nel 2013, collaboravo con l'Accademia Nazionale di San Luca alla realizzazione di una mostra dei ritratti di santi e beati artisti donati dal pittore all'istituzione nel 1700 al momento del suo insediamento come principe (Tavv. LIX-LXX).¹ Ciò che affascinava maggiormente di quelle effigi, oltre all'altissima qualità di alcune di esse, era l'eterogeneità delle maniere ovvero, per usare le parole di Stefano Susinno, che fu il primo a occuparsi della collezione dei ritratti accademici, il fatto che i dodici dipinti palesassero «sostanziali diversità di gusto e procedimenti, con aperture a sollecitazioni stilistiche provenienti da ambienti diversi».² Maratti, ideatore e donatore della serie, aveva aggiornato in senso classicista le istanze compositive e stilistiche della pittura romana del suo tempo, in un serrato dialogo con la scultura. Era l'artista che gli studi ci avevano insegnato essere il fautore in pittura delle teorie estetiche di Giovan Pietro Bellori e colui che aveva gestito una bottega in cui gli allievi avevano maturato la capacità, all'occorrenza, di imitare alla perfezione lo stile del maestro. Eppure, nel momento apicale della sua carriera, il pittore donava all'Accademia in cui lui stesso aveva contribuito a riformare la didattica in senso classicista, delle opere molto dissimili tra loro, sicuramente non tutte stilisticamente allineate ai suoi esiti. La serie era stata progettata per essere inserita, come dimostra il formato dei dodici quadri giunti fino a noi, nella prestigiosa sequenza di ritratti di artisti, vanto delle collezioni

¹ La mostra è stata curata insieme a Marica Marzinotto e Valeria Rotili, con il coordinamento di Angela Cipriani. Cfr. M. MARZINOTTO – V. ROTILI – S. VENTRA, *I ritratti dei Santi Artisti: una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2014.

² S. SUSINNO, *La Galleria. I ritratti degli accademici*, in C. PIETRANGELI, *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, De Luca, 1974, pp. 201-270 (p. 231).

accademiche ora come allora e considerata, specie al volgere del Seicento, una sorta di manifesto visivo della rinomanza ormai storicizzata di cui godevano gli artisti a Roma. Il documento che attesta la donazione testimoniava poi la volontà, da parte di Maratti e dei colleghi che ricevevano il dono, di esporre le opere in un luogo particolarmente visibile della sede dell'istituzione.³

Per quale ragione, dunque, Maratti non aveva inteso palesare attraverso queste effigi l'affermazione del linguaggio classicista, il trionfo della moderna scuola pittorica romana declinato secondo una maniera che discendeva, pur con le successive mediazioni, dall'Annibale «statuino» della Galleria Farnese? Non pareva, a noi che curavamo la mostra, una strada percorribile quella di imputare la varietà di esecuzione e composizione dei ritratti all'autonoma scelta dei «giovani» chiamati a partecipare all'impresa, perché così facendo avremmo sottovalutato l'intelligenza pittorica, didattica e critica dell'artista stesso.

La comune concezione di Accademia si fondava su una consolidata tradizione di studi. Nel 1976 Carl Goldstein aveva concluso il suo saggio, eloquentemente intitolato *Art History without names*, che trattava dell'Accademia di San Luca al tempo di Maratti e analizzava un piccolo gruppo di prove di concorso, con una sentenza: l'azione delle accademie tra Sei e Settecento, dapprima a Roma, poi a Parigi e a Londra, aveva dato vita a uno stile sopra-individuale e aveva insegnato ai giovani ad adottarlo indistintamente. Per questo, lo studio dell'arte dal tardo Seicento in avanti non poteva non tenere conto del fatto che lo stile avesse cessato di essere un fatto individuale.⁴ Quando Goldstein scriveva, la figura di Maratti aveva già fatto capolino dalle ceneri della censura ottocentesca grazie agli scritti di Amalia Mezzetti,⁵ che si muovevano sulla scia del deflagrante contributo che Denis Mahon aveva dato alla storia della letteratura artistica del Seicento rendendo noto il trattato di Giovan Battista Agucchi e individuando in quest'ultimo il capostipite della cultura classicista di matrice antiquaria

³ Si veda M. MARZINOTTO, *La donazione dei Santi Artisti di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca. Contesto culturale e portato simbolico*, in MARZINOTTO – ROTILI – VENTRA 2014, pp. 11-18.

⁴ C. GOLDSTEIN, *Art history without names: a case study of the Roman academy*, «The art quarterly», I, 1977/78 (1978), 2, pp. 1-161 (p. 14): «Once the individual ceased to be the custodian of style, style ceased to be an individual thing: the Accademia [di San Luca], like the Académie Royale and later the Royal Academy in London, identified and taught a supra-individual style that all young artists were expected to adopt. The study of Italian art from the later Seicento on must take this radical departure from Renaissance individualism into account».

⁵ A. MEZZETTI, *Contributi a Carlo Maratti*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», IV, 1955, pp. 253-354; EAD., *Carlo Maratti: altri contributi*, «Arte antica e moderna», IV, 1961, pp. 377-387.

che aveva fatto da sfondo alla formazione di Giovan Pietro Bellori.⁶ Se però Mahon, da conoscitore, aveva lasciato spazio alla compresenza di istanze diversificate all'interno dell'istituzione accademica romana, sottolineandone la distanza rispetto alla «authoritarian atmosphere»⁷ dell'Académie Royale di Parigi – fondata nel 1648 –, Goldstein proponeva viceversa di interpretare le opere degli accademici romani come prodotto di un modo di fare arte tanto omologato da poter essere inserito, appunto, in una storia dell'arte «without names», indicando in Maratti il principale promotore di questo «supra-individual style». Per la verità, va notato che Giulio Carlo Argan, già nel 1932, in una alquanto dimenticata – e ancora molto crociana – recensione all'edizione delle *Vite* di Bellori curata dall'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, nel discutere dell'atteggiamento selettivo e interpretativo dell'antiquario seicentesco, osservava: «il classicismo, quale appunto lo intendeva Bellori, cioè piuttosto come principio rettorico che come concreto modo figurativo»,⁸ fornendo di fatto una chiave di lettura – come suo uso teorica, ma tale era Bellori – che consentiva facilmente di ascrivere all'alveo belloriano espressioni figurative eterogenee.

La linea criticamente vincente pareva però essere quella indicata da Goldstein. Del resto, lo studio pionieristico di Nikolaus Pevsner sulle *Academies of Art*, pubblicato nel 1940 dopo una decennale gestazione,⁹ aveva definito in modo generalizzante le accademie come istituzioni promotrici di «un'istruzione artistica basata su uno stile consapevolmente accettato e ufficialmente promosso».¹⁰ Tale interpretazione nasceva come conseguen-

⁶ D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, Warburg Institute, 1947.

⁷ *Ivi*, p. 188.

⁸ Il testo è riedito in G.C. ARGAN, *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma, Bulzoni, 1970, pp. 263-272 (p. 267).

⁹ N. PEVSNER, *Academies of Art: past and present*, Cambridge, University Press 1940 [trad. it. *Le accademie d'arte*, Torino, Einaudi 1982]. Per una contestualizzazione del testo e dell'autore si veda l'introduzione di Antonio Pinelli all'edizione italiana, riedita recentemente in A. PINELLI, *Introduzione a Le Accademie d'Arte di Nikolaus Pevsner (Torino, 1982)*, «Ricerche di storia dell'arte», CXXIII, 2017, pp. 28-45.

¹⁰ Sintomatici di una sovrapposizione impropria di piani sono gli stessi titoli attribuiti da Pevsner ai capitoli del suo trattato. Si passa da una sezione divisa su base cronologica «da Leonardo all'Accademia di San Luca», a una parte dedicata a «barocco e rococò», termini, questi ultimi, che corrono sul confine tra indicazione cronologica e determinazione di indirizzo stilistico – ad un più esplicito «classicismo, mercato, accademie» per il Settecento. Questo secolo veniva quindi dichiaratamente, e in parte giustamente, affrontato come il secolo delle accademie, che avevano, per generalizzare, adottato il canone classico come strumento di controllo e di contrasto al gusto cosiddetto rococò, tanto da diventare roccaforti di un classicismo che gli studi dell'epoca delle etichette prestanti hanno per decenni definito «accademico» senza avvertire la necessità di aggiungere altre specifiche. In un siffatto sistema di pensiero Pevsner poteva



1. CARLO MARATTI, *Ritratto di Giovan Pietro Bellori*, c. 1672, olio su tela, Roma, collezione privata.

za di una ricostruzione in cui il potere centralizzato di cui l'Académie Royale di Parigi si era fatta promotrice in campo figurativo diveniva termine di paragone assoluto per tutte le altre istituzioni artistiche coeve e successive. Nel capitolo dedicato a «barocco e rococò» lo studioso, dopo aver trattato lungamente, appunto, dell'accademia francese, sorvolava in poche righe la fase seicentesca di quella romana, basando le proprie informazioni quasi esclusivamente su quanto riportato da Melchiorre Missirini nelle sue *Memorie* dedicate alla San Luca nel 1823, fonte preziosa ma talvolta imprecisa e, soprattutto, doverosamente da considerare come frutto della cultura del proprio tempo.¹¹

Da modello, quale era stata per via della sua precoce fondazione, l'Ac-

cademia di San Luca si trasformava così in riflesso del sistema accademico francese, approdato per altro al diretto confronto grazie alla fondazione dell'Académie de France à Rome nel 1666.

Più tardi Zygmunt Ważbiński, occupandosi della costruzione del mito dei Carracci a Roma al tempo di Giovan Pietro Bellori, a proposito del più che celebre discorso dell'erudito dedicato a *L'idea* e recitato proprio di fronte agli accademici di San Luca nel 1664, concludeva: «con Bellori la dottrina classica diventa la base dell'ideologia accademica».¹² Questa sorta

pertanto permettersi di affermare: «Johann Joachim Winckelmann fu l'ingegno più alto di tutti i neoclassici. La sua opera sarà quindi al centro della nostra trattazione, mentre gli scritti di altri archeologi contemporanei, teorici e dilettanti, saranno citati soltanto come testimonianze supplementari» (ed. it. 1982, p. 162).

¹¹ PEVSNER 1940, trad. it. 1982, pp. 116-117 e pp. 149-150, nn. 51-53; M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, De Romanis, 1823.

¹² Z. WAŻBIŃSKI, *Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674*, in *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome (Roma, 2-4 ottobre 1986), Roma, De Boccard, 1988, pp. 587-615 (p. 573).

di rivoluzione, che avrebbe scalzato il linguaggio cortonesco e quello berniniano dall'accademia romana in favore di un'espressione figurativa più esplicitamente ispirata al «bello» emendato dell'antico, mediato, almeno per la pittura, dall'esempio dell'Annibale romano, oltre che ovviamente da quello di Raffaello, sarebbe stata simbolicamente ancorata alla fatidica data del 1664. Questo anno aveva visto infatti la coincidenza del primo mandato di Maratti come principe dell'istituzione con la formulazione del discorso con cui Bellori assumeva Annibale a indiscusso modello di riferimento per un'arte figurativa che esprimesse, appunto, «l'idea del bello».

Così si intitolava la celebre mostra curata a Roma nel 2000 da Evelina Borea e Carlo Gasparri, imprescindibile pietra miliare per gli studi intorno alla cultura artistica del Seicento. L'esposizione, con un ordinamento che seguiva l'impalcatura biografica delle *Vite* di Bellori e accostava ai dipinti citati dall'autore opere che disvelavano la cultura antiquaria che ne aveva informato il pensiero, ha contribuito a mettere a fuoco non solo la singola figura dell'antiquario, ma anche il fermento che aveva caratterizzato l'élite intellettuale romana al suo tempo.¹³ L'esposizione si poneva in scia con i pionieristici studi di Evelina Borea e di Giovanni Previtali, i quali, nell'edizione delle *Vite* belloriane curata dalla prima con prefazione del secondo nel 1976, avevano consegnato alle conoscenze sul Seicento romano una preziosa chiave di lettura e avevano ricucito insieme le biografie pubblicate dall'erudito nel 1672 con quelle rimaste inedite dopo la sua morte.¹⁴ Il fondamentale lavoro di Liliana Barroero e di Stefano Susinno, allo scadere del Novecento, ricostruiva poi il penetrante ruolo che l'Accademia dell'Arcadia aveva avuto a Roma dalla sua fondazione nel 1690 e per tutto il Settecento.¹⁵ La cultura figurativa accademica romana, dichiaratamente legata all'Arcadia, come dimostrava la partecipazione degli arcadi alle cerimonie di premiazione dei Concorsi Clementini, celebrati dal 1702, veniva così collocata in sostanziale continuità con la cultura antiquaria di cui Bellori era stato un rappresentante di spicco. Nel mentre, grazie soprattutto ai contributi di Stella Rudolph, la figura di Carlo Maratti e la centralità della sua bottega nel mercato e nella didattica artistica della Roma del suo tempo

¹³ *L'idea del bello. In viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000) a cura di E. Borea e C. Gasparri, 2 voll., Roma, De Luca, 2000.

¹⁴ G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea con introduzione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1976, ed. cons. con postfazione di T. Montanari, 2 voll., Torino Einaudi, 2009.

¹⁵ L. BARROERO – S. SUSINNO, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, «Studi di storia dell'arte», X, 1999, pp. 89-178.

emergevano sempre più dal cono d'ombra in cui erano stati gettati dalla critica romantica.

Ancora intorno al volgere del Novecento si collocava poi la mostra curata da Jennifer Montagu, esito degli studi monografici della studiosa,¹⁶ che restituiva peso alla «altra faccia del barocco» incarnata da Alessandro Algardi, la cui fortuna critica era stata oscurata dalla straordinaria fama di Bernini, ma di cui l'autrice ricostruiva la centralità come rappresentante di una proposta alternativa e comprimaria dotata di largo seguito tra gli scultori e i pittori attivi ben oltre la data di morte dell'artista (1654). Algardi come rovescio della medaglia, dichiarava il titolo, dunque non un'opposizione, ma una declinazione alternativa nell'ambito di un fermento culturale unitario, definito appunto «barocco». Non a caso, la studiosa insegnava a vedere l'opera del più alto rappresentante della scultura classicista del Seicento in dialogo con i suoi contemporanei anche molto distanti da quella concezione artistica e a evidenziare i rapporti di scambio intercorsi, ad esempio, con Pietro da Cortona, mentre nel catalogo della mostra Giovanna Perini Folesani affermava lo statuto esemplare acquisito da Algardi nella cultura accademica romana.¹⁷

Innumerevoli i meriti dei contributi appena citati e di molti altri, a partire dal fatto che, muovendosi tra analisi delle opere, storia del collezionismo e storia sociale dell'arte, avevano finalmente consentito di oltrepassare la censura operata da Francis Haskell nel suo *Mecenati e Pittori* sulla produzione artistica romana del Settecento, elaborando e consegnando agli studi gli strumenti necessari a superare lo stigma attraverso la comprensione.¹⁸ Studiare, comprendere e spiegare le ragioni e lo statuto apicale delle opere che nell'ampia temperie della cultura «barocca» avevano rappresentato un'alternativa maggiormente ancorata al modello dell'antico e alla cultura antiquaria, rispetto alle travolgenti e allora più note opere di Cortona, di Bernini o di Gaulli, consentiva finalmente di avere un'idea aggiornata di cosa fosse stato il Seicento romano, dal punto di vista storico-artistico ma anche culturale in senso lato.

Laddove gli studi inaugurati da Luigi Salerno avevano contrapposto al «gusto ufficiale», incarnato dall'arte di persuasione del cosiddetto «barocco

¹⁶ *Algardi: l'altra faccia del barocco*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999) a cura di J. Montagu, Roma, De Luca, 1999; J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven-London, Yale University Press, 1985.

¹⁷ G. PERINI FOLESANI, "Un nuovo Guido ne' marmi": traccia per la fortuna critica di Algardi, in *Algardi* 1999, pp. 84-92.

¹⁸ F. HASKELL, *Patrons and Painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, London, Chatto & Windus, 1963.



2. ALESSANDRO ALGARDI, *Incontro tra Attila e Leone Magno*, 1649-53, marmo, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Cappella della colonna. Per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

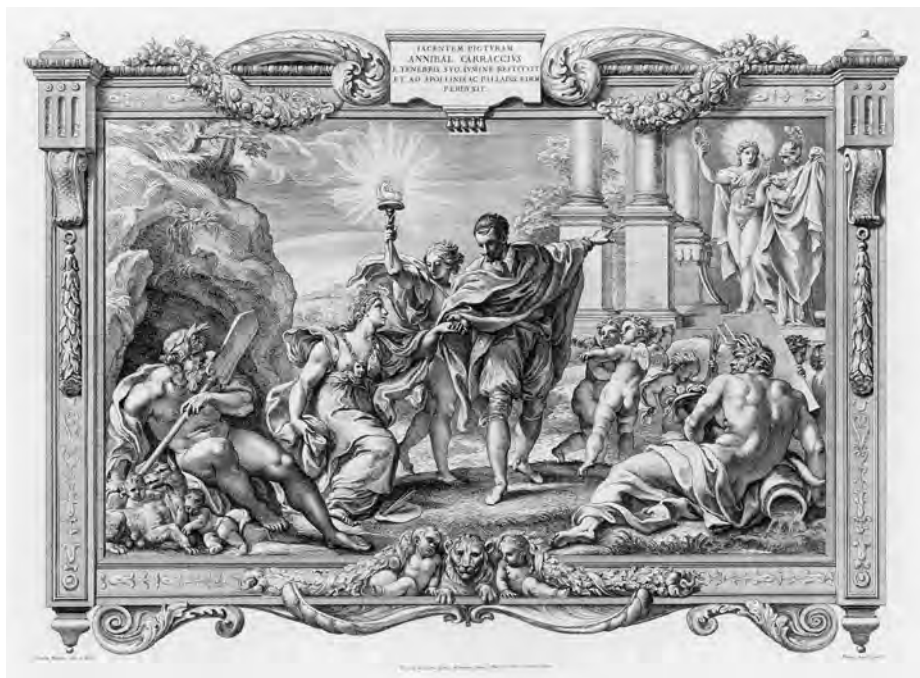
romano», un fronte «del dissenso» composto da artisti come Salvator Rosa o Pier Francesco Mola, che nella scelta tematica e compositiva delle opere prediligevano una dimensione di riflessione filosofica, spesso intimistica, la riscoperta delle ragioni culturali e artistiche dei rappresentanti del filone classicista aveva evidenziato l'esistenza di una terza via, ancorandone di fatto l'ufficialità proprio all'ambiente accademico. Le trattazioni monografiche dedicate ai singoli artisti, rigogliosamente fiorite specie nell'ultimo ventennio, creando anche delle disparità di cognizione e rendendo talvolta un po' strabica la visione d'insieme, ci hanno poi consegnato numerosi strumenti per valutare nella sua complessità l'intreccio di trame nel tessuto artistico della Roma del secondo Seicento.

Alla luce di questa fondamentale ricostituzione delle dinamiche culturali, storiografiche e figurative di un'epoca e in assenza di una trattazione organica su quanto fosse realmente accaduto tra le stanze della San Luca, il canone classico veniva dunque eletto a chiave interpretativa per quel «gusto ufficiale» che la produzione accademica romana avrebbe espresso, sovrapponendo, si crede, le dinamiche relative ad una cronologia più tarda o ad altre geografie a un momento che fu invece a Roma di aperto e variegato confronto.

In questa presunta riforma del gusto accademico sul modello del canone classico, così come proposto dal linguaggio marattesco, veniva assegnato un particolare ruolo a Giuseppe Ghezzi, quello di comprimario di Maratti in qualità di segretario nella gestione dell'istituzione negli anni d'oro di Clemente XI, e come tale sovente definito come portatore di una «fede ragionata nel classicismo del Maratta».¹⁹

Tornando ora al problema iniziale, l'inquadramento fornito dagli studi alla cultura accademica non aiutava quindi a comprendere le ragioni stilistiche delle dodici effigi donate da Maratti alla San Luca nel 1700. Suggerivo allora, nel piccolo libro edito in occasione della già citata mostra, di leggere nella serie dei santi artisti un repertorio di modelli da un lato offerto dal pittore ai giovani frequentatori dell'istituto sollecitando una formazione onnicomprensiva, dall'altro esibito per dimostrare la capacità della moderna scuola romana di esprimersi attraverso vari registri, di aderire a vari linguaggi, di raccogliere in sé tutte le maniere possibili. Si trattava di una risposta intuitiva, basata sull'osservazione delle opere e molto ancorata ai dati disponibili nella biografia belloriana del pittore. Comprendevo

¹⁹ 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*, a cura di V. Martinelli, Roma, Palombi, 1990, pp. 9-19 (p. 14).



3. PIETRO AQUILA su disegno di CARLO MARATTI, *Annibale Carracci riconduce la pittura da Apollo e Minerva*, acquaforte e bulino, in *Galeria Farnesianae Icones...*, Roma, Giovanni Giacomo De Rossi, 1674.

però che l'ipotesi fosse da sottoporre a verifica e che, essendo stati i ritratti ideati per l'ambito accademico, nell'ambito accademico andava cercata una più esaustiva spiegazione. Tutto questo anche alla luce dei recenti contributi che hanno scardinato in buona parte le convinzioni che ci sono state tramandate per quanto riguarda la fase fondativa quattro-cinquecentesca della San Luca.²⁰

La domanda diventava quindi: era realmente esistita, dagli anni Sessanta del Seicento in poi, una cultura accademica che si era determinata attraverso l'adesione a un canone normativo ispirato al culto dell'antico e alle moderne declinazioni di questo culto? Chi erano, a queste date, gli artisti che venivano eletti accademici? Chi di loro, in particolare, partecipava attivamente alle attività collegiali e alla didattica e si faceva portatore di queste

²⁰ Cfr. I. SALVAGNI, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma 1478-1588*, Roma, Campisano Editore, 2012.

istanze? Secondo quali modalità questo canone avrebbe potuto essere irradato o imposto alle giovani generazioni che si formavano in Accademia? O, per dirla altrimenti: in quali momenti e attraverso quali strumenti Bellori e Maratti avevano imposto la propria concezione artistica ai colleghi accademici e agli studenti?

Una significativa parte della ricerca che informa questo volume è stata pertanto dedicata al censimento delle presenze in Accademia di San Luca e alla ricostruzione dei ruoli e degli apporti degli artisti che hanno avuto funzioni direttive. Questa parte, naturalmente centrale nella narrazione, è stata qui restituita attraverso le due appendici. La ricognizione archivistica ha fatto emergere dati molto significativi, in parte inediti e in parte trascurati dalla critica, che, inseriti in una lettura globale delle vicende che hanno interessato l'istituzione nel periodo trattato, hanno consentito di avanzare nuove interpretazioni. I dati più indicativi, proprio per le ragioni che hanno mosso la ricerca, riguardano le presenze, o per meglio dire le assenze, di Bellori e Maratti. Il primo, scarsamente presente negli anni di principato dell'amico pittore (1664-1665), ricompare con assiduità da quando, nel gennaio 1666, viene nominato segretario durante il principato di Giovanni Maria Morandi. La famosa congiuntura che avrebbe visto trionfare, secondo gli studi precedenti, la linea estetica belloriana in Accademia nel 1664, una linea che Previtali per primo interpretava come polemicamente contrapposta da parte dell'erudito allo *status quo* e non come esposizione di un paradigma in uso, risulta drasticamente ridimensionata dai dati emersi. Bellori non riesce, infatti, a partecipare con il suo discorso alla pubblica cerimonia di premiazione, e le sue parole vengono udite in privato dai colleghi a concorso concluso e, per così dire, a sipario calato. Una circostanza nota agli studi ma incredibilmente non valutata nella sua reale portata, probabilmente perché non relazionata al contesto delle vicende accademiche che vedono a queste date tra i membri più attivi e influenti dell'istituzione romana figure quali Gaulli, molto più assiduo di Maratti e tanto più di Bellori alle riunioni delle congregazioni; quali gli allievi di Pietro da Cortona, ancora vivo il maestro, come Ciro Ferri o Lazzaro Baldi; quali quei rappresentanti di proposte artistiche diametralmente opposte rispetto a quanto propugnato da Bellori come Pier Francesco Mola, principe nel 1663, o Giacinto Brandi, principe nel 1668 e nel 1684. La fortuna di quest'ultimo come fonte figurativa per generazioni di giovani artisti formati a Roma dalla metà del Seicento emerge soprattutto laddove i frutti dell'osservazione del suo tenebrismo si manifestano, a distanza di anni, nei pennelli di artisti che pure avevano a lungo collaborato con Maratti, come Daniel Seiter. Figure come Mola o come Brandi, assoluti protagonisti della vita accademica, di-

mostrano la presenza e il seguito di riflessioni artistiche molto lontane da quella di impostazione classicista, una riflessione sulla luce e sul colore per molti versi alternativa rispetto a quella, estremamente diffusa, mediata da Lanfranco e la fondamentale importazione nella pittura romana di fonti quali Jusepe Ribera e Luca Giordano.

La chiamata di Bellori a tenere il discorso ufficiale in occasione della cerimonia di premiazione alla «mostra dei giovani» del 1664, di fatto poi censurata dai colleghi, viene quindi proposta in questa sede come un'azione congiunta dei due sodali, pittore e erudito, dall'esito fallimentare in quanto le teorie estetiche formulate dal secondo non potevano essere benaccette a una platea di interessi e di sguardi tanto composita. Se Raffaello è, nei fatti attraverso il *San Luca che dipinge la Vergine* assunto come icona, oltre che metaforicamente, il nume tutelare dell'istituzione romana, il mito di Annibale è ancora in via di definizione. Sarà proprio Bellori, in concorso con i francesi, a renderne effettiva la canonizzazione nel pantheon accademico, ma solo nel decennio successivo. Ciò si è dimostrato incrociando l'analisi delle fonti, anche di nuova acquisizione, con i documenti relativi agli allestimenti delle stanze accademiche, con, non ultima, la produzione pittorica e scultorea degli artisti attivi nell'istituzione a queste date, per i quali si può affermare, seppur semplificando, che la fonte prediletta tra gli esponenti della scuola emiliana risulta essere Lanfranco. Lanfranco, emulato o distanziato, ma comunque punto di partenza imprescindibile per la centralità della ricerca luministica nella sua opera, che pare essere uno dei maggiori temi di riflessione degli accademici di quest'epoca, come emerge dal confronto tra le loro opere, pur con esiti assai distanti.

La disamina di quanto accaduto nella San Luca intorno al celebre discorso su *L'idea* di Bellori concorre a spiegarne la tardiva pubblicazione a introduzione delle *Vite* ben otto anni dopo e a confermare con nuove aggiunte l'afferenza al mondo francese di questa operazione editoriale. Due anni dopo la poco riuscita impresa di Bellori, Maratti, che nel mentre aveva contribuito a riformare l'insegnamento conferendo centralità alla copia dal nudo e dal panno, avrebbe tentato nuovamente di dotare l'istituzione di un prontuario dall'impostazione rigorosamente classicista consegnando al consesso il manoscritto delle *Finezze dei pennelli italiani* di Luigi Scaramuccia, pubblicato poi nel 1674. Di questa circostanza possediamo solo la testimonianza ottocentesca di Missirini, non priva di contraddizioni. Pare comunque verosimile l'attestazione di un'adesione di Maratti a quanto sostenuto da Scaramuccia, nel cui trattato il «genio» di Raffaello accompagna il lettore alla scoperta della storia dell'arte moderna italiana. Interessante è a tal proposito il rilievo di Missirini, tratto non sappiamo da quale fon-

te, per il quale i colleghi di Maratti trovarono nel manoscritto «molto del buono, anzi dell'ammirabile: solo, che parve stemperato l'utile in troppo lunghe parole»,²¹ a testimonianza di una scarsa propensione per le complesse speculazioni teoriche. Non conoscendo la fonte delle informazioni del segretario ottocentesco è impossibile valutarne l'attendibilità; va però rilevato come Scaramuccia sia stato ammesso nella San Luca solo nel 1675, all'indomani della pubblicazione de *Le finezze* e soprattutto nell'unico momento in cui la politica culturale belloriana pare avere una certa presa tra i colleghi accademici. Per altro, va sottolineato come comunque nell'opera di Scaramuccia il modello raffaellesco sia dichiarato perfettibile in alcuni aspetti, in particolare per il pannello: proprio il fulcro della riforma della didattica così come intesa da Maratti.²² Mentre quindi si attua il tentativo di indirizzare l'Accademia da parte di Maratti e di Bellori, la maggior parte degli artisti più attivi del consesso è impegnata a lavorare con i due giganti del Seicento romano: Pietro da Cortona e Bernini. Il primo impiega Cosimo Fancelli ed Ercole Ferrata nella decorazione a stucco della volta di Santa Maria in Vallicella, in cui ancora una volta aggiorna se stesso tornando all'espediente del quadro riportato, mentre cresce la nuova chiesa dei Santi Luca e Martina da lui progettata, che conferisce all'aggregazione degli artisti una presenza monumentale nel tessuto urbano. Il secondo, architetto e scultore di punta del papato Chigi, è impegnato nella progettazione del colonnato di San Pietro, messo in opera con la collaborazione della gran parte degli scultori attivi a Roma in quel momento, così come nel più semplice ma altrettanto significativo arredo scultoreo della Cappella Chigi nel duomo di Siena, alla quale impresa per altro partecipa anche Maratti. Il seguito dei due grandi artefici del «barocco» romano è tutt'altro che adombrato. Bernini, come è noto, viene chiamato nel 1665 alla corte di Luigi XIV e accolto con i maggiori onori possibili, prima di un "licenziamento" che è sì scelta di gusto, ma lo è per parte francese, mentre, come vedremo, Roma prenderà di fatto le difese del suo genio. Il suo parere conta, anche per i detrattori. Ne è esempio Ciro Ferri, il quale, nella dorata e sofferta prigionia bergamasca per la realizzazione delle storie per la volta di Santa Maria Maggiore, che esportano il cortonismo romano in ambito lombardo, pur disprezzando umanamente Bernini, scrive a Lorenzo Magalotti a Firenze: «e mi faccia di grazia sapere quello che disse il cavalier Bernini

²¹ MISSIRINI 1823, p. 121.

²² Cfr. G. GIUBBINI, introduzione a L. SCARAMUCCIA, *Le finezze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino; saggio biobibliografico, catalogo delle opere pittoriche dello Scaramuccia e indice analitico a cura di Guido Giubbini*, Milano, Ed. Labor, 1965, pp. 1-15: 13-15.



4. CIRO FERRI, *L'Arcangelo Michele*, 1665-67, affresco, Bergamo, Santa Maria Maggiore.

delle mie pitture, e non si fidi di un solo, ma lo dimandi a qualcheduno che sia stato per le stanze quando vi era egli; che è quanto desidero». ²³

Se ci sono nemici da combattere in Accademia, per Bellori, quelli sono Bernini, Cortona e la loro folta e fitta rete di discepoli e ammiratori, che costituiranno per decenni lo zoccolo duro della gestione della didattica, ma soprattutto che continueranno a favorire, in un mercato artistico poco incline alla classificazione di impostazione teorica, rapporti di scambi e influssi reciproci. Un tessuto di cui Maratti è parte integrante e continua a rimanere tale, insieme alla sua bottega, ben oltre il raggiungimento di quell'equilibrio formale, compositivo e stilistico di marca classicista e impostazione belloriana che è rappresentato dalla volta di Palazzo Altieri (Tav. XXIX), spesso invece letta come approdo della ricerca dell'artista e come esempio di espressione accademica ai più alti livelli. Considerazioni entrambe fuorvianti. Innanzitutto, Maratti modulerà di continuo, nel-

²³ G.G. BOTTARI – S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, Per Giovanni Silvestri, 1822-25, 8 voll., ed. cons. Hildesheim, Olm, 1976, vol. II, p. 47. Lettera di Ciriaco Ferri a Lorenzo Mangalotti, Bergamo, 30 settembre 1665.

la sua lunga e fruttuosa carriera, le fonti figurative oggetto della propria selezione, certo con predilezioni evidenti e ciclici ritorni, come quelli di Guido Reni o di Domenichino, talvolta evocati, altre volte citati, come è il caso delle figure femminili che osservano il pittore al lavoro nel *Ritratto allegorico del marchese Pallavicini*, ma sempre aggiornati in una rielaborazione composita di spunti non direttamente discendenti da quella genealogia in cui la biografia belloriana lo ha forse un po' incastrato, vale a dire la linea Carracci-Albani-Sacchi. La riflessione di Maratti, sempre improntata al classicismo di marca emiliana, non è comunque esente da momenti di vicinanza alle istanze cortonesche. In secondo luogo, la volta di Palazzo Altieri concorre, a pari merito e senza che le fonti coeve registrino considerazioni di aggiornamento o attardamento più per l'una che per l'altra, con opere contemporanee ed estremamente distanti dal punto di vista della cultura figurativa. Da una parte c'è infatti la stupefacente impresa di Gaulli nella Chiesa del Gesù (Tav. XXX), forse il più alto esito del berninismo in pittura, pure qui con la collaborazione di Antonio Raggi e di Michele Maille, tra i più attivi scultori accademici; dall'altra parte l'impresa di Brandi ai Santi Carlo e Ambrogio al Corso (Tav. XXXI). Qui l'artista si esprimeva, per quanto in una gamma decisamente schiarita per via della tecnica, rispetto al tenebrismo della sua pittura a olio, in un registro di scomposizione e alterazione di ogni senso di armonioso equilibrio che era diametralmente opposto alla disposizione paratattica perseguita dal Maratti consigliato da Bellori nel *Trionfo della Clemenza*. Delle compresenze e della validità delle loro istanze Maratti ha piena consapevolezza, come dimostra ad esempio nella vicinanza proprio a Gaulli, e per lui a Bernini, nel realizzare lo schizzo progettuale per la composizione a stucco dedicata alla *Ascensione di san Francesco Saverio* per l'altare dedicato al santo nella chiesa del Gesù.²⁴

Come si è anticipato, sono le comparse e le scomparse di Bellori e di Maratti dalla scena accademica i risultati forse più eloquenti del censimento condotto. Proprio in corrispondenza con la data di fondazione dell'Académie de France à Rome (1666), si avvia infatti la partecipazione attiva di Bellori alla vita della San Luca, dalla quale egli si assenterà dall'agosto 1679 per non fare mai più ritorno. La sua presenza coincide con il lungo processo di affiliazione dell'accademia romana al potere culturale francese, un processo con tutta evidenza pilotato da lui e da Maratti, come attestano innegabilmente i documenti, ma attuato con il consenso unanime e con-

²⁴ Si veda da ultimo J. MONTAGU, *Carlo Maratti e la scultura*, in *Maratti e l'Europa*, Atti delle giornate di studi (Roma, 11-12 novembre 2013) a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma, Campisano Editore, 2015, pp. 53-66 (pp. 55-56).



5. CARLO MARATTI, *Il tempio della Virtù*, olio su tela, Stourhead, Wiltshire, The National Trust, Hoare Collection.

sapevole dei colleghi. Lo stesso Maratti abbandona le sedute accademiche già un anno prima, nel giugno 1678, per tornare a essere parte attiva del consesso solo nel 1699, chiamato da un anziano Giovanni Battista Buoncuore ad affiancarlo come vice-principe. L'Accademia di San Luca rimane quindi orfana, per venti lunghi anni, della presenza di colui che, stando alle interpretazioni correnti, l'avrebbe traghettata verso l'adozione di un canone normativo di riferimento per la produzione artistica, irradiato anche e soprattutto grazie alla partecipazione degli arcadi nelle cerimonie di premiazione per i concorsi e diffuso grazie alla pubblicistica curata da Ghezzi con i libretti editi in occasione degli stessi concorsi. In sua assenza, e ancora in assenza dei suoi allievi della prima generazione, la maggior parte dei quali sarebbe entrata in Accademia allo scadere del secolo, la didattica, la nomina dei nuovi membri e la premiazione dei concorsi restano affidate ad artisti che nel loro insieme rappresentano la varietà delle istanze che abbiamo evocato in precedenza.

Una varietà che è stata ricomposta, sempre a partire dalle presenze, cercando di dare forma all'opera di artisti talvolta ignorati dalla critica e oggetto di quasi casuali citazioni, che risultano invece avere avuto una parte attiva nella conduzione delle strategie accademiche nell'epoca presa in considerazione. È il caso ad esempio di Matteo Piccioni, la ricostruzione del cui profilo restituisce una personalità dalle disparate competenze di pittore, mosaicista, incisore e, appunto, accademico, anche nel ruolo di «stimatore di pitture».

Alla carica di stimatore, alle sue implicazioni secondo l'evoluzione degli statuti e della legislazione pontificia in proposito, e ai criteri di selezione degli artisti che la ricoprono nel corso del secondo Seicento si è dedicata nella trattazione una particolare attenzione. Questa è infatti una delle modalità di controllo del mercato artistico romano. Non sembrano infatti influire sull'affidamento di questa carica, l'unica di nomina diretta da parte del principe, parametri legati all'indirizzo stilistico come si era ipotizzato all'inizio della ricerca, ma il criterio pare essere l'ampiezza dello spettro delle competenze tecniche. Gli stimatori di pittura risultano allora essere prevalentemente pittori esperti nella copia, nella traduzione, nell'incisione, nel restauro, vale a dire in tutte quelle operazioni del fare artistico che prevedono lo studio assiduo e attento di una variegata gamma di espressioni che andavano dall'antico al contemporaneo. Lo stesso parametro si è riscontrato per gli stimatori di scultura, nella quale si sono distinte in modo particolare per la prima generazione figure come Paolo Naldini, Melchiorre Cafà, Ferrata, Raggi e Fancelli, e per la seconda Filippo Carcani, Maille e Jean-Baptiste Théodon, cioè coloro che, con sapiente prassi tecnica, avevano trasformato il volto di Roma prestando le mani alla realizzazione di



6. GUIDOBALDO ABBATINI, FABIO CRISTOFORI, ORAZIO MANENTI, MATTEO PICCIONI su cartoni di PIETRO DA CORTONA, *Adorazione dell'agnello mistico*, mosaico, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Cappella di San Sebastiano, vestibolo, particolare. Per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

progetti di maestri che si esprimevano secondo istanze stilistiche estremamente distanti tra loro. Ancora una volta quindi pare essere stata premiata la capacità di restituire linguaggi diversificati, che vale evidentemente l'accreditamento della capacità di leggere altrettanti diversificati linguaggi.

L'analisi delle norme statutarie, delle loro evoluzioni, dei rapporti con la subordinata Compagnia di San Luca, ha indotto poi a porre sotto il riflettore la complessa questione del rapporto tra le arti, sottoponendo anche in questo caso a verifica l'assunto zuccariano della pari dignità di pittura, scultura e architettura in quanto arti dipendenti dal disegno. In questo senso la ricerca ha restituito, come era forse in parte prevedibile, uno stato dei fatti piuttosto lontano da quanto la speculazione teorica legata all'Accademia testimoniava da circa un secolo. A partire dall'analisi terminologica degli statuti, incrociata con altri dati, si è chiarito che la pittura mantiene nel Seicento uno statuto privilegiato. In questo caso Bellori, nella sua palese asserzione dell'inferiorità della scultura moderna alla pittura, registrava un sentire comune, per quanto in via di trasformazione, non collocandosi certo in posizione isolata. In tal senso, molto condivisa risulta ad esempio la posizione di Orfeo Bosel-

li, che scompare nel corso del suo mandato come principe all'apice di una carriera decisamente schierata in favore della supremazia dell'antico sul moderno e con la consapevolezza di questa sorta di inferiorità della produzione scultorea contemporanea rispetto a quella pittorica.

Già prima dell'avvento del lunghissimo segretariato di Ghezzi, inaugurato nel 1674 e destinato a concludersi solo nel 1719, e soprattutto durante il suo mandato, il reale fine perseguito dal consesso pare essere quello di un innalzamento della qualità della produzione accademica. Una determinazione che si esprime attraverso una più rigorosa selezione dei membri e un'esclusione dai corsi degli allievi dei «bottegari», anche grazie all'adozione di nuovi statuti. Alle impostazioni restrittive sulla selezione si accompagna nel mentre una strategia della rinomanza che si esprime attraverso una molteplicità di azioni che sono state raccolte, ricostruite e restituite nelle pagine che seguono.

Maratti, pur assente per molti anni dall'istituzione, era evidentemente un punto di riferimento fondamentale e un modello vincente per molti degli artisti che conducevano nel mentre le sorti dell'istituzione, come Fabrizio Chiari, Giovanni Maria Morandi o Giovan Francesco Grimaldi, per citarne alcuni. Tuttavia, rimettendo la sua figura in ombra, solo per quanto attiene i fatti accademici, emerge con maggiore forza il ruolo di Giuseppe Ghezzi. Del resto, gli studi precedenti contenevano tutti i dati per comprendere che questi fosse portatore di una cultura più articolata rispetto alla presunta adesione completa al canone marattesco, con le sue documentate e studiate attività di letterato, di pittore, di organizzatore di mostre e di collezionista, nella ricomposizione delle quali la maggiore coerenza emersa secondo alcuni studi era proprio una basilare incoerenza, descritta come «eccezionale» nel senso letterale del termine. Ghezzi che faceva quindi, e di continuo, eccezione a se stesso: un curioso fenomeno.

Si è allora ripartiti proprio dalla sua composita attività e dalla sua cultura, dopo avere inquadrato gli accadimenti che hanno interessato l'Accademia prima e durante la sua permanenza alla carica di fatto direttiva di segretario. Per comprendere le modalità e le ragioni della sua azione, l'unica che, per i suoi esiti anche concreti, quali appunto le già citate pubblicazioni, può essere intesa come azione ufficiale della San Luca, è servito però inserirla all'interno del clima culturale, sociale e infine politico che influiva e talvolta conduceva la vita culturale romana del tempo, nonché relazionarla con gli approdi della trattatistica artistica. È stato necessario puntare lo sguardo sulla sostanziale rivoluzione operata dagli artisti e letterati francesi nell'indicare Parigi come nuova Roma e nel conferire alla prima la palma del primato che in antico era appartenuto alla seconda e, su questa scia, dividere l'atteggiamento assunto da parte dell'Accademia romana in

due tempi. Il primo tempo è quello in cui Roma è vista come serbatoio di *exempla*, all'inizio del regno di Luigi XIV, e in cui la capitale pontificia è la sede di costituzione di una formidabile rete antiquaria che vede all'apice appunto Bellori. È il tempo dell'ammirazione senza pari per il Raffaello romano, guida e modello per la neonata cultura accademica parigina. In questo momento gli accademici di San Luca si rendono disponibili a cedere il comando politico della propria istituzione ai francesi nella speranza di ottenerne in cambio finanziamenti e commissioni. Questa cessione di potere avviene però da parte di figure che si sentono forti del proprio riconosciuto primato artistico. Cambiando, dagli anni Ottanta del secolo, la disposizione per parte francese, si vede cambiare anche quella degli accademici nostrani, che vedono il primato di Roma minacciato e reagiscono all'attacco.

Le pagine che seguono dimostrano che entrambi questi processi, di forza uguale e contraria, vengono sostanzialmente condivisi, almeno nella forma, da tutti i membri del consesso. Di fronte alla possibilità di accesso al fortunato cerchio della fiducia del Re Sole, nei fatti governato da Charles Le Brun, le posizioni artistiche vengono meno: tutti vogliono raggiungere la possibilità di proporre la propria istanza al più munifico sovrano che il Seicento abbia visto in azione dopo Urbano VIII. Anzi, la situazione è potenzialmente ancor più prolifica, perché se papa Barberini agiva secondo un gusto artistico colto e preventivamente formato, per il Re Sole evidentemente l'importazione di menti e di mani romane aveva in un primo momento delle ragioni che esulavano dal loro registro espressivo, come attestano le commissioni e le onorificenze concesse dal sovrano francese ad artisti tanto diversi tra loro.²⁵

Non è una novità il sostanziale asservimento, nel corso degli anni Settanta, dell'Accademia di San Luca a quella francese, palesato, come da sempre hanno notato gli studi, dall'elezione come principi di Charles Errard prima e di Charles Le Brun dopo.²⁶ Le dinamiche di questo rapporto

²⁵ Su questo tema si attende per altro l'uscita del volume curato da Olivier Bonfait, anticipata da una conferenza tenuta a Roma nel 2016 (*Poussin Barocco? Antibarocco e filoromanismo nella storia dell'arte francese*, Roma, Università Sapienza, 3 maggio 2016, a cura della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo di Torino) in cui lo studioso ricostruirà proprio come dall'osservatorio parigino di metà Seicento l'arte «romana» venisse sostanzialmente percepita come unitaria, proprio in quanto romana, benché oltralpe giungessero rappresentazioni molto diverse tra loro, quali le opere di Pietro Cortona, di Giovan Francesco Romanelli, di Bernini, di Maratti e, naturalmente, di Poussin prima che questi fosse a posteriori etichettato come l'iniziatore della cultura figurativa classicista del Seicento.

²⁶ Molto eloquente quanto scriveva in proposito Anthony Blunt: «In fact it was due to the work of Louis XIV, Colbert, and Le Brun that in the eighteenth century Paris replaced Rome as the artistic capital of Europe and attained the peculiar eminence which she kept till the twen-

con i colleghi francesi sono state però qui ricostruite non leggendo quanto accade in Accademia di San Luca come un riflesso di una situazione politica e sociale che vede la Francia in posizione dominante, ma leggendolo nella sua specifica appartenenza al campo della produzione, della speculazione e del mercato artistico e soprattutto sottolineando in modo preciso le tappe cronologiche di questo rapporto di avvicinamento prima e di allontanamento poi.

In particolare, entrando nel mai sopito dibattito intorno all'interpretazione dell'atteggiamento di Bellori nei confronti del potere e della cultura francese, incarnato in particolare dalle letture di Jean-Claude Boyer, Giovanna Perini Folesani e Tommaso Montanari, è stato possibile, proprio ricostruendo l'azione accademica dell'erudito, prendere una posizione e provare a usarla quale chiave interpretativa per proporre una lettura parabolica di Bellori e del fermento culturale da lui rappresentato. Una parabola dall'epilogo nostalgico, se si considera che nell'ultima pubblicazione dell'erudito – in realtà stampata postuma – sarà inserito il discorso tenuto quasi vent'anni prima nel corso della premiazione dei concorsi accademici del 1677, quando era principe Le Brun. Un testo intriso di elogi espliciti del potere monarchico francese e delle sue elargizioni in favore delle belle arti, come a ricordare tempi fulgidi da contrapporre alla carestia di commissioni pubbliche dell'epoca di Innocenzo XII Pignatelli. Una pubblicazione strategica, perché inserita nell'edizione della celebre *Descrizione* delle stanze di Raffaello.²⁷ Forse per certi versi anche un monito all'ambiente culturale romano, che continuava a credere nel primato dell'Urbinate, ma che aggiornava di continuo il modello richiamandosi ad esperienze più recenti. Forse Bellori intendeva evidenziare che, al contrario dei romani, i francesi avevano mantenuto Raffaello all'apice, in una linea di continuità con Poussin che il biografo stesso aveva contribuito a costruire con la sua pubblicazione del 1672.

La scelta di Bellori, anziano e malato, di avviare l'edizione di un'opera cui aveva atteso molti anni prima e di inserire come introduzione il discorso da lui tenuto negli anni Settanta in Accademia assume dunque le sembianze di un'operazione per molti versi nostalgica e tardiva, attuata dopo più di quindici anni di assenza dalle fila accademiche romane, anni durante i quali egli veniva invece accolto nell'Académie Royale parigina per «l'af-

tieth century» (A. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500-1700*, Melbourne-London-Baltimore, Penguin Books, 1953; ed. cons. New Haven, Conn.-London, Yale Univ. Press, 1999, p. 218).

²⁷ G.P. BELLORI, *Descrizione Delle Imagini Dipinte Da Rafaele D'Urbino Nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, nella stamparia di Gio. Giacomo Komarek Boëmo alla Fontana di Trevi, 1695.

fection qu'il a toujours témoigné pur la nation française» e in corrispondenza con il divieto imposto da Maratti agli studenti francesi di copiare le somme opere vaticane dell'Urbinate. Un'operazione, quella di Bellori, che pare avere il sapore di una rivendicazione di una posizione diversa rispetto a quella ormai assunta dall'Accademia romana che, proprio in queste date, alla vigilia delle celebrazioni del centenario dalla fondazione ad opera di Federico Zuccari nel 1595, si apprestava a farsi pubblicamente promotrice, attraverso il libretto dato alle stampe da Ghezzi, della grandezza della Roma moderna assicurando un ruolo apicale a Gian Lorenzo Bernini.

In revisione di quanto precedentemente sostenuto dagli studi, si propone qui una lettura che concorre a risolvere parte delle contraddizioni da sempre evidenziate tra la trattatistica e l'opera, tanto pittorica, che collezionistica, che espositiva, di Giuseppe Ghezzi. La sua grande operazione culturale, tale almeno nelle intenzioni, è infatti da leggersi in risposta alla *traslatio studii* avvenuta per parte francese. La scelta di pubblicare è, essa stessa, una risposta a quanto da tempo accadeva in occasione delle *Conférences* tenute all'Académie Royale, di cui André Félibien aveva curato una prima pubblicazione già nel 1669. Non si trattava però solamente di una competizione giocata sul piano delle capacità autopromozionali: i problemi, per Ghezzi e per i colleghi accademici romani, erano di contenuto. I francesi si erano dapprima appropriati dell'antico, sia materialmente attraverso la pratica della copia, sia teoricamente attraverso l'adozione di un severo canone classico, esemplificato dagli scritti di Fréart de Chambray degli anni Cinquanta. È in questa fase, durata all'incirca trent'anni, che gli artisti romani si aprono all'influenza francese forti della tradizione stessa della Roma antica che li pone su un piano di evidente superiorità nei confronti dei colleghi d'oltralpe, i quali importano modelli, opere e artisti. Le cose cambiano, però, e negli anni Ottanta Charles Perrault, inaugurando di fatto la *Querelle des Anciens et des Modernes* giunge ad affermare che «l'on peut comparer sans crainte d'être injuste / Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste». ²⁸ Una simile provocazione sposta la competizione su un piano nuovo, che, nonostante la lacuna terminologica, è effettivamente quello della contemporaneità e non quello della modernità in cui ancora Roma era risultata vincente con Raffaello, Michelangelo e Annibale. I francesi parlano del secolo di Luigi, dunque il campo della battaglia è il Seicento. Ghezzi e i colleghi ne hanno perfetta cognizione, come viene da lui stesso

²⁸ C. PERRAULT, *Le Siècle de Louis le Grand*, Paris, Par Jean-Baptiste Coignard, 1687, p. 3, cfr. M. FUMAROLI, *Les abeilles et les araignées*, in *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVIIe-XVIIIe siècles*, a cura di A.-M. Lecoq, Paris, Gallimard, 2001, pp. 9-218 (pp. 18-19).

dichiarato nel discorso tenuto alla cerimonia di premiazione dei concorrenti nel concorso coincidente con le celebrazioni del centenario, poi pubblicato, in apertura del quale, seppure servendosi di una formula retorica, chiarisce che il suo discorso nasceva per assolvere al compito attribuitogli dai colleghi di «far visibile Roma» e i suoi «avanzamenti nell'arte» ottenuti nel corso del secolo che si stava per chiudere. Un modo per accreditare, per altro, l'azione dell'Accademia stessa, fondata alla fine del secolo precedente e quindi con una storia decisamente seicentesca.²⁹

La risposta ufficiale della congregazione degli artisti romani non è, quindi, un arroccamento in difesa della grandezza antica di Roma e la proposta di tale antico come insuperato modello. Ghezzi lo esprime chiaramente: il Seicento è il secolo che raggiunge, a Roma, lo splendore che la capitale aveva avuto in epoca antica. Roma infatti non è solamente un serbatoio di modelli appartenenti ad una grandezza passata, ma è grande nella sua produzione contemporanea e, a dimostrazione di questa grandezza, Ghezzi sfodera una delle armi più potenti che il Seicento avesse prodotto: Bernini. Lo scultore, pittore e architetto, perfettamente compreso dal segretario accademico nella sua multiforme superiorità per le innovazioni stilistiche e tecniche e per la sua onnicomprensiva cultura figurativa, è impugnato in difesa del primato della Roma moderna, anzi contemporanea. Si tratta di una Roma che fa della varietà il proprio punto di forza, a differenza della Francia, che ha nel mentre creato il mito di Poussin e lo ha eletto a norma per una produzione artistica rispondente alle esigenze di corte. Una varietà espressa infatti non solo nella produzione artistica, in cui, per inciso, Ghezzi continua a seguire l'esempio cortonesco, ma anche nel collezionismo e nelle occasioni espositive.

Questa volontà di esaltare la produzione contemporanea verrà colta, evidenziata e fortemente stigmatizzata dalla voce di uno dei massimi detrattori dell'Accademia romana, il pittore ticinese Lodovico Antonio David. Nel suo trattato manoscritto del 1703, conservato nell'archivio dell'Accademia di San Luca e in gran parte inedito, egli condanna infatti le pubblicazioni di Ghezzi, in cui il segretario si permetteva, addirittura, di spendere più elogi per Pietro da Cortona che per Raffaello, di esaltare i viventi più dei grandi maestri dell'epoca moderna. A conferma, dunque, di una dimensione di contemporaneità che è, a queste date, l'oggetto di speculazione e promozione da parte dell'Accademia, che ricomponeva an-

²⁹ *Il centesimo dell'anno M.DC.XCV celebrato in Roma dall'Accademia del disegno essendo principe il signor cavalier Carlo Fontana architetto descritto da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario accademico, Roma, Buagni, 1696, pp. 5-6.*



7. GIUSEPPE GHEZZI, cartiglio apposto sul retro del *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini*, 1692, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.

tico e moderno nella propria tradizione, la quale aveva reso e continuava a rendere grande Roma.

La restituzione della cultura di Ghezzi sotto questa nuova luce ha evidenziato dunque la distanza incolmabile, sua e dell'Accademia, a fine secolo, dalle posizioni teoriche di Bellori, figlie di una cultura antiquaria che si era fregiata di una posizione di concreto e riconosciuto predominio, dal punto di vista artistico, nella geografia culturale europea. Una distanza resa pubblica, per coincidenza e per quanto possiamo attestare oggi avendo perso i discorsi pronunciati dal segretario nelle precedenti edizioni dei concorsi, proprio nell'anno di morte di Bellori, il 1696. La morte della cultura di Bellori è decretata anche dai cantieri giubilari che inaugurano il nuovo secolo in assoluta continuità con quello precedente, a conferma di una periodizzazione che andrebbe rivista. È stato qui preso in considerazione ad esempio il ciclo ideato da Padre Sebastiano Resta per la navata centrale della Chiesa di Santa Maria in Vallicella. Qui diversi artisti, accademici e allievi di accademici, si confrontano in una pluralità di linguaggi che si



8. PIER LEONE GHEZZI, *Caricatura di Domenico Silvio Passionei*, inchiostro su carta, 1749, Roma, Museo di Roma, Gabinetto delle Stampe. © Roma-Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Museo di Roma

settecentesche in micromosaico dal ritratto di san Nicodemo, rispettivamente al Victoria & Albert Museum di Londra e sul mercato antiquario romano (Fig. 84). Le due opere, mai precedentemente messe in relazione alla serie della San Luca, testimoniano la fortuna iconografica di questi ritratti e la considerazione sostanzialmente autografa della serie, avvalorando la necessità di spiegare le scelte apparentemente contraddittorie del maestro di Camerano, evidentemente comprensibili agli artisti settecenteschi che selezionavano questi ritratti come oggetto di copia. Le effigi erano state concepite da Maratti come un manifesto di quanto Ghezzi aveva affermato nelle imprese editoriali accademiche: si trattava insomma dell'esibizione della varietà di cui la scuola romana contemporanea era capace.

dimostrano memori di eterogenee esperienze romane del Seicento: da Cortona – che vegliava su di loro nella spettacolare volta – a Maratti, a Brandi, a Bernini. Rileggere la figura di Giuseppe Ghezzi come schierato in prima linea nella difesa del primato della Roma contemporanea consente per altro di tracciare una più diretta e solida linea di discendenza dalle istanze paterne per Pier Leone Ghezzi, che con la sua celebre matita registrò come in una cronaca i fatti del *Mondo nuovo*, in un impeto modernista che ora possiamo affermare essere stato insufflato dal padre.³⁰

All'evidenza di questa nuova ricostruzione di cosa fosse la cultura accademica all'aprirsi del Settecento, la scelta operata da Maratti nel concepire le effigi dei santi artisti assume una profonda coerenza. Nel corso di questa ricerca sono state per altro rintracciate due traduzioni

³⁰ Cfr. Pier Leone Ghezzi, *Settecento alla moda: i Ghezzi dalle Marche all'Europa*, Catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani del Popolo, 8 maggio-22 agosto 1999) a cura di A. Lo Bianco e C. Costanzi, Venezia, Marsilio, 1999.

Ecco allora che si conferma nella sua solidità il sodalizio tra Ghezzi e Maratti, ben documentato dagli studi, e la loro concordia nel sostenere la cultura promulgata attraverso i libretti dedicati alle premiazioni dei concorsi dei giovani, laddove però l'antico non è indicato come canone esclusivo per la formazione artistica, ma è la base di una lunga e gloriosa tradizione che giunge fino al presente e vede Roma trionfare ancora una volta come capitale delle arti. Un messaggio di cui si fa tramite, e proprio nei confronti della corte francese, il dipinto raffigurante *Apollo e Dafne* realizzato tra il 1679 e il 1681 da Maratti. Se è vero che l'opera si pone come un esempio paradigmatico della cultura che poi sarebbe stata definita arcadica, vale a dire portatrice di valori quali la bellezza, la grazia, la moderazione, è pur vero che, come ha giustamente sottolineato di recente Stéphane Loire, «Très soigneusement préparé, l'*Apollon et Daphné* est une oeuvre saturée de références à l'antique, à Michel Ange, à Poussin ou au Bernin». ³¹ Lo studioso afferma poi, e non per primo, che il dipinto sarebbe stato testimone della volontà di equiparazione della pittura alla poesia, ³² fatto certo, ma va tenuto in conto che l'ambiente di destinazione dell'opera, appunto la Francia del Re Sole, non pare a queste date necessitare di una convalida del ruolo delle arti figurative, promosse e sovvenzionate come sono, all'interno di un'azione politica che le considera evidentemente preminenti almeno da trent'anni. Pare plausibile pensare che Maratti, ottenuta finalmente l'attenzione dei francesi, bramata nel decennio precedente anche e proprio attraverso l'azione nella San Luca, voglia inviare loro un messaggio molto chiaro: la nuova scuola romana si fonda su una tradizione altissima, prestigiosa e, di fatto, insuperabile. Una tradizione che è tale proprio perché dispone di una congerie di modelli, tutti pariteticamente apicali, da rielaborare e restituire secondo peculiari linguaggi.

Al contempo Bellori, che anche attraverso l'opera e la figura di Maratti, sempre più di rilievo, combatte invece in suolo romano ancora una battaglia per l'affermazione del primato degli artisti – la situazione socio-politica, come si è ricostruito nella trattazione, è ben lontana dalla fulgida età francese – utilizza lo stesso dipinto per esaltare la pittura nella competizione con le belle lettere. Si tratta di messaggi egualmente fondati che riflettono da una parte le affinità e dall'altra le distanze tra le azioni dei due sodali, restituendo forse un po' di autonomia all'opera di Maratti e alle sue doti di stratega, esercitate sempre attraverso lo strumento principe del pennello.

³¹ S. LOIRE, *Carlo Maratti et les Français*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 167-185 (p. 173).

³² Cfr. ad esempio S. MAFFEI, «Poesia muta de' colori»: Bellori e i poeti tra Ovidio e Maratti, «Annali di critica d'arte», XI, 2015, pp. 125-142.



9. CARLO MARATTI, *Apollo e Dafne*, 1679-81, olio su tela, Bruxelles, Musée des Beaux Arts.

Il fatto poi che l'opera non sia stata gradita in Francia dimostra che è in quel terreno che si era affermato un canone normativo più rigido, forse non sempre capace, contrariamente a quanto accadeva a Roma, di comprendere esperienze diversificate, o comunque un canone al quale questa precisa opera di Maratti, sintomaticamente, non rispondeva.

Dopo avere attraversato anni di affanno economico, anche per essersi sempre mantenuta fedele al protettorato barberiniano, prima con il cardinal Francesco, poi con il nipote cardinale Carlo, e per avere quindi subito le note oscillanti fortune di questa famiglia, l'Accademia festeggia infine l'elezione di Giovan Francesco Albani al soglio pontificio. Dopo la politica zelante di Papa Pignatelli, esemplificata dal poco noto provvedimento di abolizione dei privilegi, delle facoltà e delle giurisdizioni alle corporazioni di arti e mestieri,³³ con Clemente XI l'istituzione troverà finalmente le risorse necessarie ad affermare e promuovere il nuovo primato di cui ha assunto consapevolezza anche grazie alle azioni intraprese da Ghezzi e alle sue pubblicazioni. I concorsi clementini, che in verità non presentano alcuna innovazione strutturale rispetto alle competizioni seicentesche, se non

³³ G. MORELLI, *Le corporazioni romane di arti e mestieri dal XIII al XIX secolo*, Roma, pubblicazione edita dall'autore, 1937, p. 19.

la diretta sovvenzione papale, saranno l'occasione per ribadire concetti già fatti propri dall'Accademia nei decenni precedenti, a partire dal parallelo con i letterati, che si configurerà codificato dall'esistenza dell'Accademia di Arcadia, ma che già veniva proposto attraverso la partecipazione di poeti alle cerimonie di premiazione del secolo precedente, già dal 1694 tenute in Campidoglio.

La ricostruzione della storia accademica che qui si offre termina nel 1702. Da questo momento le sorti dell'istituzione cambieranno notevolmente, ponendosi con papa Albani i germi di quel sistema di conduzione camerale che perdurerà nel corso di tutto il secolo e di quello successivo. Clemente XI tornerà a prestare attenzione all'Accademia tanto da operare ingerenze nella sua gestione. Per questo fondamentale cambio di rotta, nella necessità di stabilire dei termini cronologici all'interno dei quali svolgere la ricerca, avendo iniziato, come era naturale che fosse in virtù delle ragioni che hanno condotto alla ricerca stessa, dall'agosto 1662, data di ingresso di Maratti in Accademia, si è scelto di concludere la trattazione proprio con l'inaugurazione del primo concorso clementino, che segna di fatto l'inizio degli interventi diretti di papa Albani nella direzione accademica, culminati nel conferimento della carica onorifica di principe perpetuo a Maratti nel 1706.

Quella che segue è dunque una trattazione per certi versi partigiana, che ha voluto di proposito osservare, comprendere e restituire tutte quelle istanze che sono risultate essere comprimarie a quella classicista nella vita accademica del secondo Seicento. Di quest'ultima gli studi ci hanno già detto molto, pertanto si è preferito sottolineare gli aspetti più alternativi e discordanti. La risposta alla domanda che ha di fatto animato questo studio, vale a dire se esista o meno, nel periodo trattato, una cultura accademica, è senza dubbio negativa se per cultura si intenda un indirizzo stilistico. Esiste però certamente una cultura



10. GERONIMO FREZZA su disegno di GIUSEPPE GHEZZI, *Le belle arti rendono omaggio a Clemente XI*, 1702, Roma, Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.



11. PIETRO DA CORTONA, Chiesa dei Santi Luca e Martina, Roma.

accademica nel senso di una peculiare attenzione alle modalità di trasmissione del sapere artistico nelle sue componenti tecniche ed esecutive. Esiste una cultura accademica romana nel senso di appartenenza ad una classe di eletti che si distingue per la qualità della propria produzione, che matura nel corso del Seicento e raggiunge la sua piena consapevolezza con le formulazioni di Giuseppe Ghezzi tra la fine del secolo e l'inizio del successivo. Esiste una tradizione didattica romana che si attesta in Accademia come luogo di insegnamento che si colloca al di sopra della bottega del singolo artista. Una tradizione nella quale allo studio dell'antico si somma lo studio dal moderno, come ben emerge dalle consegne per la

terza classe dei concorsi, quella dedicata alla copia, e in cui assume importanza la copia dal panno messo in posa. Esiste, anzi si forma proprio nel periodo preso in esame, una cultura accademica nel senso dell'esaltazione di unità tra le arti, di cui resta una straordinaria testimonianza nel capolavoro cortonesco della chiesa dei Santi Luca e Martina.

Dal punto di vista teorico, fatte salve le differenti inclinazioni dei singoli artisti, si può affermare che, pur essendo l'Accademia di San Luca un luogo di messa in pratica di prerogative che definiremmo di classe, di strategie che mirano all'innalzamento del peso sociale degli artisti nel proprio tempo e che poco hanno a che fare con questioni legate agli indirizzi stilistici, ciò che emerge dalla pubblicistica prodotta dall'Accademia stessa dal 1696 in avanti è una cultura che si pone in continuità con quanto di apicale aveva espresso la produzione artistica seicentesca, proponendo aggiornamenti e rivisitazioni, ma mai censure. Questa visione, inoltre, aiuterà forse a non definire più come eccezioni eclettiche quelle inclinazioni onnicomprensive in senso stilistico e compositivo di diversi collezionisti del primo Settecento. La nomina e il coinvolgimento nelle attività accademiche di artisti dalla produzione tanto variegata fa infatti vacillare perfino il concetto di gerarchia dei generi, se pensiamo per esempio all'ammissione di Michele Pace negli anni Sessanta o, ancora, a quella del fiammingo David de Coninck nel 1686.

La cultura accademica romana del secondo Seicento, in conclusione, non può essere interpretata secondo connotazioni stilistiche, né ideologiche. Non è certamente ancora una cultura che si pone contro il «barocco», ma forse semplicemente dopo il «barocco». Un termine, quest'ultimo, utilizzato nella piena consapevolezza delle insidie che questo comporta e infatti in tutto il testo inserito tra virgolette caporali come a evocare una citazione dalla storiografia artistica. Il secolo nuovo non si apre dunque per l'Accademia con la promozione di una censura di quanto accaduto prima, bensì ancora in continuità con quelli che vengono avvertiti come modelli fondamentali e imprescindibili. Di più, di questi modelli si fa forte per sottolineare il prestigio della propria genealogia. Per la storia che si racconterà nelle pagine che seguono e che si è qui accennata, l'auspicio è che il termine «accademico» perda definitivamente quella connotazione in senso stilistico che per la cronologia trattata non trova riscontri oggettivi.

Quali siano state poi le modalità di adozione, di trasmissione e infine di promozione da parte dell'istituzione nel corso del nuovo secolo, di una cultura più fedelmente ancorata ai modelli dell'antico è forse ancora in parte da chiarire, ma qui comincerebbe un'altra storia.

La Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo di Torino ha creduto in questo testo e reso possibile la sua pubblicazione, perciò desidero esprimere la mia gratitudine al Consiglio di Amministrazione, alla direttrice Anna Cantaluppi, alla vicedirettrice Elisabetta Ballaira e all'intero, eccezionale staff che si spende con entusiasmo per incentivare la ricerca umanistica, nonché all'editore Leo S. Olschki per la cura nella realizzazione del volume.

Questo lavoro nasce da una lunga collaborazione con l'Accademia Nazionale di San Luca, che ringrazio, in particolare nella persona del Segretario Generale Francesco Moschini, che ha agevolato la ricerca e concesso con generosità la riproduzione delle tante opere della collezione accademica in questo volume. La ricerca si è inoltre giovata dei materiali conservati nella Bibliotheca Hertziana di Roma, nell'archivio dell'Académie des Beaux Arts e nella Bibliothèque Nationale di Parigi.

Un ringraziamento speciale a Michela di Macco, al suo magistero e al suo consiglio, cui questo studio deve molto.

Per avermi aiutata con suggerimenti, letture, proficui confronti e collaborazioni, parole di conforto o nel reperimento dei materiali sono grata a: Novella Barbolani, Liliana Barroero, Dario Beccarini, Francesca Bocasso, Evelina Borea, Vittoria Brunetti, Giovanna Capitelli, Stella Circosta, Giulia De Marchi, Silvia Ginzburg, Francesco Grisolia, Enrico Gullo, Marco Lattanzi, Marica Marzinotto, Alessio Miccinilli, Michele Nicolaci, Valentina Oodrah, Camilla Parisi, Chiara Piva, Orietta Rossi Pinelli, Pio Pistilli, Pier Luigi Porzio, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò,

Serena Quagliaroli, Lucia Simonato, Letizia Tedeschi. A Miriam Failla grazie per l'amicizia, per le letture e per il sostegno senza i quali non starei licenziando il volume.

Grazie a Valerio Di Mauro per la presenza, per la pazienza, per l'aiuto con le fotografie; a mia madre, Anna, per il suo appoggio; a mia nonna, Lucia, che aspetta sempre i miei ritorni e a mio nonno, Raffaele, che pensa che io viva in vacanza.

Le ricerche che qui vedono il loro esito editoriale sono state condotte nell'ambito del Dottorato in Storia dell'arte della Sapienza Università di Roma e il ricordo di quel percorso felice è tale soprattutto per averlo svolto insieme a Claudia Di Bello, Riccardo Gandolfi e Maria Maddalena Radatti. A loro, così come a Tania De Nile, Tiziano Fabrizi, Giorgio Fichera, Claudio Gamba, Dario Iacolina, Cettina Mangano, Sara Parca, Sara Piselli, Gianni Pittiglio e Yuri Primarosa, amici preziosi e stupendi compagni di strada, grazie nel modo più affettuoso e sincero. Questo libro non può che essere dedicato, con un ringraziamento di cui lei sola può capire il senso, a Valeria Rotili: *conditio sine qua non*.

A Roma, infine, un pensiero colmo di amore e di gratitudine, per essere stata la ragione di ogni cosa scritta qui sopra e qui sotto.



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

PARTE I

L'ACCADEMIA DI SAN LUCA NEGLI ANNI SESSANTA E SETTANTA DEL SEICENTO: PRESENZE ARTISTICHE E STRATEGIE CULTURALI A CONFRONTO

L'ACCADEMIA NEI PRIMI ANNI SESSANTA: TENDENZE ETEROGENEE

Il 27 agosto 1662, durante il pontificato di Alessandro VII Chigi, Carlo Maratti (1625-1713) veniva eletto accademico di San Luca per acclamazione, senza bisogno di «far correre la bussola» tra i congregati, vale a dire senza che gli accademici si esprimessero attraverso il voto segreto come invece avveniva di consueto.¹ L'acclamazione riguardò in quella seduta non solo Maratti, ma anche lo scultore Melchiorre Cafà e il pittore Lorenzo Berrettini.

Sebbene superata per vari aspetti dalla copiosa mole di ricerche specialistiche fiorite successivamente, l'unica trattazione esaustiva sulla storia dell'Accademia di San Luca resta ancora oggi il volume curato da Carlo Pietrangeli nel 1974, che ripercorreva la storia dell'aggregazione degli artisti dall'Università dei Pittori fino all'età contemporanea, con affondi relativi agli aspetti storici, teorici, collezionistici, nonché relativi all'architettura del palazzo e all'allestimento della galleria, affidati (in ordine di comparizione nell'indice) a Gaetana Scano, Paolo Marconi, Luigi Salerno, Italo Faldi, Stefano Susinno e Franco Panvini Rosati. Salvo che per puntuali citazioni, non si troveranno nelle note rimandi a questo testo, che va però tenuto in conto come base di partenza per qualunque trattazione sull'istituzione accademica romana e che ancora oggi risulta ricco di lungimiranti analisi e, di conseguenza, fonte di ispirazione per nuovi approfondimenti. Inoltre, benché non siano citati con rimandi specifici nelle note bibliografiche, hanno costituito importanti riferimenti metodologici per la qui presente trattazione: S. PINTO, *Sfortuna dell'Accademia*, in *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale. Collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi*, Firenze, Centro Di, 1972, pp. 11-16; E. CASTELNUOVO, *Per una storia sociale dell'arte*, «Paragone. Arte», XXVII, 1976, 1, pp. 3-30; ID., *Per una storia sociale dell'arte*, II, «Paragone», XXVIII, febbraio 1977, 323, pp. 1-34.

¹ AASL, vol. 43, f. 134. Per i documenti che testimoniano la presenza e l'attività di Maratti in Accademia di San Luca cfr. M. MARZINOTTO, *La donazione dei Santi Artisti di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca. Contesto culturale e portato simbolico*, in M. MARZINOTTO – V. ROTILI – S. VENTRA, *I Santi Artisti. Una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2014, pp. 11-18; S. VENTRA, *Maratti e l'Accademia. I Santi Artisti come repertorio di modelli*, ivi, pp. 19-24; A. CIPRIANI, *Maratti e l'Accademia di San Luca*, in *Maratti e l'Europa*, Atti delle giornate di studi (Roma, 11-12 novembre 2013) a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma, Campisano Editore, 2015, pp. 267-273.



Berrettini (1620-1672), attivo prevalentemente tra la Toscana e l'Abruzzo, non ebbe mai ruoli di primo piano e la sua ammissione nel consesso va interpretata molto probabilmente come un gesto di ossequio al prestigio dello zio Pietro.² Alla seduta partecipavano due degli allievi di punta di quest'ultimo: Ciro Ferri (1634-1689) e Lazzaro Baldi (1624 c.-1703), che si può presumere siano gli autori della proposta di nomina per Lorenzo, ma anche Ercole Ferrata (1610-1686), impegnato insieme a Cosimo Fancelli (1618-1688) proprio in quel momento con Pietro da Cortona (1596-1669) nella realizzazione della decorazione in stucco di Santa Maria in Vallicella (Fig. 6).³

Melchiorre Cafà (1636-1667) giungeva alla nomina dopo due anni circa dall'arrivo a Roma e a queste date attendeva alla realizzazione di quello che può essere considerato il capolavoro della sua attività nell'Urbe, interrotta dalla precoce morte nel 1667, cioè il rilievo raffigurante l'*Estasi di Santa Caterina* (Tav. II) per la chiesa di Santa Caterina in Magnanapoli, un'opera che palesa il suo orientamento berniniano. La virata verso Bernini era maturata, nell'opera di Cafà, dopo una fase di riflessione sul modello di Alessandro Algardi (1598-1654), dovuta anche alla mediazione di Ferrata, alla cui bottega il maltese si appoggiò all'arrivo a Roma.⁴ Ferrata, così come la maggior parte degli scultori della sua generazione, fu infatti interprete e tramite nei confronti dei più giovani di un linguaggio figurativo maturato sullo studio congiunto delle due facce del «barocco». La riflessione di Cafà su Algardi è ben esemplificata dal rilievo in terracotta raffigurante *Sant'Eustachio tra i leoni* (Tav. III) conservato nel Museo Nazionale di Palazzo Venezia e datato proprio intorno al 1660. L'opera è preparatoria per la pala marmorea commissionata da Don Camillo Pamphilij per il primo altare a sinistra della chiesa romana di Sant'Agnese in Agone.⁶

² Cfr. G. BRIGANTI, *Berrettini, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1967, IX, a.v..

³ Cfr. J. MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture. The industry of art*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 1989, pp. 78, 206.

⁴ Per Algardi, nella vasta bibliografia disponibile, si rimanda ai capitali J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 1985 e *Algardi: l'altra faccia del barocco*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999) a cura di J. Montagu, Roma, De Luca, 1999.

⁵ Il riferimento è all'eloquente titolo scelto da J. Montagu per la mostra del 1999 dedicata al maestro bolognese, il cui catalogo è citato alla nota precedente, che definiva Algardi come «l'altra faccia del barocco».

⁶ Sulla terracotta cfr. C. GIOMETTI, *Roma. Il Palazzo di Venezia e le sue collezioni di scultura*, IV, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in terracotta*, Roma, Gangemi, 2011, cat. 41, pp. 59-60. Per la biografia di Cafà cfr. R. PREIMESBERGER, *Cafà, Melchiorre*, in *Dizionario Biografico*

È ipotizzabile che l'elezione di Maratti andasse a colmare in qualche modo il vuoto lasciato tra le fila accademiche dalla scomparsa del suo maestro, Andrea Sacchi (1599-1661), mancato a Roma nel giugno dell'anno precedente.⁷ Maratti non fu però il primo tra gli artisti provenienti dalla bottega di Sacchi ad entrare nel consesso: molto prima di lui, nel 1652, vi aveva infatti avuto accesso Paolo Naldini (1616-1691), scultore e secondo le fonti già pittore.⁸ Naldini è certamente una figura di cerniera tra le diverse declinazioni del «barocco» romano della metà del secolo, essendo passato, appunto, dal magistero di Sacchi a un'assidua collaborazione con Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), che dimostrò sempre una grandissima stima nei confronti del più giovane scultore. È Jennifer Montagu a notare, ad esempio, come «although his direct association with Bernini was much slighter than that of Raggi [...] it was Naldini whom Bernini chose to reproduce his own statue of the Angel with the Crown of Thorns».⁹ Bernini doveva infatti stimare molto la versatilità del collaboratore. Naldini fu in grado, all'occorrenza, di aderire tanto formalmente che stilisticamente ai disegni progettuali del maestro – come avviene appunto nell'*Angelo con la corona di*

degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973, XVI, a.v 1973. Sulla *Gloria di Santa Caterina da Siena* cfr. da ultimo T.S. GUIDO, *La Gloria di Santa Caterina da Siena di Melchiorre Cafà nella Chiesa a Mangnanapoli a Roma: uno "studio preparatorio" in cera*, «I beni culturali», XIV, 2006, 2, pp. 55-64. Per una trattazione aggiornata sullo scultore Melchiorre Cafà: *Maltese Genius of the Roman Baroque*, a cura di K. Sciberras, La Valletta, Midsea Books, 2006 e per i temi qui trattati in particolare, A. CIPRIANI, *Per Melchiorre Cafà: appunti dall'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca di Roma*, ivi, pp. 79-81 e sul rapporto con Ferrata J. MONTAGU, *Melchiorre Cafà's models for Ercole Ferrata*, ivi, pp. 67-78.

⁷ Testo capitale per gli studi su Sacchi è A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Oxford, Phaidon, 1977, preceduto da altri contributi della studiosa, tra i quali cfr. almeno A. SUTHERLAND HARRIS, *Drawings by Andrea Sacchi: Additions and Problems*, «Master Drawings», IX, 1971, pp. 384-391. Sul rapporto tra Maratti e Sacchi cfr. da ultimo A. SUTHERLAND, *Andrea Sacchi and Carlo Maratti, 1630 to 1660*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 13-24 con bibliografia. La studiosa qui ribadisce l'idea secondo cui fu Maratti a impostare in Accademia di San Luca il modello di apprendistato artistico mutuato dal proprio maestro (p. 14). Proprio sull'aspetto didattico si era concentrato Bellori nel definire il personaggio di Sacchi, sempre letto in rapporto al più celebre degli allievi. Su questo cfr. A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi*, in *L'idea del bello. In viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000) a cura di E. Borea e C. Gasparri, Roma, De Luca, 2000, II, pp. 442-445; T. MONTANARI, *Bellori trent'anni dopo*, in G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 2009, II, pp. 657-729 (pp. 708 sgg.).

⁸ L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma, Per Antonio de' Rossi, 1736, p. 458. Sul'artista cfr. SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 32, 44, 114, 117 sgg., 127; R. CARLONI, N. Pier Paolo, in *Le statue berniniane del colonnato di S. Pietro*, a cura di V. Martinelli, Roma, De Luca, 1987, pp. 28, 221-223, 276; MONTAGU 1989, pp. 143-144; B. CIRULLI, *Naldini, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012, LXXVII, a.v.

⁹ MONTAGU 1989, pp. 143-144.

spine (Fig. 1), il più vicino ai modi di Bernini se paragonato sia alla versione autografa dello stesso soggetto (Fig. 2), sia all'incantevole *Angelo col cartiglio* realizzato dal maestro (Fig. 4), nonché agli altri della serie scolpiti da Naldini stesso, da Antonio Raggi (1624-1686), da Fancelli e da Ferrata – sia di interpretare le idee berniniane secondo una propria sensibilità, più legata allo studio dell'antico e all'esercizio come restauratore. Di questo linguaggio più autonomo rispetto al maestro è testimonianza lo stesso *Angelo con la veste e i dadi* (Fig. 5), pure scolpito per l'impresa di Ponte Sant'Angelo, in cui per altro Naldini fu l'unico a ottenere di realizzare due statue.¹⁰ Che egli sia da considerare una figura-ponte tra il mondo di Sacchi e quello di Bernini è testimoniato dalla circostanza per cui Sacchi stesso, nelle disposizioni testamentarie, gli affidò l'esecuzione del suo monumento funebre indicando però per la progettazione proprio Bernini.¹¹ Questo va ricordato come uno dei molti tasselli che costruiscono un tessuto di relazioni, contatti e reciproche influenze, del resto da sempre testimoniato dai documenti figurativi, che attenua nei fatti l'impalcatura teorica belloriana che, attraverso astute omissioni, ha interposto un filtro nell'osservazione dei fatti artistici della sua epoca. Del resto, l'apprezzamento di Bernini nei confronti di Maratti è testimoniato dal celebre passo di Fréart de Chantelou riguardante la presentazione al re, da parte dello scultore, dell'orologio dipinto dal pittore marchigiano, definito «uno dei migliori pittori di Roma»,¹² anche se tali complimenti non dovettero essere avulsi da un senso di rivendicazione “nazionale” da parte di Bernini. Jennifer Montagu, nella sua capillare e capitale ricostruzione della «industria dell'arte» della scultura a Roma nel Seicento, metteva in evidenza i rapporti di scambio e di influenza formale e stilistica tra pittori

¹⁰ Sulle statue per Ponte Sant'Angelo cfr. almeno J. MONTAGU, *Bernini Sculptures not by Bernini*, in *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought; a commemorative Volume*, a cura di I. Lavin, University Park and London, Pennsylvania State Univ. Press, 1985, pp. 25-43; O. FERRARI – S. PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Bozzi, 1999, pp. 456-460; B. BOUCHER, *Bernini's Models for the Angels of the Ponte Sant'Angelo in Rome*, in *Earth and Fire. Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova*, Catalogo della mostra (Houston, The Museum of Fine Arts, 18 novembre 2001-3 febbraio 2002; Londra, Victoria and Albert Museum, 14 marzo-3 febbraio 2002), a cura di B. Boucher, New Haven and London, Yale Univ. Press, 2000, pp. 61-68; C. GIOMETTI, *Domenico Guidi, 1625-1701: uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010, pp. 40 sgg. Recentemente è stato attribuito un disegno già in collezione Briganti alla mano di Bernini come preparatorio per l'*Angelo con la croce* realizzato da Ferrata. La pubblicazione che presenta il foglio riassume anche le vicende legate alla realizzazione delle sculture: F. PETRUCCI, *Bernini. Un inedito disegno per Ponte Sant'Angelo*, Roma, De Luca, 2016. Sul rapporto di Bernini con i collaboratori cfr. inoltre V. MARTINELLI, *Gian Lorenzo Bernini e la sua cerchia. Studi e contributi (1950-1990)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.

¹¹ SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 32.

¹² P. FRÉART DE CHANTELLOU, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, Montreal, Pandora Éditions, 1981, pp. 169-172.



1



2



3



4

Fig. 1. PAOLO NALDINI, *Angelo con la corona di spine*, 1670-71, Roma, Ponte Sant'Angelo. Fig. 2. GIAN LORENZO e PAOLO BERNINI, *Angelo con la corona di spine*, 1669, Roma, Sant'Andrea delle Fratte. Fig. 3. ANTONIO GIORGETTI, *Angelo con la spugna*, 1669, Roma, Ponte Sant'Angelo. Fig. 4. GIAN LORENZO BERNINI, *Angelo con il cartiglio*, 1671, Roma, Ponte Sant'Angelo.



Fig. 5. PAOLO NALDINI, *Angelo con la veste e i dadi*, 1669, Roma, Ponte Sant'Angelo.

e scultori attivi in contemporanea, portandone a testimonianza anche i disegni e i modelli presenti negli studi degli artisti e rintracciabili dagli inventari.¹³ La precoce presenza di Naldini all'interno dell'Accademia di San Luca può quindi per certi versi essere letta come un'ulteriore prova di forza di Bernini, i cui collaboratori più stimati furono accolti uno dopo l'altro nell'istituzione, come si avrà modo di osservare. Il dato assume però una valenza particolare tenendo conto del fatto che nella considerazione di Naldini si tenda talvolta ad attribuire a Maratti un ruolo di mentore e di protettore nei suoi confronti, mentre il suo ingresso in Accademia dieci anni prima rispetto all'amico pittore può servire a riequilibrare il sistema dei pesi. Nel verbale della seduta in cui il pittore marchigiano fu ammesso nel

consesso si legge che le nomine di quel giorno furono proposte «da diversi Accademici», pertanto non è dato sapere da chi esattamente fu fatto il nome né di Maratti, né degli altri due eletti, ma è assolutamente ipotizzabile che tra i sostenitori della candidatura del primo fosse proprio Naldini, in questa circostanza dunque patrocinatore, piuttosto che protetto, di Maratti.

Il principe in carica era in questo momento il medaglista di origine lombarda Gaspare Moroni (1603?-1669), con una brillante carriera alle spalle favorita dall'appoggio del cardinale Francesco Barberini.¹⁴ La seduta era molto partecipata: oltre al principe presenziavano i pittori Matteo Piccioni (1615-1671), artista oggi poco noto ma allora molto attivo per la committen-

¹³ MONTAGU 1989, pp. 16-19.

¹⁴ Cfr. L. SIMONATO, *Morone, Gaspare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012, LXXVII, a.v. Moroni era stato nominato accademico per imposizione del cardinale Francesco Barberini nel 1660, come ricostruisce M. MARZINOTTO, *Il cardinal nepote Francesco Barberini protettore dell'Accademia di San Luca di Roma: spunti e riflessioni sulla storia accademica dagli anni Venti alla metà del secolo XVII*, «Annali delle arti e degli archivi Pittura, Scultura, Architettura», I, 2015, pp. 165-176 (p. 170).

za pubblica e privata, come si vedrà; i già citati Lazzaro Baldi e Ciro Ferri, che assumeranno ruoli sempre più importanti nei decenni successivi alla morte del comune maestro;¹⁵ Gregorio Preti (1603-1672), Pier Francesco Mola (1612-1666), Francesco Cozza (1605-1682), Giovan Francesco Grimaldi (1606-1680), Fabrizio Chiari (c. 1615-1695), Pietro del Pò (c. 1616-1692). Tra gli scultori, oltre ai già citati Ferrata e Naldini, presenziavano Domenico Guidi (1625-1701) e Orfeo Boselli (1597-1667). Le partecipazioni a questa riunione rispecchiano in gran parte le cariche istituzionali ricoperte dagli artisti in quell'anno e ci danno conto di chi fossero i personaggi che fattivamente guidavano l'Accademia romana occupandosi degli aspetti legati all'organizzazione, alla didattica, alla promozione e alla rappresentanza.¹⁶ Un mese dopo la nomina di Maratti, il consesso acclamò come nuovo membro, anche questa volta senza necessità di votazione, Giovan Battista Gaulli (1639-1709), che dal momento dell'ingresso e per anni sarebbe stato tra i più assidui frequentatori delle riunioni accademiche.¹⁷ Il più sostenuto tra i pittori da parte di Bernini, giunto a Roma impregnato della cultura coloristica vandyckiana assorbita nella formazione genovese, accentuerà la sua distanza dagli influssi classicisti proprio dal momento del suo ingresso in Accademia, rendendosi autore di una pittura che può essere considerata come una trasposizione della scultura berniniana. Ciò non costituisce un paradosso se consideriamo la cultura artistica romana in generale, e accademica in particolare, di questo momento come il risultato di una somma e non di un'opposizione. Per la prima fase del Gaulli romano, ad esempio, la maggiore fonte di ispirazione tra i modelli del recente passato fu Guido Reni, come hanno notato gli studi, i quali hanno evidenziato che il tramite per questo interesse di Gaulli per il pittore classicista bolognese fu proprio Bernini, grande estimatore di Guido, come testimonia anche Fréart de Chantelou.¹⁸

¹⁵ Lazzaro Baldi fu eletto accademico di San Luca nel 1655. Fu vice-principe nel 1679 e nel 1694; ricoprì il delicato ruolo di stimatore di pitture nel 1665, 1667, 1671 e 1675; fu tra gli accademici deputati a mettere in posa il modello nudo nel 1670, 1680, 1681, 1682, 1683, 1684 e il panno nel 1679 e nel 1687; ebbe poi numerose altre cariche nel corso della sua permanenza all'interno dell'Accademia, cfr. Appendice A. Ciro Ferri fu eletto accademico nel 1657, cfr. L. FALASCHI, *Ferri, Ciro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, XLVII, a.v.

¹⁶ Cfr. qui Appendice A.

¹⁷ Per la nomina ad accademico di Gaulli cfr. AASL, vol. 43, f. 137r. L'impegno dell'artista in Accademia è già stato sottolineato, seppur sinteticamente, da R. ENGGASS, *The painting of Baciccio Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1964, p. 183. Per l'assiduità della sua partecipazione alle attività accademiche cfr. le appendici A e B, dalle quali si noterà come il pittore partecipò con regolarità alle attività tra il 1662 e il 1667 e poi tra il 1672 e il 1680. La sua ultima presenza si registra il 29 settembre 1680.

¹⁸ F. PETRUCCI, *Tre momenti del Baciccio*, in *Il Baciccio: Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Ca-

Per il successivo biennio, con poche variazioni e con una partecipazione allargata in occasione delle adunanze generali più importanti, come quelle di fine anno in cui normalmente veniva sorteggiato il nome del principe per l'anno successivo, quelli elencati saranno sostanzialmente gli artisti più implicati nella vita istituzionale. Il panorama si presenta dunque profondamente eterogeneo. Gli artisti che conducevano in questo momento le sorti dell'istituzione avevano provenienze, estrazioni, formazioni e indirizzi artistici molto diversificati tra loro e ricomponevano, all'interno del consesso, la florida stagione artistica che si osserva nei cantieri più importanti della metà del Seicento a Roma.¹⁹

Secondo l'uso adottato per rendere più snella la pratica dell'elezione della massima carica, nella seduta dell'agosto 1662 vennero raccolti undici nomi che gli accademici proponevano come papabili principi per il quinquennio successivo. I nomi venivano detti all'orecchio del segretario, che procedeva poi all'«imbussolamento», dopodiché tra gli undici nomi venivano eletti i cinque più votati, tra i quali sarebbe stato estratto, di anno in anno, il principe da incaricare. Gli undici nomi proposti e approvati da tutti gli accademici in quanto «meritevoli d'esser imbussolati» furono: Pietro da Cortona e i pittori Francesco Romanelli (1610-1662), Bernardino Mei (1612-1676), Pier Francesco Mola, Giacinto Brandi (1621-1691), Carlo Maratti e Domenico Rainaldi (c. 1650-1698);²⁰ gli scultori Gian Lorenzo Bernini, Orfeo Boselli ed Ercole Ferrata; l'architetto Francesco Contini (1599-1669), quest'ultimo, definito da Hellmut Hager un «affiancatore di

talogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 11 dicembre 1999-12 marzo 2000) a cura di M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci, Milano, Skira, 1999, pp. 47-72.

¹⁹ In AASL, vol. 43, f. 145r è conservato un documento utile a testimoniare quali fossero gli accademici più attivi nell'istituzione a queste date. Si tratta dell'elenco che riporta i contributi versati per una colletta destinata all'affitto di nuovi spazi per le riunioni nel 1663, che conferma, con poche aggiunte, le presenze fino ad ora citate., dove compaiono: Mola, Cozza, Moroni, Vanni, Mei, Guidi, F. Chiari, P. Del Pò, Galestruzzi, Piccioni, Greuter, Bellori, Bricci, Ferri, Ferrata, Rainaldi, Maratti, Cafà, L. Berrettini, Bellori, Monanni, Gaulli, Jacovacci, Cristofari, Maioli, Leoni, Grimaldi, Passeri, Boselli, Naldini, Fancelli, Pettrignani e Raggi.

²⁰ Come si approfondirà più oltre, le notizie su Domenico Rainaldi sono ad oggi tanto scarse da non essere note le date di nascita e di morte. Nei verbali accademici, però, viene registrata la sostituzione congiunta sua e di Gregorio Tomassini nel ruolo di visitatori di infermi nel maggio 1698, in quanto i due sono «mancati». Si può dedurre dunque che Rainaldi sia deceduto nel 1698 (AASL, vol. 45, f. 171v). L'artista è citato tra gli artefici degli apparati per le Quarantore del giubileo del 1650 e per quelli del 1652 (cfr. *Apparato delle Solenni Quarantore Celebrate nel Giesù di Roma l'anno del Giubileo 1650*, Roma 1650, p. 8; R. CARLONI, *L'architetto Tommaso Mattei e la lastra tombale del nobile Flaminio Pichi al Gesù*, «Bollettino dei musei comunali di Roma», N.S., XXIV, 2010, 33-44, p. 35, n. 4) e la sua presenza in Accademia è registrabile dal marzo 1664 al giugno 1697 (cfr. Appendice B), pertanto si utilizzano questi due termini cronologici di riferimento che attestano un'attività lunga circa mezzo secolo.

Borromini», protetto dai Barberini.²¹ Una volta annotati, i nomi furono sottoposti al voto da parte dei congregati: gli artisti più votati avrebbero dato vita alla cinquina di nomi entro i quali sarebbero stati sorteggiati i principi negli anni a venire. Esclusi prima della votazione Brandi e Romanelli perché assenti da Roma, i cinque nomi selezionati furono: Cortona, Bernini, Mola, Maratti e Ferrata.²² Il meccanismo appena descritto fa sì che un buon metodo per leggere gli orientamenti accademici sia puntare l'attenzione non tanto sul principe eletto quanto sulla formazione delle «bussole», che avevano valenza triennale o quinquennale.

Pietro da Cortona era in quel momento impegnato nella realizzazione del soffitto di Santa Maria in Vallicella, dove la sua *Visione di San Filippo Neri durante la costruzione della chiesa* (Tav. I) manifestava, come notava Giuliano Briganti,²³ la messa a punto di un «modo più diretto, più illusionisticamente “persuasivo”» per narrare l'evento miracoloso. L'artista tornava consapevolmente, ma per usarlo con nuova aspirazione, al concetto del quadro riportato, isolando la rappresentazione del miracolo proprio nel luogo in cui questo aveva avuto luogo, stagliando il cielo figurato con l'apparizione della Vergine laddove in effetti l'evento si era verificato. L'elegante decorazione a stucco fu affidata a Ferrata e Fancelli, che, su disegno del maestro, diedero vita a partiture geometriche a moduli ripetuti di un fine gusto ispirato alle geometrie antiche, intervallati da volti di cherubini e figure intere di angeli alati (Fig. 6). Questi ultimi forniscono esempi apicali di quelle pose quasi modulari degli angeli scaturite proprio dall'incontro della cultura berniniana e algardiana che a queste date si fondeva tra le mani esperte degli ormai affermati artisti che con entrambi avevano lavorato e che fungevano da perni di sintesi, pose che sarebbero state ereditate e sfruttate ampiamente dal Settecento romano. Inoltre, va sottolineato che gli angeli reggono la cornice dell'affresco, a rimarcare l'espedito del quadro riportato. Un episodio, questo della Chiesa Nuova, per cui si può affermare che Pietro da Cortona diventasse protagonista del superamento dello sfondato «barocco» da lui stesso inaugurato trenta anni prima per i Barberini. Un re-

²¹ AASL, vol. 43, f. 134r. Su Contini cfr. H. HAGER, *Contini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983, XXXVIII, a.v.

²² AASL, vol. 43, ff. 134r, 134v. Pietro da Cortona 32 voti favorevoli e 3 contrari; Bernini 29 favorevoli e 6 contrari; Mola 28 favorevoli e 6 contrari; Maratti 28 favorevoli e 7 contrari; Ferrata 18 favorevoli e 16 contrari. Se il verbale riporta correttamente i dati, ci fu un astenuto su Mola.

²³ G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, Sansoni, 1962, ed. 1982 pp. 108-109. Cfr. inoltre Sulla rappresentazione del santo cfr. inoltre A. LO BIANCO, *Pietro da Cortona e gli Oratoriani*, in *La Regola e la Fama: san Filippo Neri e l'arte*, Catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), a cura di C. Strinati, Milano, Electa, 1995, pp. 174-193.



Fig. 6. COSIMO FANCELLI e ERCOLE FERRATA su disegno di PIETRO DA CORTONA, decorazione a stucco, c. 1664, Roma, Santa Maria in Vallicella, volta della navata centrale.

cupero che dimostra, nella magistrale spiegazione del paradosso fornita appunto da Briganti, la coerenza della ricerca ancora in corso da parte del maestro. Del resto, le finte architetture e le finte sculture a *grisaille* che intervallavano, nel progetto cortonesco, le scene bibliche dipinte nella Galleria di Alessandro VII al Quirinale, fungevano proprio da elementi tanto di raccordo quanto di isolamento di veri e propri quadri riportati, databili a una decina di anni prima rispetto all'ultima impresa della Vallicella.²⁴

Negli anni Sessanta proseguiva altresì alacremente il cantiere della chiesa accademica dei Santi Luca e Martina (Fig. 7), che sarebbe stato terminato solo dopo la morte del maestro. Un edificio considerato come uno dei capolavori dell'attività architettonica dell'artista, per l'ideazione del quale, come spiega Karl Noehles, Cortona fu ampiamente influenzato dalla trattatistica tardo manierista.²⁵ Il maestro scelse di rinunciare alla grande decorazione

²⁴ N. WIBIRAL, *Contributi alle ricerche sul cortonismo in Roma*, «Bollettino d'Arte», IV, 45, 1960, pp. 123-165; S. PASTI, *Pietro da Cortona e la Galleria di Alessandro VII al Quirinale*, in *Roma Barocca: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, Catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 giugno-29 ottobre 2006) a cura di M. Fagiolo dell'Arco e P. Portoghesi, Milano, Electa, 2006, pp. 88-97.

²⁵ La trattazione di K. NOEHLES, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma, Banco di Santo Spirito, 1969 resta ancora oggi lo studio insuperato sulla chiesa. L'autore è tornato sull'argomento in *La chiesa dei Santi Luca e Martina: dal prebarocco al barocco maturo*, in *Roma Barocca* 2006, pp. 214-225. Cfr. anche, per nuove proposte soprattutto per

pittorica per entrambe le chiese, sia per quella superiore il cui impianto fu sottoposto all'approvazione del cardinale Francesco Barberini, finanziatore dell'impresa per conto di papa Urbano VIII, sia per quella inferiore, autonomamente finanziata e progettata da Pietro. La pittura non è però assente: in primo luogo, nella chiesa superiore furono previsti arredi pittorici nelle cappelle; in secondo luogo, nel progettare la cupola (Tav. IV), realizzata solo dopo la sua morte, l'artista sceglieva di utilizzare gli elementi architettonici in funzione pittorica, come è possibile evincere dai dati emersi nel recente restauro che ha rimosso gli interventi settecenteschi che avevano coperto le cromie originali.²⁶ Berrettini aveva infatti sfruttato le variazioni cromatiche dei materiali e la diversa rifrazione della luce su questi a seconda del grado di levigatura degli stessi per dare vita a una graduale accentuazione della luce dal basso verso l'alto, creando una policromia composta dal colore del travertino schiarito progressivamente dalla base al lanternino, da un color celestino alla base per gli sfondati che, salendo, diventano bianco-calce e dal grigio scuro dell'intonaco rustico utilizzato come fondo per i motivi floreali e a contorno delle principali forme geometriche, per evidenziare col contrasto le parti in aggetto.²⁷ La decorazione di questa cupola si può quindi interpretare come una sorta di pittura aniconica creata, come si è detto, dalle differenze di impatto della luce sui diversi materiali, realizzata grazie alla sapienza nell'utilizzo della materia, degli strumenti e delle tecniche a disposizione dell'artista. La cupola dedicata al santo patrono dei pittori sarebbe quindi stata la dimostrazione della più alta concezione stessa del fare artistico secondo le norme accademiche già definite ai tempi di Federico Zuccari: un connubio tra pittura, scultura e architettura interpretato in modo originale grazie a una colta applicazione della pratica e a una magistrale padronanza della tecnica.²⁸ Una scelta, quella di Pietro da Cortona, mal digerita da molti colleghi del tempo, come si dirà più oltre.²⁹ Va rilevato tuttavia come

la fase progettuale, J.M. MERZ, *SS. Luca e Martina reconsidered*, in *Pietro da Cortona*, Atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C.L. Frommel e S. Schütze, Milano, Electa, 1998, pp. 231-242; A. CERUTTI FUSCO – M. VILLANI, *Pietro da Cortona architetto*, Roma, Gangemi, 2002, pp. 188-211.

²⁶ *La cupola dei SS. Luca e Martina di Pietro da Cortona*, a cura di P. Baldi e P.L. Porzio, Roma, Gangemi, 2015.

²⁷ P.L. PORZIO, *Una cupola di luce*, in *La cupola* 2015, pp. 25-53.

²⁸ Molto suggestiva, a tal proposito, le considerazioni di ARGAN 1970, pp. 239-253. Cfr. inoltre S. BENDETTI, *Architettura come metafora: Pietro da Cortona "Stuccatore"*, Bari, Dedalo Libri, 1980.

²⁹ G.B. MOLA, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in ROMA et alcuni fuor di Roma descritto da Giov. Battista Mola l'anno 1663*, Herausgegeben nach den Handschriften der Biblioteca Vaticana un der Biblioteca Comunale in Viterbo von Karl Noehles, Berlino, Hessling, 1966, p. 109. Su questo cfr. anche qui più oltre.

Wittkower nel 1958 sottolineasse che nessuna delle grandi chiese progettate da Bernini, Cortona, Borromini e Rainaldi, ad eccezione di Sant'Agnese in Agone, prevedesse lo spazio per una grande decorazione pittorica.³⁰

Sono noti i disegni progettuali per l'architettura della chiesa dei Santi Luca e Martina, nei quali Noehles ha letto l'influenza sull'artista della trattatistica tardo-manierista in relazione anche al significato simbolico dell'abbinamento delle forme geometriche come il quadrato e il cerchio, nonché della forma a X intesa in senso cristologico.³¹ Proprio la ripresa di questa cifra e dell'intersezione di forme geometriche, che hanno portato a definire l'edificio «un'architettura parlante, sebbene in forma segreta, perfino occulta»,³² rafforza il convincimento che nella decorazione a stucco della cupola, che i documenti attestano come interamente successiva alla morte di Pietro, siano stati seguiti alla lettera i progetti e le indicazioni del maestro. Se è possibile quindi leggere quello dei santi Luca e Martina come un progetto-testamento di Pietro, allora dobbiamo dedurre che il suo raggiungimento ultimo, se si vuole la sua posizione in relazione alla questione del «bel composto» contemporaneamente affrontata da Bernini, vedeva l'architettura diventare pittura nel farsi colore, luce.³³ E proprio questo farsi luce della cupola può essere letto come esito maturo di quelle ricerche che avevano informato la sua opera fin dalla giovinezza caratterizzandolo come pioniere della corrente «neovenetista». ³⁴ Cortona progettò, per le chiese superiore e inferiore, ogni partito decorativo e buona parte degli arredi e nella chiesa inferiore la rinuncia alla pittura è colmata con un dispiegamento massiccio di marmi policromi (Tav. V). L'artista si esprimeva da accademico per l'accademia e non a caso, seppur non in rapporto alla decorazione della cupola, il maggiore studioso di questo edificio scriveva

³⁰ R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Harmondsworth Middlesex, Penguin Books, 1958, trad. it. *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 330 sgg.

³¹ Cfr. da ultimo NOEHLES 2006, pp. 218-129.

³² Ivi, p. 218.

³³ Nella vasta bibliografia sul «bel composto» berniniano cfr. almeno I. LAVIN, *Bernini and the unity of the visual arts*, New York, Oxford University Press, 1980; A. NEGRO, *Bernini e il "bel composto"*. *La cappella de Sylva in Sant'Isidoro*, Roma, Campisano Editore, 2002; T. MONTANARI, *Il "bel composto": nota filologica su un nodo della storiografia berniniana*, «Studi secenteschi», XLVI, 2005, pp. 195-210; S. PIERGUIDI, *Gian Lorenzo Bernini tra teoria e prassi artistica: la speaking likeness, il "bel composto", e il "paragone"*, «Artibus et Historiae», XXXII, 2011, 63, pp. 143-164.

³⁴ Sul neovenetismo di Cortona resta fondamentale BRIGANTI 1962, ed. 1982, pp. 65 sgg. Per una riflessione con bibliografia aggiornata L. SCHNEIDER, «A good friend of our venetian Maniera», *Pietro da Cortona and neo-venetianism*, in *The enduring legacy of Venetian Renaissance art*, a cura di A.B. Banta, London-New York, Routledge, 2016, pp. 73-88. A proposito del rapporto tra spazio, luce e colore nelle cupole di Cortona cfr. inoltre CERUTTI FUSCO – VILLANI 2002, pp. 375 e sgg.

che «si sente ancora lo spirito accademico d'un Federico Zuccari».³⁵ Cortona fu in fondo un uomo della tecnica così come uomini della tecnica erano i suoi allievi, ai quali fu assegnato il compito di portare a termine il progetto tanto caro al maestro dopo la sua morte e anche qui non è un caso, se si ragiona in termini di unità e di dialogo tra le arti, che la direzione del cantiere passasse a Ciro Ferri, di cui, secondo Baldinucci, Pietro pensava che «sarebbe stato il maggiore pittore dei suoi tempi».³⁶ Ferri pittore, ma anche progettista di sculture e architetture,³⁷ che si avvaleva della collaborazione di Cosimo Fancelli, scultore e plastificatore, di Luca Berrettini, scalpellino, e del pittore Lazzaro Baldi.³⁸ La padronanza nelle tre arti e la capacità di orchestrarle al meglio portava in qualche modo Cortona a rendere reciproco quel rapporto «barocco» tra architettura e pittura per cui spesso la seconda finge la prima. È a buon diritto quindi, secondo chi scrive, che, dovendo scegliere un artista con cui identificare propriamente l'Accademia romana in questa cronologia, la scelta non possa non ricadere su Pietro da Cortona, benché si sappia dai documenti d'archivio che egli, a fronte di un impegno costante per il proseguimento dei lavori di costruzione della chiesa accademica, tendesse invece a sottrarsi agli impegni istituzionali, come attesta la sua ripetuta rinuncia all'incarico di principe.³⁹ Questa assenza si doveva anche alla mancata sottoscrizione da parte dei colleghi dell'accordo per cui la chiesa inferiore dedicata a santa Martina venisse riconosciuta di proprietà esclusiva dell'artista, un accordo scritto fin dai tempi del ritrovamento delle reliquie della santa negli anni Trenta ma mai ratificato da un atto notarile. Una mancanza foriera di risentimento da parte di Pietro, che come è noto avrebbe poi lasciato polemicamente la proprietà della chiesa sotterranea all'Accademia di Sant'Eufemia, avviando una difficile convivenza delle due istituzioni.⁴⁰ Furono per altro proprio Carlo Maratti e Giovan Pietro Bellori (1613-1696) ad andare a trattare con lui per conto dell'Accademia

³⁵ NOEHLES 2006, p. 219.

³⁶ Cfr. M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Ciro Ferri*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998) a cura di A. Lo Bianco e L. Barroero, Milano, Electa, 1997, pp. 229-234 (p. 234).

³⁷ K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München, Bruckmann, 1962.

³⁸ Su Fancelli esecutore dei progetti per i Santi Luca e Martina cfr. MONTAGU 1997, in particolare pp. 128-129. Su Luca Berrettini STEPHANIE C. LEONE, *Luca Berrettini (1609-1680): the Scalpellino-Merchant in Pietro da Cortona's architectural production and Baroque Rome*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XLI, 2013-14, pp. 437-472.

³⁹ Sul tema del rapporto fra le arti nell'opera di Cortona cfr. anche J. MONTAGU, *La scultura cortonesca*, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 127-132.

⁴⁰ La vicenda è estremamente nota, cfr. da ultimo MERZ 1997, pp. 239-240.

nell'ottobre 1666, senza però risolvere il contenzioso.⁴¹ Malgrado questo suo polemico allontanamento e nonostante la volontà, da parte dei colleghi accademici, di ritirare il privilegio a suo tempo concesso da Urbano VIII, Cortona veniva sempre esortato a partecipare alle attività dell'istituzione e il suo nome puntualmente «imbussolato» per la carica di principe, a testimonianza di un prestigio, di una stima e di una considerazione che andava ben oltre gli scontri personali. Tuttavia, ai colleghi era ormai chiaro che l'artista non si sarebbe più reso disponibile a ricoprire cariche ufficiali alla San Luca, come dimostra il fatto che per l'elezione del principe relativa all'anno 1668, estratto il suo nome, si decise di estrarne immediatamente uno di riserva, data l'alta probabilità di un suo rifiuto.⁴²

Altra presenza di spicco nella «bussola» dei candidati alla carica di principe creata nel 1662 era quello di Gian Lorenzo Bernini. Lo scultore aveva avuto ruoli attivi in Accademia principalmente tra gli anni Venti e Trenta, mentre a queste date non prendeva più parte alle riunioni di congregazione e la sua presenza in Accademia era limitata alle occasioni più importanti.⁴³ La straordinaria considerazione in cui veniva comunque tenuto da parte del consesso si rende però evidente alla luce di vari indizi, a partire dal suo stesso inserimento nella rosa dei papabili principi dell'istituzione, e dall'ingresso di numerosi suoi allievi e collaboratori nel corpo istituzionale, i quali, come si avrà modo di enucleare, assumeranno incarichi sempre più importanti. Per personalità quali Bernini o Cortona è infatti attraverso gli allievi che si esprimeva maggiormente la presenza in un'istituzione come quella accademica in cui la maggior parte degli artisti si adoperava principalmente in giovane età, sfruttando l'eco di rinomanza e i favori nella committenza che l'appartenenza a questa *enclave* potevano offrire. Certamente Bernini a queste date non aveva più alcun bisogno di appoggiarsi alla grande macchina accademica per ottenere favori e consensi, anzi è probabile immaginare un rapporto di forze contrario, laddove era l'Accademia, in fase di riorganizzazione e trasformazione per accreditarsi definitivamente

⁴¹ AASL, vol. 34, f. 35. Già pubblicato in NOEHLES 1969, p. 339, doc. 28.

⁴² Pietro da Cortona rinunciò alla carica di principe, per gli anni qui presi in considerazione, nel 1667 (AASL, vol. 44, ff. 36v-37) e nel 1668 (AASL, vol. 44, f. 144). Cfr. anche Appendice B.

⁴³ Nella immensa mole di bibliografia su Bernini, per quanto riguarda il suo impegno in Accademia di San Luca cfr. L. PIROTTA, *Gian Lorenzo Bernini principe dell'Accademia di S. Luca*, «Strenna dei romanisti», XXIX, 1968, pp. 195-305; M. LANFRANCONI, *L'Accademia di San Luca nel primo Seicento: presenze artistiche e strategie culturali dai Borghese ai Barberini*, in *Bernini dai Borghese ai Barberini: la cultura a Roma intorno agli anni venti*, Atti del convegno (Roma, Villa Medici, 17-19 febbraio 1999), a cura di O. Bonfait e A. Coliva, Roma, De Luca, 2004, pp. 39-45; A. SPILA, *Allestire accademie: appunti sul mecenatismo culturale del cardinal Francesco Barberini, aggiunte su Bernini e Cortona alle Accademie di San Luca e degli Humoristi*, «Annali delle Arti e degli Archivi», II, 2016, pp. 67-73.

come centro nevralgico delle politiche artistiche dello Stato Pontificio, a volersi fregiare di un nome tanto importante e tanto considerato. Del resto, che un artista come Bernini rispondesse perfettamente alla concezione di unità delle arti professata – più nella teoria che nella pratica – in Accademia fin dal tempo di Zuccari è ben illustrato dal rovescio della medaglia con il profilo dell'artista gettata in bronzo da François Chéron su commissione di Luigi XIV – e successivamente incisa da Tuscher – che raffigura, sotto il motto *Singularis in singulis, in omibus unicus*, le tre arti al lavoro, Pittura, Scultura, Architettura, accompagnate dalla Matematica (Fig. 7).⁴⁴ Le medesime personificazioni compariranno nella *Allegoria dell'arte di Gian Lorenzo Bernini*, realizzata da Sébastien Le Clerc come frontespizio dell'*Eloge du Cavalier Bernin* di Pierre Cureau de La Chambre del 1685 (Fig. 8).⁴⁵

Censendo le presenze degli accademici intorno alla data del 1664, ci si rende quindi conto del fatto che né Pietro da Cortona, né Bernini partecipavano ormai più alle sedute accademiche.⁴⁶ Nonostante ciò, si percepisce senza alcuno sforzo interpretativo la volontà, da parte dei colleghi, di coinvolgere i due nelle attività istituzionali.

Candidato alla massima carica nel 1664 era anche Ercole Ferrata, che a queste date vantava ormai una lunga serie di collaborazioni con i grandi maestri della scultura, come Bernini, e della pittura, come Pietro da Cortona.⁴⁷ Le frequenti commissioni allogategli dai direttori dei grandi cantieri

⁴⁴ Sulla medaglia cfr. T. MONTANARI in *Gian Lorenzo Bernini, regista del Barocco*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio-16 settembre 1999) a cura di M.G. Bernardini e M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1999, cat. 13, pp. 302-303. L'incisione di Tuscher è pubblicata come antiporta della ristampa della *Vita di Bernini* di Filippo Baldinucci in *Ritratti Di Alcuni Celebri Pittori Del Secolo XVII Disegnati, ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni...*, Roma, Amidei, 1731, p. 123.

⁴⁵ L'*Eloge* è inserito in P. CUREAU DE LA CHAMBRE, *Préface pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages du Cavalier Bernin*, s.l., s.d., l'incisione è a p. 17. Cfr. T. MONTANARI in *Gian Lorenzo Bernini* 1999, cat. 18, pp. 306-307 e soprattutto Id., *Pierre Cureau de La Chambre e la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini*, «Paragone. Arte», L, 1999(2000), 24/25, pp. 103-132.

⁴⁶ Per il periodo censito, nessuno dei due artisti partecipò mai alle sedute della congregazione. Cfr. qui Appendice B.

⁴⁷ Su Ferrata cfr. almeno F. CAVAROCCHI, *Ercole Ferrata, scultore barocco intelvese*, s.l., 1976; MONTAGU 1985b; A. BACCHI con la collaborazione di S. ZANUSO, *Scultura del '600 a Roma*, Milano, Longanesi, 1996, pp. 802-805, figg. 368-394; G. CASALE Ferrata, *Ercole*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996, XLVI, a.v.; A. BACCHI – S. PIERGUIDI, *Bernini e gli allievi: Giuliano Finelli, Andrea Bolgi, Francesco Mochi, François Duquesnoy, Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Giuseppe Mazzuoli*, Firenze, E-Ducation.it, 2008, in particolare pp. 350-351; *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pello all'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi (Como, Villa Gallia e Pinacoteca Civica, 3-4 febbraio 2011), a cura di A. Spiriti e C. Strinati, «Artisti dei Laghi», II, 2012, <http://www.appacuviv.org/joomla/it/artisti-dei-laghi> (consultato l'8/03/2019). Per un'idea della vastità dei suoi interventi nei cantieri scultorei romani del Seicento cfr. FERRARI – PAPALDO 1999, *ad indicem*.

decorativi si devono alla sua straordinaria capacità di adattarsi ai disegni preparatori forniti da altri, un talento da sempre riconosciuto da parte della critica. Se è vero che Ferrata seppe cogliere e fondere in un nuovo linguaggio i semi della produzione scultorea del suo tempo, in particolare l'eredità classicista di Algardi e Duquesnoy e la plastica berniniana, e che probabilmente proprio per questo suo linguaggio di sintesi fu tanto apprezzato tra le fila accademiche, dove, come vedremo, da questo momento in poi ricoprirà ruoli di sempre maggior peso, è anche vero che nella sua produzione autonoma di questo momento, che è ben esemplificata dalla *Santa Agnese*



7



8

Fig. 7. FRANÇOIS CHÉRON, *Medaglia celebrativa di Gian Lorenzo Bernini*, 1674, recto e verso. Fig. 8. SÉBASTIEN LE CLERC, *Allegoria dell'arte di Gian Lorenzo Bernini*, da PIERRE CUREAU DE LA CHAMBRE, *Eloge du Cavalier Bernin*, Paris 1685, p. 17.

tra le fiamme per l'omonima chiesa romana di piazza Navona (Tav. VI), Ferrata seppe dimostrarsi più berniniano di Bernini stesso. Basti confrontare la scenografica figura di Agnese con le contemporanee statue realizzate dal grande maestro per la cappella del Voto del Duomo di Siena (Figg. 9-10).⁴⁸ Nella produzione di Ferrata è evidente che le reminiscenze berniniane non giunsero mai ad essere del tutto calmierate, nonostante la sua formazione algardiana, come invece sarebbero state nell'opera degli scultori della generazione successiva.⁴⁹ Il permanere dell'esempio di Bernini tra le fonti privilegiate per la ricerca di Ferrata può essere per altro testimoniato attraverso delle relazioni, per così dire, di secondo grado. Francesco Aprile, nel realizzare nel 1686 la *Sant'Anastasia* per l'omonima chiesa romana (Fig. 11), si sarebbe ispirato apertamente alla *Beata Ludovica Albertoni* del grande maestro.⁵⁰ L'eco berniniana giunse, tra gli allievi di Ferrata, fino all'inizio del Settecento, come dimostra il *San Filippo* (Fig. 12) realizzato per San Giovanni in Laterano da Giuseppe Mazzuoli (1644-1725),⁵¹ così poco innovativo da palesare le proprie fonti. La fiducia di cui godeva Ferrata tra gli accademici, certamente acuita dalla sua regolarissima presenza alle adunanze,⁵² è testi-

⁴⁸ Cfr. C. ACIDINI LUCHINAT, *Alessandro VII, il Bernini e la Cappella del Voto nel Duomo di Siena*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco e G. Spagnesi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 389-410; A. ANGELINI, *La scultura del Seicento a Roma*, Milano, 5 continents, 2005.

⁴⁹ Cfr. V.H. MINOR, *Passive tranquility: the sculpture of Filippo Della Valle*, Philadelphia, Pa, American Philosophical Society, 1997, p. 93, che notava ad esempio, a proposito di Filippo della Valle, la capacità di metabolizzare e fondere i linguaggi degli scultori delle generazioni precedenti in una rinnovata proposta. Il tema è in corso di studio da parte di Camilla Parisi.

⁵⁰ Le fonti riportano che dopo la morte di Aprile l'opera sia stata terminata da Ferrata. Cfr. BACCHI – PIERGUIDI 2008, p. 115. Sull'artista cfr. inoltre A. MARCHIONNE GUNTER, *Scultori a Roma tra Seicento e Settecento: Francesco Cavallini, Francesco Aprile e Andrea Fucigna*, «Storia dell'arte», XCI, 1997 (1998), pp. 315-366.

⁵¹ Gli studi su Mazzuoli sono piuttosto frammentari e si rimanda per questo, non essendo egli oggetto specifico della presente trattazione, a M.V. THAU, *Mazzuoli, Giuseppe, il Vecchio in Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, XLVI, a.v e relativa bibliografia. Per il cantiere del Laterano e il contributo dello scultore cfr. M. CONFORTI, *The Lateran Apostles*, tesi di laurea, Cambridge, Mass., Harvard University, 1977 e A. NEGRO, *La decorazione clementina di San Giovanni in Laterano*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, Catalogo della mostra (Urbino, Palazzo del Collegio 29 giugno-30 settembre 2001; Roma, Chiesa del Santissimo Salvatore 25 ottobre 2001-13 gennaio 2002) a cura di G. Cucco, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 99-109. Occuparsi delle sculture clementine con cui venne completata la decorazione della navata centrale della basilica lateranense significa entrare nella complicata questione del rapporto tra progettazione (affidata a Maratti) ed esecuzione. Su questo aspetto, ancora molto dibattuto, cfr. R. ENGGASS, *Un problème du baroque romain tardif: projets de sculptures par des artistes non sculpteurs*, «Revue de l'art», XXXI, 1976, pp. 21-32 e S. RUDOLPH, *La direzione artistica di Carlo Maratti nella Roma di Clemente XI*, in *Papa Albani* 2001, pp. 59-61.

⁵² Il nome di Ferrata compare nei registri accademici fin dal 1654, secondo quanto riportato da CASALE 1996, che sottolinea la coincidenza tra la morte di Algardi e l'ammissione del

9



10



11



Fig. 9. GIAN LORENZO BERNINI, *San Girolamo*, 1661-63, marmo, Siena, Duomo, Cappella del Voto. Fig. 10. GIAN LORENZO BERNINI, *Maria Maddalena*, 1661-63, marmo, Siena, Duomo, Cappella del Voto. Fig. 11. FRANCESCO APRILE, *Sant'Anastasia*, 1686, marmo, Roma, Sant'Anastasia.

monciata dai reiterati incarichi come stimatore di sculture per conto dell'istituzione. Considerato che gli stimatori venivano nominati direttamente dal principe al momento del proprio insediamento, è da notare che Ferrata fu scelto o confermato in questo ruolo da parte di Giovan Francesco Grimaldi (nel 1666), Orfeo Boselli (nel 1667), Domenico Guidi (nel 1669), Giovanni Maria Morandi (nel 1671), Charles Errard (nel 1672) e Charles Le Brun (nel 1676)⁵³ e si potrebbe dunque concludere che egli fu lo scultore più accreditato presso gli artisti di inclinazione classicista, se non fosse che proprio Carlo Maratti al suo primo insediamento gli preferì Melchiorre Cafà, a ulteriore conferma del fatto che, nella gestione dell'istituzione accademica, è davvero difficile rintracciare impostazioni canoniche legate allo stile. Piuttosto, specie nel caso di Ferrata, grande maestro, era la competenza ad essere premiata, ma si tornerà a breve a ragionare sulle prerogative degli stimatori.

La maggior parte degli artisti candidati alla carica di principe per il 1663, a queste date o poco prima era impegnata in imprese corali dirette da Bernini o da Pietro da Cortona.

Bernini lavorava per la decorazione della cappella del Voto del Duomo di Siena su commissione di Alessandro VII Chigi, affidando le sculture delle nicchie laterali a Ferrata (*Santa Caterina*) e a Raggi (*San Bernardino*) (Tavv. VII-VIII).⁵⁴ Per questa cappella Maratti dipinse la *Fuga in Egitto* e la *Visita*



Fig. 12. GIUSEPPE MAZZUOLI, *San Filippo*, 1703-12, marmo, Roma, San Giovanni in Laterano.

più giovane scultore. Nel censimento delle presenze nel periodo oggetto di questo studio la frequentazione delle congregazioni da parte di Ferrata è risultata costante nei ventitre anni compresi tra il 1662 e l'agosto del 1685, undici mesi prima della morte, sopraggiunta l'11 luglio 1686.

⁵³ Cfr. Appendice A.

⁵⁴ A. ANGELINI, *La decorazione scultorea della cappella Chigi tra Seicento e Settecento*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 73-83.

zione (Tavv. IX-X),⁵⁵ due opere in cui la riflessione su quanto di più attraente proponesse l'indirizzo berniniano, vale a dire l'immediatezza dei gesti, la resa naturalistica del movimento, la tensione dell'attimo, si fondono con gli esiti di un lungo studio sulle composizioni reniane, con reminiscenze sacchiane ancora palesemente rintracciabili nella fisionomia delle figure e con la ricerca, pure derivata da Sacchi ma anche dall'antico, di un'armonia e di un equilibrio nella disposizione di cui Maratti stesso diverrà insuperato modello nei decenni successivi. È Reni il riferimento maggiore per la *Immacolata concezione* realizzata da Maratti in questi stessi anni per la cappella De Sylva in Sant'Isidoro Agricola a Roma (Tav. XI), un'altra occasione per l'artista per confrontarsi con Bernini, autore del progetto decorativo della cappella, realizzato con la collaborazione di aiuti quali Naldini, Ludovico Gimignani (1643-1697) e appunto Maratti, la cui pala è contornata da una cornice progettata proprio da Bernini.⁵⁶ Maratti non era più, a queste date, il giovane che Pietro da Cortona aveva chiamato a lavorare alla galleria di Alessandro VII al Quirinale,⁵⁷ ma un autonomo maestro il cui talento era stato riconosciuto dai colleghi anche attraverso la nomina ad accademico. Allievo di Sacchi, formatosi grazie al tirocinio da questi somministrato tanto sull'antico che sui modelli dei moderni della scuola emiliana, Maratti era in questo momento un artista dalla solida formazione classicista attento a tutte le proposte stilistiche e compositive che a Roma si confrontavano.⁵⁸ Ancora nel 1669, il pittore sarebbe stato coinvolto nell'ennesimo progetto guidato da Bernini su commissione di Clemente IX per la mai realizzata decorazione dell'abside di Santa Maria Maggiore.⁵⁹ Il fatto che, appena ammesso nel consesso, egli fosse stato immediatamente candidato alla carica di principe è sintomatico della notorietà di cui egli già godeva, poiché l'analisi delle dina-

⁵⁵ S. RUDOLPH, *I dipinti eseguiti da Carlo Maratti nel 1663-1664 per la cappella del Voto nel duomo*, in *Le sculture del Duomo di Siena* 2009, pp. 46-51. La *Fuga in Egitto*, sostituita da una copia in mosaico, è oggi conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte antica di Palazzo Barberini. Sulle pale del duomo di Siena cfr. inoltre S. PIERGUIDI, "Non le fan torto due dell'eccellentissimo Carlo Maratta che le sono vicini". Mattia Preti, e gli altri "eccellenti artefici" nel Duomo di Siena, «Bollettino Senese di Storia Patria», CCXVII, 2010, pp. 356-368.

⁵⁶ Cfr. NEGRO 2002; EAD., *Bernini progettista e la pittura nella cappella de Sylva a Sant'Isidoro: dipinti perduti, dipinti irrealizzati, dipinti ritrovati*, in *Bernini e la pittura*, a cura di D. Gallavotti Cavallero, Roma, Gangemi, 2004, pp. 203-216.

⁵⁷ Cfr. PASTI 2006; A. NEGRO, *I ritrovati affreschi della Galleria di Alessandro VII*, «Bollettino d'arte», s. VI, XCIII, 2008 (2009), pp. 155-166 con bibliografia precedente.

⁵⁸ Come nota S. GINZBURG, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 25-51 in apertura, sussiste ancora oggi una vasta lacuna in merito alla fase formativa di Maratti.

⁵⁹ A. ANSELMi, *I progetti di Bernini e Rainaldi per l'abside di Santa Maria Maggiore*, «Bollettino d'arte», CCXVII, 2001, pp. 27-78: 37 sgg.

niche interne all'Accademia fa sì che questa possa essere considerata come un'eccezione: solitamente la candidatura alla massima carica giungeva dopo un periodo di permanenza e di partecipazione alle attività dell'istituzione.⁶⁰

Nel settembre 1662 tra i cinque nomi «imbussolati» fu sorteggiato quello di Mola, eletto principe per l'anno 1663.⁶¹ Mola era diventato membro dell'istituzione nel 1655. Annoverato da Roberto Longhi tra i rappresentanti di quel «movimento neovenetista» sviluppatosi a Roma negli anni Venti del secolo, fu per Luigi Salerno uno dei massimi rappresentanti della «pittura del dissenso», di quell'arte, cioè, che si opponeva alle forme retoriche e magniloquenti del «barocco», incarnato soprattutto dall'arte di Bernini e Cortona, attraverso una produzione maggiormente intimista e improntata a una cultura filosofica di matrice stoica molto lontana dalle impostazioni ufficiali della Chiesa.⁶² Eppure, altri studi hanno sottolineato come il Mola degli anni Cinquanta, sicuramente influenzato dall'orientalismo di Pietro della Vecchia e dalle incisioni di Giovanni Benedetto Castiglione, fu, tutt'altro che emarginato dissidente, un interprete pronto nel rispondere agli orientamenti del mercato influenzati dalle vicende contemporanee da cui scaturiva un esotismo crescente indirizzato proprio verso l'Oriente, come testimonia ad esempio il *Guerriero ottomano* del Louvre (Tav. XII).⁶³

In una Roma di metà Seicento in cui le diverse correnti, al di là dei possibili antagonismi personali, non costituivano degli inconciliabili partiti, ma si influenzavano reciprocamente, non è un caso che Mola, così come Fabrizio Chiari e un giovane Carlo Maratti, fosse stato chiamato a partecipare all'impresa corale della galleria di Alessandro VII, che di lui aveva molta stima, e lì realizzò un'opera manifesto della sua capacità di sintesi tra il linguaggio classicista bolognese e il colorismo veneziano, in una declinazione qui mediata dall'esempio di Cortona (Tav. XV). La presenza e le cariche ricoperte da Mola in Accademia confermano la sua centralità nel panorama artistico

⁶⁰ Sul prestigio di Maratti a queste date cfr. S. RUDOLPH, *Mezzo secolo di diplomazia internazionale, fra realtà ed allegoria, nelle opere del pittore Carlo Maratti*, in *The Diplomacy of Art: artistic creation and politics in Seicento Italy*, Atti del convegno (Firenze, Villa Spelman 1998) a cura di E. Cropper, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 2000, pp. 195-228.

⁶¹ AASL, vol. 143, f. 136v.

⁶² L. SALERNO, *Il dissenso nella pittura: intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvatore Rosa e altri*, «Storia dell'arte», V, 1970, pp. 34-651. Su questo aspetto della ricerca di Salerno cfr. *I pittori del dissenso*, a cura di S. Albl, A.V. Sganzerla, G.M. Weston, Roma, Artemide, 2014 e qui, in particolare, G.M. WESTON, *Il dissenso nella pittura: temi e questioni dell'eredità critica di Luigi Salerno*, pp. 15-29. Sul tema cfr. inoltre D. Frascarelli, *L'arte del dissenso: pittura e libertinismi nell'Italia del Seicento*, Torino, Einaudi, 2016.

⁶³ F. PETRUCCI, *Mola, artista marginale nella Roma del Seicento*, in *I pittori del dissenso* 2014, pp. 31-44.

romano del suo tempo e concorrono a mitigare l'idea di una corrente per certi versi isolazionista cui lui avrebbe preso parte, come hanno per altro evidenziato recenti contributi dedicati proprio alle vicende accademiche dell'artista.⁶⁴ Erano, questi primi Sessanta, gli anni del declino fisico del pittore, affaticato dalla malattia – che lo costringerà ad abbandonare qualche settimana prima del tempo la propria carica di principe – e sempre più aiutato nella professione dagli allievi. L'opera più importante di questo momento, replicata in varie versioni, è certamente la *Visione di San Bruno* realizzata per i Chigi (Tav. XIII). Un dipinto cardine per sintetizzare la lunga carriera di un artista che aveva saputo coniugare nella sua pittura impulsi differenti e lontani. Troviamo in questo dipinto un'eco del classicismo sacchiano nella figura stessa del santo e nella sua attitudine. Troviamo poi uno sguardo multiforme su tutte le proposte stilistiche maturate da una riflessione sulla luce e sul colore: dall'esempio napoletano di Ribera, ai grandi del Cinquecento veneziano – i rapidi colpi di biacca con cui è reso il ruscello in secondo piano sono esemplificativi dello studio diretto di Tiziano e Tintoretto –, fino a Guercino, fonte sempre privilegiata come attesta anche il bucolico *Erminia e Tancredi* del Louvre, pure di questi anni (Tav. XIV). La cultura figurativa composita di Mola, in fondo lontana sia dai fasti del «barocco» che dall'adesione esibita ai modelli dell'antico – che però non ignora, e infatti san Bruno è adagiato come la statua di un fiume – beneamata dai collezionisti, era evidentemente molto apprezzata in Accademia. Melchiorre Missirini, nelle sue *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, nel conciso brano dedicato al principato di Mola evidenziava la serietà con cui l'artista aveva affrontato il proprio incarico alla guida dell'istituzione e le disposizioni attraverso le quali la avviò verso un nuovo corso:

Richiamò in osservanza l'ordine delle Congregazioni mensili: fece rinovare rigidi esami a molti, che le diverse arti esercitavano, e forti prescrizioni indusse pel rilascio delle patenti; in somma usò in tutto austerità, e si fece temere. Acquistò eziandio due locali dagli Orfani per aggrandire le Sale Accademiche, ed indusse con rugoso sopraciglio gli Accademici a sborsarne l'importo tassativamente a loro spese. Niuno ardia contraddirlo. Tanto egli avea sbigottito gli animi dei Socj! Volgendosi però sempre a buone, ed utili cose, e iscansando i capricci...⁶⁵

⁶⁴ Cfr. F. FISCHIETTI, *Pier Francesco Mola principe dell'Accademia di San Luca*, in *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca. Ricerche tra architettura, pittura e disegno*, a cura di A. Amendola, J. Zutter, Mendrisio, Mendrisio Academy Press/Silvana Editoriale, 2017, pp. 137-153.

⁶⁵ M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, De Romanis, 1823, pp. 119-120. Il testo di Missirini resta ancora

Tra le azioni intraprese da Mola nel corso del suo principato quella più significativa fu senza dubbio la riorganizzazione dei concorsi per i giovani. Siamo nella fase embrionale della programmazione delle competizioni e dell'ideazione delle modalità di svolgimento degli stessi. Nasceva l'usanza di tenere un discorso pubblico in occasione della cerimonia di premiazione, in questa occasione affidato a colui che verosimilmente si riteneva, tra gli accademici presenti alle riunioni, il più adatto a svolgere tale compito, vale a dire il pittore-letterato Giovan Battista Passeri. Per la valutazione delle prove veniva immediatamente risolto di convocare Bernini, ad ulteriore evidenza del fatto che egli fosse chiaramente ritenuto il più autorevole tra gli accademici, a maggior ragione se si tiene conto che questo primo concorso era riservato solo ai pittori. Maratti, dal canto suo, si offriva di coprire le spese per l'allestimento della sala per le premiazioni, in un'evidente volontà autopromozionale.⁶⁶

Un altro importante provvedimento operato da Mola fu da un lato la già citata raccolta di fondi e dall'altro la richiesta di opere degli accademici da vendere, entrambe finalizzate all'acquisizione di immobili da aggiungere a quelli, insufficienti, disponibili per le attività dell'Accademia. Le offerte pecuniarie furono effettivamente versate, mentre la raccolta di opere da alienare non dovette avere grande successo, tenendo conto che tre anni dopo le opere messe a disposizione erano solo un ovato con *Maria Maddalena che tiene la croce* di Giovanni Battista Galestruzzi, una «tela di quattro palmi con la morte di Re Saul e due figure» di Domenico Rainaldi e una testa in marmo

oggi la fonte principale per la ricostruzione delle vicende accademiche. Come già rilevato dagli studi e come si confermerà più oltre attraverso l'acquisizione di nuovi dati, si tratta di un testo le cui informazioni vanno sempre verificate, specie per quelle relative alle età più lontane dal momento della stesura. Non si tratta però semplicemente delle consuete cautele legate all'utilizzo delle fonti. Poiché l'autore vanta di avere operato una ricostruzione su base archivistica, è infatti spesso possibile confrontare le sue trascrizioni con i documenti originali, rilevando delle interpolazioni che diventano sostanziali alla luce soprattutto dell'importanza che l'analisi terminologica ha assunto nella nostra disciplina.

⁶⁶ I documenti relativi a questo concorso (AASL, vol. 43, ff. 148-152) e le riproduzioni delle prove conservate sono pubblicati in *I disegni di figura nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani e E. Valeriani, I, *Concorsi e accademie del secolo XVII*, Roma, Quasar, 1988, pp. 17-23. Su Giovan Battista Passeri e in particolare sul suo peculiare ruolo di pittore-letterato all'interno dell'Accademia cfr. N. TURNER, *Four Academy Discourses by Giovanni Battista Passeri*, «Storia dell'arte», XIX, 1973, pp. 231-247; A.A. WITTE, *The San Martino ai Monti as a Theatre of Painting: Churches, Artists and Plays in Mid-Seventeenth-Century Rome*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del simposio internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007) a cura di H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2008, pp. 65-69; E. DE MARCO, Un'«Accademia del Silenzio». *Giovanni Battista Passeri e il programma decorativo per la nuova Sala dell'Accademia di San Luca (1670)*, in *In corso d'opera, 2, ricerche dei dottorandi in storia dell'arte alla Sapienza*, a cura di C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella, Roma, Campisano Editore, 2018, pp. 179-187.

raffigurante *Narciso* «con la testa coronata di fiori» di Orfeo Boselli.⁶⁷ Queste iniziative erano in realtà ricorrenti fin dal decennio precedente nell'ambito di un'istituzione che, dopo il tracollo finanziario dei Barberini ma rimanendo sempre fedele a questi ultimi, stentava a sostentarsi finanziariamente.⁶⁸

Ad ogni modo, il carisma di Mola, già tratteggiato da Missirini, fu effettivamente foriero di un nuovo corso per la storia dell'istituzione, come del resto auspicato dall'accurato appello dell'allora principe Raffaello Vanni nel 1659, che raccomandava ai colleghi di usare ogni prudenza nelle votazioni per la carica di principe «d'onde dipende la reputatione di tutta la professione e di questa nobilissima accademia».⁶⁹ Un corso che si auspicava contraddistinto da maggiore autorevolezza, così come autorevoli erano gli artisti che si sceglievano per guidare le sorti della San Luca. Ancora Missirini ricorda come Mola fu sorpreso dalla morte nel 1666 a Roma «mentre onori, e ricchezze, lo aspettavano in Francia», in riferimento a quanto riportato da Pascoli a proposito dell'invito di Luigi XIV a raggiungere Parigi per diventare pittore di corte.⁷⁰

IL 1664: L'ANNO CRUCIALE DISATTESO DI BELLORI E MARATTI

Dalla cinquina di nomi «imbussolati» nell'agosto 1662 fu estratto, alla fine dell'anno successivo, quello di Carlo Maratti, nominato principe per il 1664. Questo primo principato del pittore marchigiano quindi, come già sottolineato dagli studi, deve essere correttamente collocato nel contesto del meccanismo di estrazione sopra descritto e non ritenuto una scelta pre-

⁶⁷ AASL, vol. 44, f. 32v, 28 febbraio 1666. Le opere risultano tutte e tre disperse, ma non dovettero essere vendute all'epoca della sua donazione, considerando che il dipinto di Galestruzzi è citato nell'inventario del 1729, cfr. A. CIPRIANI – G. DE MARCHI, *Appunti per la storia dell'Accademia di San Luca: la Collezione dei dipinti nei secoli XVII e XVIII*, in *An architectural progress in the Renaissance and baroque*, a cura di H.A. Millon e S.C. Scott, University Park/PA, The Pennsylvania State University, 1992, II, pp. 692-719 (p. 705). Proprio la raccolta di fondi promossa da Mola per affittare le stanze per ingrandire gli spazi a disposizione delle riunioni accademiche è oggetto della citata lista di contribuenti che ci permette di conoscere gli accademici attivi a questa data.

⁶⁸ Sulle politiche culturali dei Barberini cfr. *I Barberini nella cultura europea del Seicento*, Atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Barberini 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma, De Luca, 2007.

⁶⁹ AASL, vol. 43, f. 125, riportato in MISSIRINI 1823, pp. 118-119 e trascritto in FISCHETTI 2017, p. 138.

⁷⁰ L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni (1730-37)*, a cura di A. Marabottini, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992, p. 189. Per la biografia di Mola cfr. anche L. POSSANZINI, *Mola, Pier Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011, LXXV, a.v.

cisa da parte dei colleghi accademici.⁷¹ Di più, va sottolineato che il prescelto per la massima carica sarebbe stato Bernini, il quale però nel settembre dell'anno precedente aveva fatto pervenire la propria rinuncia preventiva alla nomina.⁷²

Per quanto poco accattivante, è il caso di analizzare qui, per non ripetersi oltre, il meccanismo attraverso il quale venivano selezionati per l'anno in corso gli altri «ufficiali», cioè coloro i quali ricoprivano delle cariche istituzionali all'interno dell'Accademia. Le cariche più importanti, con mansioni direttive, erano quella del segretario, scelto dal principe, e quella del primo rettore, eletto a votazione dalla congregazione tra nomi proposti dal principe. Le uniche altre cariche assegnate nominalmente da quest'ultimo erano quelle di «stimatori» di pitture e di sculture, funzioni estremamente delicate perché si trattava di scegliere due persone per ambito che sarebbero poi state le uniche autorizzate per legge a eseguire valutazioni di opere d'arte nel territorio romano. Un ruolo pertanto nodale, in quanto capace di orientare il mercato del collezionismo attraverso l'assegnazione di stime che si trasformavano in vere e proprie quotazioni.⁷³ Sottratta al meccanismo del voto collegiale, la scelta degli «stimatori» può essere dunque indicativa degli orientamenti del principe, che non poteva non assegnare questa mansione a persone di cui condividesse il discernimento in fatto di giudizio sulle opere d'arte. Gli stimatori nominati da Maratti furono per la pittura Francesco Cozza e Giovan Francesco Grimaldi,⁷⁴ entrambi pittori piuttosto allineati rispetto alle sue scelte per l'adesione ai modelli classicisti bolognesi del primo Seicento, con un'accentuata sensibilità, da parte del secondo, per quanto riguarda la pittura di paesaggio. La competenza di Cozza come estimatore è stata per altro oggetto di studi specifici, costituendo di fatto un tratto peculiare della sua carriera che lo rende a tutti gli effetti una sorta di conoscitore *ante litteram*.⁷⁵ Non a caso egli ricopriva già questa carica sotto

⁷¹ A. CIPRIANI, *Bellori ovvero l'Accademia*, in *L'idea del bello* 2000, II, pp. 480-488.

⁷² AASL, vol. 42, f. 153.

⁷³ Cfr. M.C. MASSARI, *Stime e giudizi: un "filo rosso" nella vita dell'Accademia*, I. *Storia di un privilegio in Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi, Roma, De Luca Editori d'arte, 2002, pp. 269-280. Sul mercato dell'arte cfr. soprattutto R. AGO, *Economia barocca. Mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 1998.

⁷⁴ AASL, vol. 44, ff. 1v-2.

⁷⁵ Cfr. P. COEN, *Francesco Cozza "intendente d'arte" e il programma di un ciclo a fresco nell'Accademia di San Luca*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, Atti del convegno (Valmontone, Palazzo Doria Pamphilj, 2-3 aprile 2008) a cura di C. Strinati, R. Vodret, G. Leone, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2009, pp. 77-89. Su Cozza cfr. soprattutto L. TREZZANI, *Francesco Cozza (1605-1682)*, Roma, Multigrafica Editrice, 1981.

il principato di Moroni, due anni prima, e l'avrebbe ricoperta nuovamente nel 1665 confermato da Maratti, nel 1667 scelto da Ercole Boselli, nel 1675 scelto da Carlo Cesi e nel 1676 confermato da Charles Le Brun. Cozza fu, come si vedrà, un personaggio estremamente attivo in Accademia, dove sono conservate alcune tavole da lui realizzate per le lezioni di prospettiva.⁷⁶ Forse meno scontate le scelte di Maratti per quanto riguarda la scultura con, da una parte, la selezione financo ovvia di Paolo Naldini, dall'altra quella di Melchiorre Cafà, in questo momento lo scultore formalmente più vicino a Bernini tra i grandi attivi a Roma. È evidente però che l'assegnazione delle cariche di stimatori presupponesse una nota affidabilità dei selezionati in questo ambito. Ciò risulta lampante se si scorre l'elenco degli stimatori anno per anno, una lista in cui spesso ricorrono i medesimi nomi, vale a dire quelli di Naldini e Cafà insieme a Ercole Ferrata, Antonio Raggi e Cosimo Fancelli, che si sarebbero alternati in questo ruolo fino a tutti gli anni Ottanta, per essere poi gradualmente sostituiti dalle più giovani leve, che avrebbero dato vita a un nuovo ristretto elenco di nomi ricorrenti: Filippo Carcani (1644-1688), Michele Maille (c. 1643-1703) e Jean-Baptiste Théodon (1645-1713), cui si sarebbe aggiunto, sul finire del secolo, Lorenzo Ottoni (1648-1736).⁷⁷ Non è quindi per certi versi stravagante la scelta di Maratti, caduta su Cafà piuttosto che, ad esempio, su Guidi, lo scultore senza dubbio stilisticamente più consentaneo al principe. Nonostante la perizia riconosciuta allo scultore nella valutazione di opere d'arte, soprattutto dopo la morte di Bernini,⁷⁸ nel corso della sua lunga carriera accademica Guidi fu nominato stimatore due sole volte: nel 1674 da Gaulli e nel 1683 dall'architetto Giovanni Battista Contini (1642-1723).

Studi recenti hanno messo in luce gli aspetti della vita di Maratti legati agli interessi di mercato, sovrapponendo però l'azione di Maratti a quella dell'Accademia.⁷⁹ Ad ogni modo, questa prerogativa, che avrebbe effettivamente portato il pittore a condurre le sorti del mercato dell'arte nella Roma nel suo tempo, lo rendeva naturalmente uomo consapevole delle proprie scelte e delle loro implicazioni nel momento in cui doveva indicare gli stimatori. Queste figure possedevano infatti una seconda facoltà, oltre a quella di incidere sulle quotazioni del mercato, vale a dire quella di garan-

⁷⁶ Cfr. G. GAROFALO, *Lezioni di prospettiva di Francesco Cozza*, in *Francesco Cozza (1605-1682). Un calabrese a Roma tra Classicismo e Barocco*, Catalogo della mostra (Roma, Museo di Palazzo Venezia, 23 novembre 2007-13 gennaio 2008), a cura di C. Strinati, R. Vodret e G. Leone, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 2007, pp. 252-274.2007.

⁷⁷ Cfr. Appendice A.

⁷⁸ GIOMETTI 2010, p. 55.

⁷⁹ P. COEN, *Maratti e la 'questione' del mercato dell'arte*, in *Maratti e l'Europa 2015*, pp. 275-288.

tire degli introiti monetarti all'Accademia, che incassava una percentuale sulle stime eseguite dai suoi membri. Tutto ciò evidenzia come le preoccupazioni che muovevano la macchina istituzionale della San Luca a queste date fossero piuttosto lontane da quel dibattito di merito sul fare artistico che gli studi hanno ricostruito, ad esempio, dalla celebre *querelle* nata fra Sacchi e Cortona negli anni Trenta, testimoniata da Missirini ma fino ad oggi non altrimenti documentata.⁸⁰

L'Accademia di cui Maratti si poneva alla guida nel 1664 era sicuramente un'istituzione alle prese con una riorganizzazione, cui aveva dato una spinta l'operato di Mola, e con la precisa intenzione di contare il più possibile sulla scena artistica romana. La protezione dei Barberini, che con l'investitura di Carlo a successore di Francesco come protettore sarebbe giunta fino al nuovo secolo, aveva certamente influito sulle alterne fortune dell'istituzione stessa. I verbali registrano da un lato continui affanni finanziari, che si cercava di arginare anche combattendo la nota, aspra battaglia contro i rivenditori di quadri e i pittori «bottegari» affinché versassero alla San Luca le tasse previste dalla bolla di Urbano VIII, dall'altro una crescente attenzione alle manifestazioni pubbliche e al coinvolgimento nelle attività di personalità illustri quali nobili o alti prelati che, insigniti del titolo di «accademici d'onore», si cercava di coinvolgere nel sostentamento degli oneri economici. Questo progetto di rilancio dell'Accademia sarebbe stato perseguito con maggiore coerenza solo dal momento dell'avvento di Giuseppe Ghezzi come segretario, nel 1674, come si dirà più oltre, ma non avrebbe avuto comunque gli effetti sperati fino alla florida stagione del papato di Clemente XI Albani (1700-1721). In ogni caso, durante il principato di Maratti appare più serrata la pianificazione delle attività accademiche. In questo senso va forse letta pure la scelta del segretario, ricaduta su Carlo Cesi e non, per esempio, sull'amato Bellori – che aveva già ricoperto tale ruolo –, perché il primo era uomo dedito alla didattica, appassionato sostenitore delle attività accademiche e assai pragmatico nell'organizzazione. Al contrario, Bellori, negli anni in cui sarebbe stato Segretario dell'Accademia, si sarebbe rivelato meno efficace.⁸¹

⁸⁰ MISSIRINI 1823, pp. 111-113. Su questo tema cfr. M. POIRIER, *Pietro da Cortona e il dibattito disegno-colore*, «Prospettiva», XVI, 1979, pp. 23-30; 28-29. Pare tuttavia abbastanza probabile che nel corso delle sedute accademiche si potessero tenere dispute di questo tipo. Ciò su cui si dovrebbe essere cauti è la traduzione dei contenuti da parte di Missirini, il quale molto spesso utilizza termini e concetti pienamente ottocenteschi pur riferendosi a fatti e teorie risalenti a secoli prima.

⁸¹ AASL, vol. 44, f. 1. La differenza di approccio all'organizzazione delle attività accademiche tra Cesi e Bellori si percepisce chiaramente nella lettura continuativa dei verbali degli anni Sessanta e Settanta.

La macchina organizzativa guidata da Maratti si mise in moto immediatamente, con la proposta da parte del principe di separare gli incarichi relativi alla «Accademia e Studij» rispetto a quelli riguardanti la gestione della chiesa, al fine di avere «officiali» che si dedicassero esclusivamente alla didattica, molto probabilmente perché questa non venisse trascurata per un sovraccarico di lavoro. La separazione era però anche sintomo, ad avviso di chi scrive, di una volontà di emancipare la missione didattica della San Luca dalla originaria valenza di congregazione religiosa di quest'ultima. Un dato, questo, funzionale all'individuazione di un fronte per così dire laicista, incarnato da Maratti nella sua azione direttoriale. Vale allora ricordare come il passaggio da Zuccari a Bellori, nella speculazione teorica sulla *Idea*, implicò come è noto anche una laicizzazione del termine e del rapporto tra la creazione di tale idea nel pensiero e la sua messa in opera attraverso il disegno. Su questo si tornerà più oltre, anche per evidenziare la compresenza di concezioni opposte. Sulla scorta delle nuove direttive di Maratti vennero pertanto istituite e assegnate nuove cariche: Guillaume Courtois (1628-1679) e Gaulli furono nominati «assistenti nelle ore dell'Accademia e Studi», incaricati in sostanza di occuparsi dei giovani durante le ore in cui questi erano impegnati in Accademia; Cozza e Fabrizio Chiari furono nominati «esaminatori di pittori» e Orfeo Boselli e Guidi «esaminatori di scultori». ⁸² Ancora una volta, va colta l'occasione di sottolineare il ruolo attivo e di indirizzo ricoperto da Gaulli proprio durante il principato di Maratti.

Mentre le riunioni delle congregazioni trascorrevano prevalentemente impiegate nella risoluzione delle già citate controversie con i pittori non accademici e nello studio di strategie per ottenere il sostegno da parte delle alte cariche ecclesiastiche, ⁸³ si avviavano, nel mese di marzo, i preparativi per la «mostra dei disegni dei giovani concorrenti», inizialmente prevista nel mese di aprile. Gli sforzi degli accademici erano visibilmente tesi all'organizzazione di una iniziativa che fosse un manifesto pubblico della fervente e prestigiosa attività che si svolgeva tra le mura dell'istituzione. In questo momento si stabiliva per la prima volta di compilare un elenco degli artisti accademici ordinato per anzianità «da tenere in pubblico». ⁸⁴ La volontà autopromozionale degli artisti organizzatori era tale da farli optare per un allestimento della sala che avrebbe ospitato la premiazione che pre-

⁸² AASL, vol. 44, f. 2. Su Fabrizio Chiari cfr. N. FATTOROSI BARNABA, *Chiari, Fabrizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980, XXIV, a.v.

⁸³ AASL, vol. 44, ff. 3 sgg.

⁸⁴ AASL, vol. 44, f. 6v. La compilazione è naturalmente affidata al segretario Carlo Cesi.

vedesse «quadri solamente d'Accademici viventi».⁸⁵ La premiazione dei giovani concorrenti diventava dunque un espediente per organizzare una vera e propria mostra aperta al pubblico della produzione artistica dei maestri accademici e, di più, una buona occasione per convincere chi di loro ancora non lo avesse fatto ad incrementare la collezione dell'istituzione con una propria opera. Nonostante la regola del dono d'ingresso fosse prescritta fin dal 1607, infatti, questa risultava comunemente disattesa.⁸⁶ Quali erano, allora, le opere che un visitatore avrebbe potuto vedere nella sala allestita per le premiazioni del 1664? Purtroppo, non esistono descrizioni puntuali o elenchi delle opere esposte, né la collezione accademica si è conservata così integra da consentire di rintracciare tutti i doni d'ingresso registrati dai documenti. È possibile però farsi un'idea accostando opere coeve dei maestri che, grazie al censimento delle presenze, sappiamo essere attivi in quel momento nell'istituzione, dato che i documenti attestano che gli accademici furono pregati di «portare ciascuno qualche quadro per adornare questa stanza della Congregazione»,⁸⁷ realizzando così una sorta di galleria ideale della produzione accademica alla metà degli anni Sessanta del Seicento.

Questa semplice operazione consente di avere l'impatto visivo di che cosa fosse, dal punto di vista strettamente formale e stilistico, la cultura accademica in questo momento: un emporio di varietà. Testimonianza preziosa per questo aspetto è una nota lettera inviata da Roma al principe Antonio Ruffo a Messina nel maggio 1665, in cui il pittore fiammingo Abraham Brueghel (1631-1697), che sarebbe stato ammesso in Accademia di San Luca nel 1670, esprimeva giudizi sugli artisti attivi nella capitale pontificia in quel momento. Il suo resoconto rispecchia in gran parte ciò che è riscontrabile attraverso le presenze e i ruoli nell'Accademia di San Luca alle stesse date:

[...] Quanto alli Sig.ri Pittori valenthuomini quali sono Carluccio, Ciro Ferro, Francesco Mola e Giacinto Brandi conosciuti da V.S. Ill.ma et fra questi Carluccio e Mola sono di più stimati, ve ne sono anco dell'altri che fanno assai bene cioè Filippo Laura, Guglielmo Bourguignone, Carlo Cesare, Gio. Battista Genovese, Francesco da Neve, et molti altri.

Sto in procinto d'havere doi o trè quadri di questi ultimi nominati li quali benché non siano in tanta reputatione per adesso come li primi, nondimeno sono virtuosi et fanno benissimo...⁸⁸

⁸⁵ Verbale di congregazione del 2 marzo 1664, AASL, vol. 44, f. 4.

⁸⁶ A proposito dell'evoluzione della regola statutaria sul dono d'ingresso, cfr. CIPRIANI – DE MARCHI 1992.

⁸⁷ AASL, vol. 44, f. 6.

⁸⁸ Cfr. V. RUFFO, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documen-*

Non pare un caso che Maratti (Carluccio) e Mola, cioè i due pittori indicati come «di più stimati», fossero, alla data in cui è redatta la lettera, rispettivamente il principe in carica e quello precedente dell'Accademia romana.

È, questo del 1664, il concorso in occasione del quale Bellori fu chiamato a tenere un discorso pubblico, in una complicata vicenda già nota ma su cui vale la pena tornare per aggiungere qualche dato e ulteriori riflessioni.⁸⁹ Com'è noto, fu Maratti a recarsi dall'amico erudito per chiedere che tenesse un discorso in occasione della «mostra dei disegni dei giovani»⁹⁰ ed è fortemente ipotizzabile che fu proprio il principe in carica a volere questo ingaggio per Bellori il quale, dal canto suo, risulta pressoché assente dalla vita dell'istituzione prima e durante il biennio di principato di Maratti e fino all'inizio del 1666, quando, nominato segretario, sarebbe stato vincolato a partecipare alle adunanze.⁹¹ Un dato mai rilevato sono infatti le partecipazioni dell'erudito alle sedute di congregazione: tre su undici riunioni nel 1663, cinque su diciannove nel 1664 e una sola partecipazione su undici nel 1665.⁹² Ciò che invece emerge chiaramente dai documenti è il fatto che, al momento dell'ingaggio, Bellori avesse già pronto il suo discorso, che forse Maratti doveva avere precedentemente ascoltato in forma privata. Le ragioni del coinvolgimento di Bellori da parte dell'amico pittore sono molto chiare. Proprio il fatto che l'evento fosse chiamato «mostra» rende ancor più evidente lo scopo primario dell'iniziativa: quello espositivo e di pubblicità. La volontà di moltiplicare le occasioni di pubblicità per le attività accademiche è attestata anche dalla decisione che i concorsi, da questo momento in poi, si sarebbero tenuti tre volte all'anno e, nello specifico, che tre volte all'anno si sarebbero tenute le premiazioni con la partecipazione dei poeti. Nel giugno dello stesso anno le previsioni sarebbero state ridotte a due competizioni annuali, aperte però anche a scultori e architetti, a differenza della prima edizione, riservata ai soli pittori.⁹³ La prassi di partecipazione di eruditi e letterati con la lettura pubblica di discorsi alle

ti inediti), III, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», V-VI, 1916, pp. 165-192, p. 174.

⁸⁹ La vicenda è ricostruita sulla base dei documenti d'archivio in CIPRIANI 2000.

⁹⁰ AASL, vol. 44, f. 6v.

⁹¹ Sul legame tra Bellori e Maratti cfr. anche L. SIMONATO, *Maratti, Bellori e i maccheroni*, «Paragone. Arte», CXXIII-CXXIV, 2015, pp. 85-103.

⁹² Bellori risulta presente alle sedute accademiche il 20 gennaio 1663, il 2 settembre 1663, il 2 dicembre 1663, l'1 gennaio 1664 (si tratta della seduta in cui Maratti si insedia come principe), il 16 marzo 1664, il 6 aprile 1664, il 21 settembre 1664, il 5 ottobre 1664, il 16 novembre 1664, il 20 dicembre 1665, cfr. Appendice B.

⁹³ In effetti nel mese di dicembre si tenne puntualmente un secondo concorso, cfr. AASL, vol. 44, f. 9.

premiazioni dei concorsi si andava quindi costruendo in questo momento, come dimostra l'approvazione della regola per cui «nessun estraneo, e non richiesto dall'Accademia possa recitare alcuna composizione nella mostra de disegni se non l'haverà prima conferita con il Secretario»,⁹⁴ chiaro sintomo di volontà di regolamentare la partecipazione di letterati alle iniziative pubbliche dell'istituzione, fino a quel momento evidentemente non ancora formalizzate nella prassi del cerimoniale. Si pongono così le basi di quella collaborazione tra artisti e letterati che avrebbero condotto all'inizio del secolo successivo i concorsi clementini ad essere il momento di pubblica affermazione del concetto oraziano di *ut pictura pöesis*. Un esito spesso definito classicista, per l'Accademia e per le sue forme espressive.

La radice di questo presunto esito classicista è stata spesso individuata proprio nella coincidenza tra il principato di Maratti e il discorso di Bellori nel 1664. Questo ha determinato la costruzione, da parte degli studi, di una concatenazione che a lungo andare ha modificato, non senza forzature, i nessi temporali e critici con i quali è stata descritta la situazione dell'Accademia in questo momento.

Zygmunt Wązbiński scriveva, a proposito di Bellori, del discorso su *L'idea e delle Vite*, che:

Il suo merito è doppio: riesce infatti a formulare i principi 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.⁹⁵

Il discorso del 1664 e le *Vite* certamente già in corso di scrittura ma ancora *in fieri* a quelle date, sono stati percepiti da taluni come parti equivalenti di un programma estetico coerente risultato affermato proprio all'interno dell'istituzione accademica e in qualche modo da qui irradiato oltre.⁹⁶ Vale allora tornare a riflettere su questo discorso non nella sua formulazione scritta di introduzione alle *Vite*, ma nella sua formulazione orale, pensata e pronunciata per i membri dell'Accademia di San Luca. Operazione che si basa naturalmente sul presupposto che i due discorsi coincidano, ma del

⁹⁴ AASL, vol. 44, f. 6v.

⁹⁵ S. WĄZBIŃSKI, *Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674*, in *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome (Rome, 2-4 octobre 1986), Roma, De Boccard, 1988, pp. 587-615 (p. 573).

⁹⁶ Cfr. da ultimo il paragrafo dedicato a *Die Idee als Akademierede* in G.P. BELLORI, *Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten*, a cura di E. Oy-Marra, T. Weddigen, A. Brug, Göttingen, Wallstein Verlag, 2018, pp. 172-175.

resto non possediamo indizi contrari. La gestazione della dissertazione fu tutt'altro che serena. Dopo averlo ingaggiato, gli accademici decisero infatti che l'erudito avrebbe dovuto anticipare loro a porte chiuse il testo, che sarebbe stato poi reso pubblico nella domenica successiva.⁹⁷ Pochi giorni dopo questa richiesta da parte del consesso, si registra la rinuncia dell'antiquario a tenere il discorso in occasione della premiazione, un passo indietro che non può essere letto che come reazione risentita alla richiesta di udirlo preventivamente.⁹⁸ *L'idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura* dichiarava già nel titolo un rapporto con le speculazioni di Federico Zuccari sul concetto di *Idea* e si poneva quindi come un aggiornamento delle teorie che avevano animato l'azione del fondatore dell'Accademia.⁹⁹ Elizabeth Cropper ha convincentemente «individuato nel dialogo fra Bellori e Zuccari il significato recondito del famoso discorso»,¹⁰⁰ un dialogo attraverso il quale, come si è detto, Bellori intendeva affermare che «l'arte non è materia teologica, come sosteneva Zuccari, ma appartiene al regno dell'estetica».¹⁰¹ L'intento era, evidentemente, quello di traghettare le arti figurative nell'alveo delle liberali, processo notoriamente in corso a quei tempi. L'operazione teorica di Bellori può certamente essere letta in parallelo con i piccoli ma sostanziali accorgimenti organizzativi voluti da Maratti per l'Accademia, come la separazione tra la gestione della chiesa e quella della didattica artistica, di cui si è detto. Pare allora avvalorarsi la considerazione di un'azione congiunta su due fronti che vede Bellori e Maratti impegnati nell'utilizzare la vetrina accademica per rendere fattivo quel processo di emancipazione degli artisti dalla identificazione della loro attività con la *praxis*, avviato proprio da Zuccari alla fine del secolo precedente. Un percorso di fatto approdato a un esito felice soprattutto grazie al prestigio guadagnato personalmente da alcuni artisti, quali appunto Pietro da Cortona o Bernini e infine proprio da Maratti.

La critica ha disquisito lungamente sul rapporto da stabilirsi tra i principi enunciati ne *L'Idea* e la produzione artistica romana di quel tempo: il discorso di Bellori intendeva proporre un nuovo indirizzo o prendere le parti

⁹⁷ AASL, vol. 44, f. 5v.

⁹⁸ *Ivi*, f. 6v.

⁹⁹ In G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, Mascardi, 1672, ed. a cura di E. Borea con introduzione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1976, ed. cons. Torino, Einaudi, 2009, I, pp. 13-25.

¹⁰⁰ E. CROPPER, "La piu bella antichità che sappiate desiderare": history and style in Giovan Pietro Bellori's "Lives", in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, a cura di P. Ganz e M. Grosebuch, Wiesbaden, Harrassowitz in Komm, 1991, pp. 145-173 (p. 82). Cfr. inoltre E. CROPPER, *L'idea di Bellori*, in *L'idea del bello* 2000, I, pp. 81-86.

¹⁰¹ *Ibid.*

tra indirizzi già esistenti? Nella sua fondamentale introduzione all'edizione delle *Vite* belloriane curata da Evelina Borea nel 1976, Giovanni Previtali ricostruiva, per primo, il contesto artistico, culturale e sociale in cui Bellori aveva riportato in auge quel concetto di *Idea* affermato sulla scena romana da Zuccari e modificato nel riutilizzo da Agucchi negli anni venti del Seicento.¹⁰² Previtali proponeva di calare nella storia e leggere il discorso di Bellori come una polemica sostanzialmente rivolta a una classe che aveva ridotto la pittura a un «uso di fare di ciascuno».¹⁰³ Una pittura senza regole, senza «verità», per cui l'erudito offriva come via di uscita la propria dottrina che assumeva come modello di perfezione Annibale Carracci, una figura per la cui fortuna Bellori si sarebbe speso più di ogni altro, ma che in questo momento non era ancora universalmente ritenuta apicale tra le fonti figurative predilette dai pittori, per esempio rispetto a Lanfranco. Questi era un modello cui attingere per molti artisti che nella sua arte trovavano disparate ispirazioni. Era una fonte per la ricerca luministica per Mola o, con esiti opposti, per Cortona, ma anche per Bernini; era il tramite per giungere alla riflessione su Correggio per Maratti. Del resto, la selezione dei modelli di riferimento tra i moderni più prossimi era davvero a queste date un «uso di fare di ciascuno», infatti per l'allestimento della sala accademica aperta eccezionalmente al pubblico in occasione delle premiazioni ciò che interessava agli organizzatori era esibire la propria opera e non mostrare una filiera di opere del passato che potesse essere letta come una proposta normativa da parte dall'Accademia. Non era in atto la selezione di un canone in questo momento nella San Luca: il canone sarebbe stato creato da Bellori, attraverso una chirurgica selezione degli artisti da biografare, interrompendo la tradizione biografico-artistica italiana che aveva fino a quel momento puntato alla completezza. Una proposta, quella dell'erudito, che non sarebbe tuttavia diventata, come si vedrà, espressione ufficiale dell'Accademia, essendo quest'ultima tutta intenta a promuovere la produzione artistica contemporanea. In questo clima segnato dalla molteplicità delle istanze, secondo Previtali Bellori propose come stelle comete da una parte Annibale, dall'altra l'antico, che è sempre, in ogni tempo, contestualmente un riferimento formale e un veicolo di messaggio morale. L'antico fu quindi strumentalmente usato da un antiquario come un mantello grazie al quale si potesse essere riconosciuti come pellegrini sulla retta via, la via della ragione, a differenza di chi, sosteneva lo scrittore, affidava «ogni cosa al senso». La lettura fornita da Previtali sganciava finalmente Bellori dalla visione panofskyana che vedeva

¹⁰² G. PREVITALI, *Introduzione*, in G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976, ed. cons. Torino, Einaudi, 2009, I, pp. IX-LX (pp. XXIX-XL).

¹⁰³ BELLORI 1672, ed. 2009, p. XXXVII.

nella cultura del Seicento una profonda scissione tra prassi artistica e speculazione teorica, per cui in qualche modo questa seconda potesse, come da un piano superiore, guidare la prima.¹⁰⁴ Come ricostruisce Tomaso Montanari nella postfazione all'ultima edizione delle *Vite* di Bellori, la «ricontestualizzazione storico-sociale operata da Previtali» produsse negli studi successivi una «ricontestualizzazione culturale a largo raggio», che vide il suo apice nella mostra, ancora curata da Evelina Borea nel 2000, dedicata proprio a Bellori a Roma.¹⁰⁵ Montanari sottolineava però come «alcuni dei testi presenti nel catalogo [della suddetta mostra] tradivano preterintenzionalmente la difficoltà di liberarsi completamente dagli schemi mentali ereditati dalla prima metà del secolo».¹⁰⁶ Proprio questo tipo di difficoltà ha fatto sì che gli studi sull'Accademia di San Luca restassero ancorati, nonostante i grandi passi avanti compiuti rispetto alla pioneristica trattazione di Pevsner, a formule inossidabili quali quella che equipara l'Accademia del secondo Seicento al classicismo di matrice belloriana e alla predominanza del modello marattesco. Su questo aspetto si tornerà più avanti, ma va intanto rilevato come questo ancoraggio abbia resistito alle dimostrazioni contrarie, quali ad esempio la presenza e l'importanza assunta da Giovan Battista Passeri nelle attività accademiche fino alla sua morte (1679). Passeri fu, come hanno da tempo dimostrato gli studi, un vero e proprio contraltare di Bellori nella considerazione del fare e del pensare artistico, legato come era a una concezione della pratica artistica come inscindibile dall'esperienza religiosa, mentre Bellori, nella sua *Idea*, eliminava, rispetto a quanto aveva ereditato dalle speculazioni di Zuccari, proprio l'aspetto teologico.¹⁰⁷

Tornando alla ricostruzione dei tortuosi fatti che accompagnarono l'organizzazione della premiazione dei concorsi nel 1664 e al rifiuto di Bellori di anticipare il discorso al consesso privato degli accademici prima di esporlo in pubblico, ci si domanda proprio quale potesse essere la preoccupazione dell'erudito, se non la consapevolezza di assestare, attraverso il proprio discorso, un duro colpo alla cultura accademica così come si era configurata fin dalla sua fondazione. L'Accademia era infatti nata come un'aggregazione corporativa di autotutela, che mirava alla promozione del ruolo e dello statuto degli artisti nella società contemporanea. Proprio le innovazioni che si apportavano in questi anni alle modalità di autopromozione miravano alla valorizzazione della contemporaneità e non, lo si ribadisce, alla

¹⁰⁴ Cfr. E. PANOFKY, *Idea: contributo alla storia dell'estetica* (1924), Firenze, La Nuova Italia, 1952, ed. 1996, pp. 65 e ss, 135 sgg.

¹⁰⁵ *L'ideal del Bello* 2000.

¹⁰⁶ MONTANARI 2009, pp. 662-663.

¹⁰⁷ Cfr. TURNER 1973 e WITTE 2014.

selezione di un canone di riferimento nella modernità. Si intende qui proporre, come chiave di discernimento di molte delle vicende che animarono l'Accademia nel periodo considerato dalla ricerca, proprio la distinzione tra moderno e contemporaneo. Se è vero che non esiste un riscontro terminologico, nella trattatistica dell'epoca, è altrettanto vero che, come si è visto, dai registri accademici emerge la distinzione tra le opere di artisti viventi e non viventi. Di più, proprio la scelta di Bellori di non pubblicare biografie di artisti viventi, tema noto e molto trattato dagli studi, autorizza a utilizzare queste due categorie senza il timore di applicare forzature critiche. Il discorso di Bellori, con il suo intento normativo – e come tale selettivo – doveva essere avvertito con sospetto dai molti accademici non allineati, che preferivano affidare i discorsi tenuti in occasione della cerimonia a letterati meno addentro alle questioni artistiche che celebrassero con più superficialità l'importanza delle arti figurative e il prestigio dell'Accademia. In un consenso composto da presenze tanto eterogenee come Maratti, Mola, Gaulli, Passeri, Ippolito Leoni, Chiari, Boselli, Filippo Lauri, Cozza, per citare solo alcuni degli appartenenti alla classe della pittura, pare opportuno domandarsi infatti quanti degli artisti presenti in quella terza domenica di maggio ad ascoltare le parole di Bellori avrebbero aderito alle impostazioni classiciste dell'erudito e avrebbero assunto la pittura di Annibale a modello sostanzialmente paritetico a Raffaello. La risposta a questa domanda spiega, ad avviso di chi scrive, l'epilogo della storia: Bellori fu, a conti fatti, escluso dalla cerimonia pubblica e recitò il proprio discorso nel privato della congregazione accademica.¹⁰⁸ Quella che è stata considerata da sempre negli studi una eloquente coincidenza tra il principato di Maratti e il discorso di Bellori fu in realtà poco più che una disfatta, tant'è che il letterato avrebbe pubblicato quel discorso otto anni dopo, in circostanze del tutto mutate. Va rimarcato inoltre che nel concorso di fine anno, dove sarebbe stata attivata la competizione per la seconda classe, tenuta a presentare una copia da un'opera del passato, l'indicazione fornita ai giovani sarebbe stata quella di copiare una porzione della cupola di Sant'Andrea della Valle di Lanfranco (Fig. 13). Oggetto di copia non era solo l'antico, ma anche il moderno e in questo caso, significativamente, un'opera che era stata cerniera tra classicismo di matrice emiliana e i preludi del «barocco» romano.

Se invece ci si interroga su chi fossero, dall'ottica accademica, gli artisti più influenti nella Roma di Alessandro VII, si può trovare risposta nell'elen-

¹⁰⁸ CIPRIANI 2000 (p. 481) dà una lettura diversa dell'accaduto, attribuendo a Bellori la volontà di prendere le distanze dalle competizioni dei giovani, che ponevano le attività dell'Accademia sul piano del fare artistico, essendo egli invece più interessato a un distaccato dibattito teorico-estetico.



Fig. 13. ANTONIO VALERI DA LANFRANCO, particolare della *Gloria Celeste* in Sant'Andrea della Valle a Roma, 1664, matita rossa su carta, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.

co delle alte personalità che Ippolito Leoni e Giovan Battista Passeri ebbero il compito di invitare appunto alla cerimonia di premiazione del concorso della primavera del 1664. Al termine di una lista di rappresentanti delle gerarchie ecclesiastiche e dell'aristocrazia romana compaiono i nomi del Cavalier Bernini e di Pietro Berrettini,¹⁰⁹ evidentemente considerati tanto importanti da essere distinti da tutti gli altri artisti presenti a Roma, accademici o meno. Una circostanza che lima per altro l'opinione che Maratti a questa data fosse il pittore più quotato a Roma.¹¹⁰

¹⁰⁹ AASL, vol. 44, f. 6v. L'elenco comprende i cardinali Barberini, Omodei, Azzolino, Gualtieri, Celsi, Savelli, Don Lelio Orsini, Monsignor Carpegna, Mirri, Salviati, Brissi e i due artisti. Alla seduta in cui viene stilato l'elenco partecipano: il principe Maratti, Fabrizio Chiari, Giovan Battista Passeri, Orfeo Boselli, Domenico Rainaldi, Francesco Cozza, Girolamo Petri-gnani, Basilio Bricci, Giovanni Maria Baratta, Giovan Battista Galestruzzi, Carlo Cesi, Ippolito Leoni, Giovan Battista Gaulli ed Ercole Ferrata. Il documento è segnalato per la prima volta in Goldstein 1978, p. 3.

¹¹⁰ Come sostiene ad esempio RUDOLPH 2000.

Mentre Bellori, dopo aver presentato il proprio discorso, restava in secondo piano, procedeva il tentativo da parte di Maratti di migliorare l'organizzazione didattica dell'Accademia sulla scia di quanto operato da Mola in precedenza. Parallelamente alla conferma del corso di prospettiva, affidato all'architetto ascolano Alessandro Sbringa,¹¹¹ e alla calendarizzazione della messa in posa del panno, tratto distintivo della didattica marattesca,¹¹² fervevano le pressioni sul cardinale Barberini affinché questi firmasse l'atto di disaggregazione di indoratori e rigattieri, contro il parere scettico del cardinal Carpegna, autore di un breve che garantiva agli aggregati l'esenzione dal pagamento della tassa annuale all'Accademia di San Luca che gli artisti non aggregati erano tenuti a versare per poter esercitare la professione.¹¹³ Si cercava in questo periodo di perfezionare il cerimoniale accademico, non solo per le attività aperte al pubblico, come si è visto per i concorsi, ma anche nei termini di una solennizzazione delle attività interne. È del settembre 1664, infatti, la stesura e l'adozione di un testo da proclamare per l'insediamento di ogni nuovo accademico che, trascritto, diveniva il contenuto della «patente» che veniva consegnata ai neoeletti.¹¹⁴

Noi Principe e Consiglieri della Nobile et indita Accademia del disegno di S. Luca de Pittori e Scultori et Architetti di Roma

Essendo che nelli studij et esercitij del disegno, e concorenza, e d'inventione, che nella medesima Accademia di S. Luca del continuo s'esercitano il Sig. NN si sia mostrato degno del grado d'Accademico di merito e del Magistero della Pittura e disegno. Quindi è che havendo il detto NN lassato nella nostra Academia in testi-

¹¹¹ Molto scarse le notizie su Sbringa, citato nel *Catalogo delli Pittori, Scultori, ed Architetti di Merito dell'Insigne Accademia del Disegno, chiamata di S. Luca di Roma*, in *Il centesimo dell'anno M.DC.XCV celebrato in Roma dall'Accademia del disegno essendo principe il signor cavalier Carlo Fontana architetto descritto da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario accademico*, Roma, Buagni, 1696, p. 43; segnalato da L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, II, Roma, Per Antonio de' Rossi, 1736, p. 451 come accademico di San Luca «senza poterne dare alcuna contezza»; citato da G. CANTALAMESSA CARBONI, *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli del Piceno*, Ascoli, Tipografia di Luigi Cardì, 1830, p. 221 «Egli fioriva nel 1650 [...] Non ci rimangono notizie intorno la vita e le opere di lui. Ma siccome sappiamo che acquistò celebrità in Roma, io penso che quivi questo artista facesse dimora, e mi confermo in questa opinione veggendone il nome descritto nel catalogo de' Professori socj della Romana Accademia di S. Luca»

¹¹² Vol. 44, f. 22v. Per un elenco dettagliato, anno per anno, delle lezioni impartite in Accademia tra il 1663 e il 1699, cfr. E. DE MARCO, *'Come si vede aver fatto l'Accademia nostra dalli suoi Studij'. Principi e principi d'autorità in difesa di un 'nome ideale d'Accademia' nella seconda metà del Seicento*, «Annali delle Arti e degli Archivi Pittura, Scultura, Architettura», II, 2016, pp. 75-84 (pp. 79-81).

¹¹³ AASL, vol. 44, f. 21. Il cardinale Gaspare di Carpegna fu nominato da Francesco Barberini nel 1652 «giudice» dell'Accademia di San Luca. Per le sue funzioni e il suo ruolo cfr. MARZINOTTO 2015, p. 170.

¹¹⁴ AASL, vol. 44, ff. 16v-17v.

monio del suo Merito il quadro di Pittura di propria mano et inventione, applauso in conformità delli Statuti et ordini Accademici, in virtù dunque delli medesimi, et dell'autorità attribuitaci in vigore delle lettere applicate e brevi, et altre gratie dalla Santa Memoria di Gregorio XIII Sisto V Paolo V et Urbano VIII, et altri Sommi Pontefici, ammettemo, approvamo, e ricevemo e confermamo per vero, e meritevole Accademico dell'Accademia del disegno di S. Luca, e Membro, et Professore di Pittura il detto Sig. NN, e come tale lo dichiaramo, riconoscemo e approvamo, et ammettemo et confermamo ordinando al nostro Segretario Accadeico et à chi s'aspetta a registrare il presente privilegio nel solito libri per tale effetto destinato, et annotare il nome, e cognome del medesimo NN nella solita manicola e tabella, ò Rollo Accademico si come per registrato in virtù del presente privilegio, e descritto lo dichiaramo e lo habbiamo, dando perciò al medesimo Sig. NN amplissima facoltà, non solo di poter pingere opere nobili di disegno e Pittura, mà anco Immagini, et historie, et altri rappresentamenti Sacri nelle Chiese, et altri luoghi tanto dedicati al culto divino, quanto in pubblico e privato, tanto in Roma quanto fuori di Roma, e parimente gli diamo autorità, e facoltà d'instruire, et insegnare alli giovani, et altri dessiderosi d'imparare, et esercitare le dette professioni, di disegno e pittur et altri soggetti, e dependenti dalla nostra Accademia di S. Luca. Inoltre le concediamo facoltà di potere esercitar pubbliche adunanze, et Accademie, di spogliar Modelli, o far altri simili esercitij per studi et ammestramento de giovani desiderosi et altri dilettranti del disegno, e Pittura, e scultura. Di più diamo facoltà ampla al medesimo NN di poter dare qualsivoglia giudizio, e far qualsivoglia stima in giudizio, e fuori di qualsivoglia opera ò quadro di disegno ò Pittura e di essa dependenti, e soggiacenti fuori di Roma in ogni luogo ma in Roma però è suo distretto nella conformità e disposizione delli Statuti, et ordini Accademici e non altrimenti spettando ciò ai Stimatori per tale effetto da noi eletti et non ad altri. Ordiniamo pertanto alli Nostri Accademici et a chi li sia soggetto alla Nostra Accademia et alli Officiali pro tempore di essa, et à chiunque sia che rocognoschino detto Sig. NN per Nostro Accademico di merito, e maestro di disegno, e pittura, e non darli impedimento alcuno, ne meno farli pagare, ne tanpoco molestarlo con pesi, e gravezze solite, alle quali soggiacciono gli altri professori non Accademici soggetti alla nostra Accademia e professione del disegno. Comunicandoli pertanto tutti, e singoli privilegi, honori gratie, essentioni, indulti, libertà e prerogative concesse alla nostra Accademia di S. Luca, e professione del disegno da Sommi Pontefici, e dalle leggi comuni, e Statuti di Roma e decreti camerali come anco delli ordini, e Statuti della medesima Accademia non solo in virtù del presente privilegio con il quale habbiamo voluto accompagnare il merito, et honorare la persona del detto Sig. NN Accademico, ma in ogni altro qualunque modo, et via che si potessero fare e concedere.

Dato in Roma nella medesima Accademia di S. Luca li ... 1664

Noi NN Principe dell'Accademia del disegno di S. Luca affermiamo e concediamo come sopra

NN Primo Consigliere affermo come sopra

NN Secondo Consigliere affermo come sopra

Il testo si rivela di estremo interesse per due aspetti. In primo luogo, esso chiarisce quali fossero i privilegi riservati ai soli artisti accademici, come la facoltà di realizzare dipinti per i luoghi sacri, quella di insegnare e di tenere lezioni di copia dal nudo, o quella di eseguire stime di opere d'arte fuori da Roma – perché in Roma, naturalmente, questa prerogativa era attribuita solo agli stimatori – e asserisce che i membri dell'istituzione erano esenti da «pesi e gravezze solite alle quali soggiacciono gli altri professori non Accademici soggetti alla nostra Accademia e professione del disegno». In secondo luogo, questo testo, così come gli statuti, rivela nella terminologia adottata la superiorità attribuita alla pittura e al disegno sulle altre forme artistiche, come qui si evidenzierà nel paragrafo successivo. Espressioni quali «disegno, o pittura e di esse dipendenti, e soggiacenti», rivelano come in realtà la pittura fosse considerata alla stregua del disegno e non, come poi sarà nella formulazione dell'*æqua potestas*, pariteticamente alla scultura e all'architettura nella dipendenza dal disegno.

Alla fine del 1664 gli artisti riuniti decretarono che, «stanti i negotij pendenti», Maratti fosse confermato principe per l'anno seguente.¹¹⁵ Insediatosi nuovamente, il pittore confermò le cariche dell'anno precedente per quanto riguarda gli stimatori (Cozza, Grimaldi, Cafà e Naldini) e il segretario,¹¹⁶ Carlo Cesi, ma un mese dopo dovette rinunciare alle prestazioni di quest'ultimo, che si dimise, e la segreteria venne affidata all'esattore Pier Filippo Del Fede, in quello che oggi definiremmo un *interim* tecnico.¹¹⁷

In questo secondo mandato, troviamo Maratti impegnato nell'organizzazione dei corsi, con l'affidamento a vari colleghi, mese per mese, della messa in atto del panno e del «facchino» per la copia dal nudo. Si inaugurava in questo momento la tradizione, che avrebbe avuto lunga durata, per cui all'inizio di ogni anno si programmava la didattica. Per i mesi di marzo e aprile si organizzarono le sedute di copia dal panno, la cui messa in opera fu affidata rispettivamente a Paolo Naldini e a Giovan Battista Galestruzzi (1615-1669).¹¹⁸ Dalla fine di maggio si tennero le sedute di copia dal nudo e il primo artista chiamato alla messa in posa fu il

¹¹⁵ AASL, vol. 44, f. 41b.

¹¹⁶ AASL, vol. 44, ff. 23-23v. Per tutte le altre cariche del 1665 cfr. Appendice A.

¹¹⁷ AASL, vol. 44, f. 26. In occasione delle dimissioni di Cesi si decise di affidare la segreteria all'esattore solo fino a nuova nomina, di cui però non c'è traccia nei verbali successivi. Stando anche alla calligrafia dei verbali originali contenuti nel vol. 43 (ff. 171v sgg.) è ipotizzabile che Del Fede abbia mantenuto la carica di prosegretario fino alla nomina di Bellori come segretario per l'anno 1666.

¹¹⁸ AASL, vol. 44, ff. 26v-27. Su Galestruzzi cfr. L. VOLPE, *Galestruzzi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, VC, a.v.

mosaicista Fabio Cristofari (m. 1689).¹¹⁹ Nel mentre, si iniziava a pensare al concorso che si sarebbe tenuto in ottobre, in occasione della festa di San Luca. L'organizzazione delle competizioni era in una fase aurorale per cui le indicazioni cambiavano molto di riunione in riunione: notiamo ad esempio che in breve tempo fu abbandonata l'idea di istituirne due all'anno. Gli accademici precisavano che «nessuno possa recitar sonetti o altra composizione se non sarà invitato»,¹²⁰ forse ad ulteriore segnale di quanto la vicenda legata al discorso di Bellori avesse provato l'assemblea. I verbali non riportano dati utili alla ricostruzione precisa di quanto avvenne in questa competizione, ma gli inventari successivi testimoniano che il primo premio fu assegnato a Niccolò Berrettoni (1637-82) per una composizione sul tema *Duello tra Oreste e il fratello*, oggi perduta.¹²¹ Non stupisce vedere premiato uno dei primi allievi del principe in carica e anche in questa occasione fu chiesto ai pittori di prestare delle opere con cui adornare la stanza che avrebbe ospitato le premiazioni.

GLI «AGGREGATI» E LO STATUTO DELLA SCULTURA TRA ACCADEMIA E COMPAGNIA DI SAN LUCA

Nelle sue già citate *Memorie*, Melchiorre Missirini riferisce che «l'Accademia fin dal suo nascere fu un composto di due corpi distinti: l'uno d'Artisti maggiori, detto Accademia precisamente, l'altro d'Artisti minori chiamato confraternita, o compagnia».¹²² Una convivenza già analizzata, in particolare da Patrizia Cavazzini, per quanto riguarda i primi anni di vita dell'Accademia, e viceversa ancora da mettere perfettamente a fuoco per il periodo qui in esame.¹²³

È allora necessario addentrarsi nei meccanismi che regolavano la convivenza delle due istituzioni e nell'analisi dei termini contenuti nei documen-

¹¹⁹ AASL, vol. 44, f. 27. Su Cristofari cfr. P. DREYER, *Zeichnungen von Fabio Cristofani*, «Jahrbuch der Berliner Museen», XVIII, 1968, pp. 64-68; G. CORNINI, «Pittura per l'eternità». *Lo Studio del Mosaico e la decorazione a San Pietro da Gregorio XIII a Pio VII*, in *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, a cura di G. Morello, Roma, Gangemi, 2012, pp. 371-443.

¹²⁰ AASL, vol. 44, f. 27r.

¹²¹ Cfr. *I disegni di figura* 1988, pp. 35-40.

¹²² MISSIRINI 1823, p. 71. Una prima riflessione su questo tema è stata anticipata in S. VENTRA, *Lo statuto della scultura tra Compagnia di San Luca e Università dei Marmorari nel secondo Seicento a Roma: riflessioni sugli artisti "aggregati"*, in *In corso d'opera* 2018, pp. 169-177.

¹²³ P. CAVAZZINI, *Pittori eletti e bottegari nei primi anni dell'Accademia e Compagnia di San Luca*, «Rivista d'arte», I, 2011, pp. 79-96.

ti citati, che, per quanto molto tecnici, costituiscono strumenti necessari per una reale comprensione delle dinamiche accademiche.

Gli statuti approvati nel 1609,¹²⁴ vale a dire i primi dell'istituzione, promulgati dall'allora principe Gaspare Celio (1571-1640) e confermati poi nel 1617¹²⁵ contengono una specifica parte dedicata proprio alla regolamentazione dei rapporti tra le due congregazioni e alle prescrizioni destinate alla compagnia:

alla quale si ammetteranno tutti indifferentemente li Pittori e Scultori eccettuandosene solamente li Garzoni e Lavoranti [...] e perché alcune arti di disegni pretendono di dipendere dalla Pittura, o dalla Scultura, è cosa ragionevole che non sia loro interdetta la nostra compagnia, quando però dalla Congregazione Accademica vengono approbate, e dichiarati per dependenti da noi.¹²⁶

Per essere accettati nella compagnia era necessario appartenere alle categorie previste e pagare un tributo in cambio di una «patente». La compagnia si presentava pertanto come la vera e propria associazione corporativa di derivazione medievale, alla quale poteva essere ammesso chiunque praticasse una professione artistica dipendente dalla pittura o dalla scultura, senza che fosse previsto un giudizio di valore sull'opera, riservato invece alla selezione degli accademici. Proprio per confronto con la compagnia, il consesso degli accademici romani si configura allora, almeno nelle intenzioni statutarie, come una selezione di eccellenze. Agli aggregati, ai quali era vietato riunirsi senza la presenza del principe dell'Accademia e di organizzare qualunque tipo di iniziativa autonoma, erano destinate delle specifiche cariche, anche queste elencate e normate dai citati statuti, benché nel corso degli anni presi in esame se ne veda un'evoluzione che segue la frequente riorganizzazione dell'istituzione.¹²⁷

Innanzitutto, tra di essi veniva sorteggiato, tra cinque nomi proposti dal principe, colui che avrebbe assunto la carica di secondo rettore della

¹²⁴ AASL, «Statuti della Accademia de i pittori e scultori di Roma», firmati da Gaspare Celio e datati 27 gennaio 1609 (p. 39).

¹²⁵ AASL, «Ordini dell'Accademia Romana eretta sotto l'invocatione di S. Luca nella quale si studia pittura scultura, et ogni altra Professione di Disegno», datati da una scritta successiva «Altri statuti in tempo di Paolo P. V 1617» (p. 1) e dedicati al cardinale Francesco Maria del Monte, protettore dell'Accademia (p. 3), da ora indicati come *Statuti 1617*. Il precedente è quello dei celebri Statuti dell'Università dei Pittori di Roma, da sempre considerata il prologo dell'Accademia. Su questo passaggio, in realtà molto più complesso di quanto normalmente creduto, ha fatto luce I. SALVAGNI, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma 1478-1588*, Roma, Campisano Editore, 2012.

¹²⁶ *Statuti 1617*, f. 24.

¹²⁷ *Ivi*, ff. 24 sgg.

chiesa dei Santi Luca e Martina. I due rettori – il primo naturalmente nominato tra gli accademici – assumevano il ruolo di guida della compagnia ed erano responsabili della manutenzione della chiesa, delle funzioni che in essa si celebravano – principalmente le feste di Santa Martina il primo gennaio, dell'Assunzione della Vergine a ferragosto e di San Luca il 18 ottobre –, erano consegnatari dei beni della compagnia e, in quanto tali, incaricati della riscossione dei crediti, nonché compilatori dei registri dei conti, tenuti sotto la stretta supervisione del principe dell'Accademia. Al secondo rettore era affidato il compito di nominare, tra gli aggregati, due stimatori ai quali era destinato il compito di eseguire valutazioni nell'ambito di quelle arti «dipendenti» cui si è fatto cenno pocanzi. Nella pratica furono nominati tra i congregati principalmente degli stimatori di ricami e, dopo la risoluzione del contenzioso con gli indoratori, di indorature, ma anche, più raramente, di «pitture di bottegari».¹²⁸ Sempre per nomina diretta del principe, un secondo paciere scelto tra i congregati affiancava il primo paciere, accademico, nelle funzioni di controllo del rispetto degli statuti e di commissione in caso di controversie ad esso relative. Un secondo visitatore di infermi e carcerati era inoltre affiancato al primo, accademico, con il compito di visitare ed assistere queste due categorie, soprattutto nella ricerca di consulenze mediche e legali.

Lo scopo della regolamentazione delle attività dei congregati era chiaramente quello di assumere un controllo stringente e diretto da parte dell'Accademia sul mercato dell'arte, come ben testimonia la formula per cui si dichiarava:

che se alcun della Compagnia mettesse bottega d'Arte, che dalla Congregazione Accademica fosse dichiarata non essere dipendente del disegno di Pittura, o Scultura, subito sia casso né mai più si possa rimettere ancorché sapesse dipingere bene.¹²⁹

o la ancora prescrizione «che nessun Pittore di alcuna sorte in Roma possa lucidare quadri [...] se non sono di sua mano».

Si nota fin da questi brevi passi riportati che l'oggetto di maggiore regolamentazione era la pratica pittorica. Si vietava agli aggregati di vendere quadri senza permesso, o di restaurarli, mentre nessuna indicazione era

¹²⁸ Cfr. qui Appendice A. Secondo i successivi aggiornamenti degli Statuti il ruolo di supervisore dei rettori sarebbe passato alla neoistituita carica di camerlengo.

¹²⁹ *Statuti* 1617, f. 24. MISSIRINI 1823, p. 123 attribuisce erroneamente questo passaggio a Orfeo Boselli.

rivolta al commercio o al restauro delle sculture, nemmeno di quelle antiche. Viceversa, severe restrizioni per la salvaguardia delle antichità erano contenute negli statuti dell'Università dei Marmorari fin dal 1406.

La formula «dipendenti dalla Pittura o dalla Scultura», che viene inserita negli Statuti, è in realtà poi sempre citata come «dipendenti dal Disegno». Se questo, da un lato, conferma la nota centralità che la pratica disegnativa e il concetto stesso di disegno avevano nella cultura accademica fin dal Cinquecento, dall'altro avvalorava l'impressione, che emerge di continuo nella lettura degli statuti, che la scultura venga citata in modo un po' forzato in una sorta di tentativo di equanime distribuzione nell'ambito di norme sostanzialmente ancora pensate in funzione della pittura, della sua regolamentazione, del mercato artistico che la riguardava. Saranno soltanto gli statuti approvati nel 1675 a portare le prime tracce di quella pretesa *Aequa Potestas* che diventerà il motto settecentesco dell'istituzione.¹³⁰

Il censimento delle presenze degli aggregati, i cui rappresentanti partecipavano alle congregazioni generali dell'Accademia e i cui «officiali» partecipavano anche a quelle segrete, consente di emergere a una fitta rete di artisti ricamatori, indoratori, o più genericamente «bottegari» che dà l'idea della vastissima offerta che Roma poteva elargire. Recenti studi hanno illuminato alcuni segmenti di questa selva rintracciabile da molti documenti conservati nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca, in particolare per quanto riguarda i pittori e i ricamatori.¹³¹ Soprattutto questi ultimi, nel periodo qui in esame, si dimostrano estremamente attivi, collaborativi nonché grati di far parte della vita congregativa. Ripetuti sono i doni da loro offerti per la chiesa, mentre i più assidui, cioè Diego Casale, Giovanni Battista Gaeta, Agostino Banchieri, Giovanni Serini, Giulio Cesare De Romanis e Carlo La Faggia diventarono nel tempo, lo si comprende seguendo

¹³⁰ Cfr. A. CIPRIANI, *Un'inedita "storia" della romana Accademia di San Luca: consapevolezza critica della scultura nella seconda metà del Seicento*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, Skira, 2004, pp. 325-329, in cui si affronta il rapporto tra le tre arti all'interno dell'Accademia prima del Settecento, benché con posizioni non del tutto convergenti rispetto a quanto qui ricostruito.

¹³¹ Cfr. soprattutto L. LORIZZO, *Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo: "pittori bottegari" e "rivenditori di quadri" nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, in *The art market in Italy 15th-17th centuries*, a cura di M. Fantoni, M.C. Matthew, S.F. Matthews-Grieco, Modena, Panini, 2003, pp. 325-336; L. LORIZZO, *Pellegrino Peri: il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma, De Luca, 2010; M. TASSINARI, «Et essendo la nostra arte sorella della pittura»: il ricamo a Roma tra Sei e Settecento e i corredi liturgici della cappella di San Giovanni Battista nella chiesa di San Rocco a Lisbona, «Römische historische Mitteilungen», LIV, 2012, pp. 193-246. I ricamatori furono ammessi nella Compagnia dal 1625 (ASR, TNC, uff. 15, 1625, pt. 2, vol. 104; cfr. il regesto in <http://www.nga.gov/content/accademia/it/documents/ASRTNCuff1516250629.html> (consultato il 29 settembre 2016).

le vicende verbalizzate, delle persone di fiducia per gli accademici,¹³² tanto che tra la fine del 1675 e l'inizio dell'anno successivo Mattia De Rossi fu incaricato di trattare con gli «Orfani» di Sant'Urbano per ottenere in affitto gli spazi «de granari», già di proprietà accademica e ora invece in uso a loro, dove gli aggregati potessero tenere più comodamente le loro riunioni.¹³³

Per quanto riguarda i ricamatori, gli indoratori e altre categorie di professionisti dediti alle arti applicate è comprensibile la ragione per cui questi mirassero ad entrare nella compagnia di San Luca. Più particolare è invece la posizione degli scultori e non a caso, stando a quanto si può ricavare dai documenti conservati, la percentuale degli scultori aggregati, in confronto ai rappresentanti delle altre arti, era estremamente esigua.¹³⁴ Pare allora interessante approfondire una vicenda che riguarda questa categoria.

Il 4 novembre 1665 gli accademici approvavano la richiesta di aggregazione alla compagnia di San Luca degli scultori Mattia Martuscelli, Sillano Sillani, Adame-Claude Brefort e Francesco Grassia.¹³⁵ La decisione giungeva a seguito di un accorato ricorso presentato dai quattro all'istituzione accademica:¹³⁶

Ricorso

Pro

M. Adamo Claudio Belforte et Sillano de Sillanis, et Matthia Matoscello et Jo. Franc.o Grasseo et alijs Sculptoris ac Statuarijs Urbis

Contro

Ven. Universitate Scarpellini

Noi sottoscritti scultori in Roma non ancora Accademici, o agregati alla nobilissima Accademia de Pittori, e Scultori di S. Luca, desiderando al presente essere uniti in ogni miglior modo con detta Accademia, et contribuire alle spese solite, et intervenire alle congregazioni, e festività, con godere anco tutti li privilegi, essentioni, e faculta [sic] che godono li altri accademici, et essimersi, e liberarsi,

¹³² Cfr. Appendice A per quanto riguarda le cariche di secondo rettore e di stimatore e cfr. Appendice C per l'elenco di tutti gli aggregati citati nei verbali analizzati.

¹³³ AASL, vol. 45, ff. 2, 4.

¹³⁴ Un foglio (AASL, vol. 166, fasc. 68, f. 36) conservato insieme al testo del ricorso succitato, probabilmente di mano del procuratore dell'Accademia Melisso Strappa, recita: «Scultori non Accademici Aggregati all'Accademia et Confraternita di S. Luca / Monsù Adamo Claudio Belforte sta vicino a Doi Macelli a S. Giosepepe à capo le case / Sillano silani vicino a S. Francesca Rom.a à Capo le case attaccato spedale / Bernardo Canucci vicino alle 4° fontane vicino al Portone delli Barberini in coll. / Matthia Mantuscelli vicino li Greci / Il siciliano vicino a S. Gioseffe a Capo Le case attaccato chiesa / Arrigo Guardì vicino S. Maria in Via / Vincenzio Giovannino Camerlengo del Università de Scalpellini sta agli otto cantoni attaccato al macellaro».

¹³⁵ AASL, vol. 44, f. 28.

¹³⁶ AASL, vol. 116, fasc. 68, c. 35.

delle molestie dateci, dalla università de scarpellini con li quali non intendiamo, essere uniti in alcuna maniera, per tanto in virtù della presente eleggiamo per procuratore a difenderci dalle vessazioni di detti scarpellini il Sig. Melisso Strappa procuratore de listessa Academia di S. Luca et promettiamo per la prima Congregatione academica far istanza di ricever l'honor di essere aggregati et ascritti in detta academia di S. Luca, e nel numero delli altri Sig. ri Academici e per la Verità habiamo sottoscritta la presente di propria mano in questo di 23 8bre 1665.

Io Mattia Mantuscelli mi obbligo come sopra mano propria

Io Silano Sillani m'obbligo chome sopra mano propria

Io Adamo Claudio Brefort mi obbligo come sopra mano propria

Io Francesco Grassia mano propria

Il documento, già segnalato in precedenti studi,¹³⁷ sollecita diverse domande cui si può tentare di dare risposta. Innanzitutto, porta a interrogarsi su quale fosse esattamente a queste date lo statuto degli artisti cosiddetti «aggregati». In secondo luogo, esso spinge a indagare i rapporti fra l'Università dei Marmorari e l'Accademia. Infine, come si vedrà, la vicenda legata ai cinque aggregati che fecero ricorso consente di illuminare lo statuto, che definiremo particolare, della scultura in Accademia a questa altezza cronologica. Come anticipato, infatti, nel periodo considerato, a fronte di una grande quantità di pittori e di ricamatori, gli scultori aggregati di cui resta traccia furono solo sei, cioè i quattro firmatari del ricorso più Bernardo Canucci e Arrigo Guardì. La ragione di una così esigua presenza si potrebbe spiegare con l'esistenza, in contemporanea, della antica Università dei Marmorari, cui fin dall'aggiornamento degli Statuti approvati durante il pontificato di Gregorio XIII erano ammessi scalpellini, scultori, intagliatori, statuari, lapidari e marmorari, tutti tenuti a versare una tassa annua all'associazione.¹³⁸ Fin dal Cinquecento aspre battaglie furono mosse contro i privilegi dell'Università e la convivenza delle diverse categorie fu sempre tutt'altro che pacifica, come dimostra la rivolta capeggiata da Michelangelo, che chiese e ottenne da Paolo III l'esenzione dalla tassa in quanto «statuario», a dimostrazione della considerazione dell'Università come un'aggre-

¹³⁷ Cfr. M. LEONARDO, *Gli statuti dell'Università dei Marmorari a Roma: scultori e scalpellini (1406-1756)*, «Studi Romani», XLV, 1997, pp. 269-300 (p. 285).

¹³⁸ Sull'Università dei Marmorari, i suoi statuti e la storia dell'istituzione cfr. LEONARDO 1997. Per la contestualizzazione dei marmorari nel panorama artistico romano cfr. inoltre A. DI CASTRO – P. PECCOLO – V. GAZZANIGA, *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, i documenti, le opere*, Roma, Quasar, 1994. Sulla professione dello scultore a Roma nel Seicento cfr. anche C. GIOMETTI, *Formule per scolpire. Committenza, mercato e pratiche di bottega nei contratti notarili romani del Seicento*, «Ricerche di storia dell'arte», CI, 2010, pp. 33-40.

gazione di artigiani più che di artisti.¹³⁹ Nel corso del Seicento i documenti attestano l'adesione all'Università di personalità di rilievo, come Gian Lorenzo Bernini, ma è proprio la parabola della sua presenza a fungere da indicatore per individuare una sorta di passaggio di consegne con l'Accademia di San Luca. Se è vero infatti che egli lasciò per legato testamentario una somma in eredità all'Università dei Marmorari, è pur vero che i documenti rintracciati attestano una sua completa sparizione dall'attività dell'associazione dall'inizio degli anni Quaranta, forse non a caso in coincidenza con l'avvio di quel processo di affermazione sociale e politica da parte della San Luca che vedrà il suo completamento all'inizio del XVIII secolo.¹⁴⁰

Gli studi sull'Università dei Marmorari hanno chiarito che gli anni Trenta e Quaranta del XVII secolo possono essere intesi come l'unico periodo di fusione ufficiale tra scultori e scalpellini all'interno dell'istituzione.¹⁴¹ Prima e dopo, insomma, gli scultori mal sopportavano l'assimilazione e ambivano a un riconoscimento di maggior prestigio. Dobbiamo dedurre che sottrarsi alla giurisdizione della meno elitaria Università dei Marmorari per inserirsi nella compagnia di San Luca, ente dichiaratamente inferiore e sottoposto nei confronti dell'Accademia, a parità di tassazione annua, doveva comunque essere valutato come conveniente da parte di scultori che, come i firmatari del ricorso, conoscevano molto bene il mercato romano, le sue dinamiche e i suoi protagonisti.

Di Mattia Martuscelli non è stato fino ad oggi possibile rintracciare alcuna opera, mentre fra i quattro scultori protagonisti di questa vicenda la figura senz'altro più indagata è quella del palermitano Francesco Grassia (c. 1600-1670), il quale si unì a colleghi più giovani nel ricorso quando era già sessantacinquenne.¹⁴² Grassia è noto alla critica per essere rimasto un tardomanierista siciliano nonostante il prolungato soggiorno romano nel pieno Seicento, benché il suo sguardo non fu esente da suggestioni da parte

¹³⁹ G. MORELLI, *Le corporazioni romane di arti e mestieri dal XIII al XIX secolo*, Roma, pubblicazione edita dall'autore, 1937, p. 264.

¹⁴⁰ Sul processo in corso in Accademia di San Luca fra gli anni Venti e la metà del Seicento M. MARZINOTTO, *L'Accademia di San Luca dal 1634 al 1664: gli artisti, i protettori e le dinamiche culturali, tra istituzione pubblica, pratiche corporative e accademia-studio*, Tesi di Dottorato in Storia dell'arte, Sapienza Università di Roma, A.A. 2008-2009.

¹⁴¹ LEONARDO 1997, p. 285.

¹⁴² Su Grassia cfr. A. NAVA CELLINI, *La scultura del Seicento*, Torino, UTET, 1982, pp. 30, 87, 90, 248; BACCHI 1996, p. 810; A. SERAFINI, *Grassia, Francesco, detto Franco Siciliano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, LVIII, a.v.; M. MELEO – J. CURZIETTI, *Alcune novità documentarie sullo scultore Francesco Grassia*, «Annali dell'Associazione Nomentana di Storia e Archeologia», VII, 2006, pp. 77-87, BACCHI – PIERGUIDI 2008, p. 80 con bibliografia precedente.

dell'opera dei contemporanei attivi nella capitale pontificia, in primo luogo Bernini, come dimostrano la *Allegoria della vita umana* conservata a Richmond (Fig. 14) e l'*Adorazione dei pastori*, realizzata dal siciliano per la chiesa dei Santi Ildefonso e Tommaso di Villanova (Tav. XVII).¹⁴³

La maggior parte dell'attività nota di Brefort e di Sillani si colloca invece nell'ambito del restauro dell'antico, dove era più agevole ottenere commissioni. Tra gli altri, Donatella Livia Sparti ha sottolineato come, al contrario di quanto già accadesse in merito alle pitture, gli interventi sulle sculture a queste date non preoccupavano i contemporanei, «per i quali l'integrazione significava (nell'ottica del completamento) rendere una compiutezza artistica a membra frammentarie».¹⁴⁴ Brefort, originario di Nancy, chiamato Monsù Adamo e per molto tempo confuso, sulla scia di Baldinucci, con l'autore della statua del Gange nella *Fontana dei Fiumi*, alla metà degli anni Cinquanta restaurava l'antico per i Pamphilij.¹⁴⁵ Nel periodo in cui vennero aggregati alla compagnia, sia

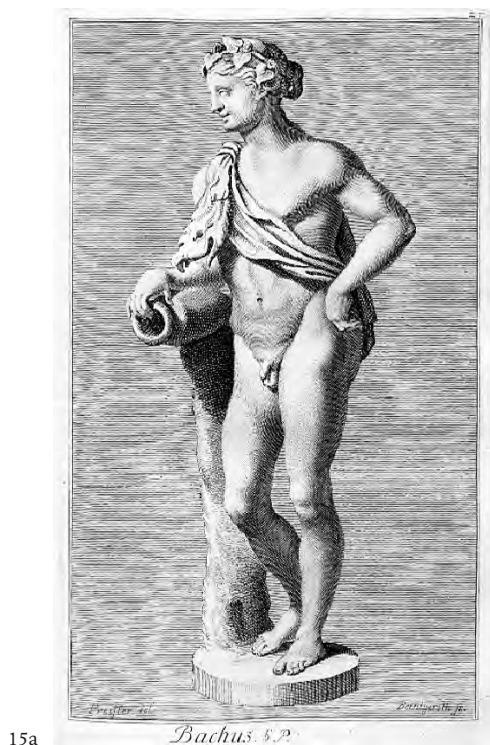


Fig. 14. FRANCESCO GRASSIA, *Allegoria della vita umana*, 1661, marmo, Richmond, The Dooley Mansion – Maymont Foundation.

¹⁴³ Cfr. M. CHAPPEL, *Bernini and Francesco Grassia's Allegory on Human Life: the origins and clarification of some erroneous suppositions*, «Southeastern College Art Conference review», X, 1983, pp. 126-134.

¹⁴⁴ D.L. SPARTI, *Tecnica e teoria del restauro scultoreo a Roma nel Seicento, con una verifica sulla collezione di Flavio Chigi*, «Storia dell'arte», XCII, 1998, pp. 60-131, p. 66. Sul tema cfr. inoltre *History of restoration of ancient stone sculptures*, Atti del convegno (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 25-27 Ottobre 2001), a cura di J. Burnett Grossman, J. Podany, M. True, Los Angeles, Getty Publications, 2003.

¹⁴⁵ Su Brefort cfr. J. BOUSQUET, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIe siècle*, Montpellier, A.L.P.H.A., 1980, pp. 77-79, 116, 144, 150; A. BLUNT, *Guide to baroque Rome*, London, Granada, 1982, p. 140; BACCHI 1996, p. 789; O. FERRARI, *Il secondo tempo della Cappella Caetani*, «Antologia di belle arti», LII-LV, 1996, pp. 73-79, p. 76; *Sovrane passioni: le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, Catalogo della mostra (Modena, Galleria Estense, Palazzo dei Musei, 3 ottobre-13 dicembre 1998) a cura di J. Bentini, Milano, Motta, 1998, cat. 182, pp. 454-455. Sui restauri per i Pamphilij cfr. *Le virtù e i piaceri in Villa: per il nuovo museo comunale della Villa Doria Pamphilij*, a cura di C. Benocci, Milano, Electa 1998, p. 263; *Villa Doria Pamphilij. Storia della collezione*, a cura di B. Palma Venetucci, testi di A. Ambrogi, Roma, De Luca, 2001.



15a



15b

Fig. 15a. J.J. PREIFLER su disegno di M. BERNIGEROTH, *Bacco*, da R. LEPLAT, *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresde*, Dresda 1733, tav. 27. Fig. 15b. SILLANO SILLANI, *Testa di Bacco*, c. 1663, marmo, Dresda, Staatlichen Kunstsammlungen, da MARTIN 2011, tav. 84.

lui che Sillani lavoravano assiduamente per Flavio Chigi, in una campagna di lavori diretta dall'architetto accademico Felice Della Greca. I due erano appunto impiegati nel restauro di sculture già in possesso del cardinale, ma anche nella fornitura di ulteriori pezzi antichi integrati con aggiunte.¹⁴⁶ Incrociando i mandati di pagamento custoditi nell'archivio Chigi e in parte pubblicati da Vincenzo Golzio nel 1939 con le opere conservate a Dresda di provenienza Chigi, Frank Martin ha rintracciato alcuni dei pezzi autografi dei due scultori rimasti nei depositi dopo i de-restauri ottocenteschi. È stato così possibile, grazie a fotografie storiche e alle tavole della *Recueil des marbres antiques* di Raymond Leplat (1733), osservare l'aspetto delle sculture con i completamenti dei due scultori¹⁴⁷ (Figg. 15a-15b). Le poche tracce

¹⁴⁶ In V. GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Roma, Palombi 1939 sono pubblicati i mandati di pagamento alle pp. 313, 316-317, 319.

¹⁴⁷ F. MARTIN, *Antikenergänzungen in der Sammlung Flavio Chigi: Baldassare Mari, Sillano Sillani, Adam-Claude Brefort, Francesco Antonio Fontana, Ercole Boselli, Antonio Raggi und Giuseppe Mazzuoli im Dienst des Kardinalnepoten*, in *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der Antiken*

della loro carriera come scultori autonomi, emancipati dal restauro, sono tutte successive all'aggregazione alla Compagnia di San Luca. Intorno al 1668 Brefort realizzò la *Prudenza* nella cappella Caetani in Santa Pudenziana (Fig. 16), che riflette la dimestichezza con l'integrazione dell'antico, rintracciabile in particolare nel volto della figura femminile, a buon diritto accostabile a quelli ricavati dai de-restauri di Dresda (Tavv. XVIII-XIX).

Sillani, di probabile origine novarese,¹⁴⁸ ebbe un momento di fortuna alla metà degli anni Settanta, quando, insieme a Filippo Carcani, Francesco Antonio Fontana, Alessandro Rondone e Lazzaro Morelli partecipò alla realizzazione delle statue in travertino di sante e beate carmelitane collocate sulla balaustra della facciata di Santa Maria di Montesanto.¹⁴⁹ Negli stessi anni egli vendette agli Altieri, impegnati nell'ampliamento del palazzo di famiglia ad opera di Giovanni Antonio De Rossi, due sculture raffiguranti Giove e Pallade da lui integrate per essere collocate nella loggia in fondo al cortile, nell'ambito del cantiere in cui, per inciso, era impiegato Carlo Maratti con la consulenza di Bellori. Del 1682 è il contratto per la realizzazione *ex novo* delle due statue laterali della facciata di San Carlino alle Quattro Fontane, vale a dire il *San Giovanni di Matha* e il *San Felice di Valois* (Figg. 17a-17b), sotto la direzione di Bernardo Borromini che portava a compimento il progetto di Francesco.¹⁵⁰ Le statue, non



Fig. 16. SILLANO SILLANI, *Prudenza*, c. 1668, marmo, Roma, Santa Pudenziana, Cappella Caetani.

Bilderwerken, II, *Idealskulptur der römischen Kaiserzeit* Boschung, a cura di D. Boschung e K. Knoll, München, Hirmer, 2011, I, pp. 17-79.

¹⁴⁸ Diversi Sillani di origine novarese sono registrati nelle "rubricelle" dell'Archivio Storico Capitolino di Roma.

¹⁴⁹ FERRARI – PAPALDO 1999, pp. 286-287.

¹⁵⁰ Cfr. P. PORTOGHESI, *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma, Newton & Comp-ton, 2001, pp. 185, 204, 212.

due capolavori, dimostrano una maggiore emancipazione dall'abitudine al restauro mimetico dell'antico rispetto a quanto si riscontra nel collega Brefort, ma mantengono intatta la tendenza alla tipizzazione e si rivelano, tra le proposte stilistiche influenti a Roma, più interessate ai modi algardi che a quelli berniniani. Tra il 1702 e il 1703 Sillani fece parte della folta schiera di artisti impiegati nel completamento della decorazione scultorea del braccio dritto del colonnato di San Pietro, per cui realizzò *Santa Costanza* (Fig. 18). Benché sia da tenere in considerazione il fatto che gli artisti coinvolti in questa impresa fossero stati muniti dei disegni di Bernini per la realizzazione delle sculture, va rimarcata in questo caso la forte ascendenza dai modi di Duquesnoy.¹⁵¹

Nel periodo invece in cui i due scultori furono frequentemente al servizio del Cardinale Chigi, per lo stesso lavoravano, come è noto, Bernini – impegnato nelle due cappelle di famiglia a Roma e a Siena, ma anche nella direzione dei restauri dell'antico – e Orfeo Boselli, che, si ricordi, era il più importante riferimento per il restauro dell'antico nel Seicento romano, nonché un protagonista della vita dell'Accademia di San Luca, di cui fu principe nel 1667. Proprio intorno al 1660 lo scultore aveva redatto le sue *Osservazioni sulla scultura antica*, testo fondamentale per la comprensione delle prassi di restauro dell'antico nel Seicento.¹⁵² Contemporaneamente, invece, nell'Università dei Marmorari erano attive personalità di scarso rilievo, prevalentemente scalpellini.

Dai verbali delle congregazioni si evince che effettivamente, dopo la loro aggregazione, alcuni degli scultori firmatari del ricorso parteciparono attivamente alle assemblee della Compagnia. Sillani e Martuscelli risultano ripetutamente presenti alle riunioni della congregazione generale e il

¹⁵¹ F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma: con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente*, Roma 1763, ed. cons. a cura di B. Conzatti e S. Romano, Firenze, Centro Di, 1987, p. 449; *Le statue berniniane* 1987, p. 226.

¹⁵² *Osservazioni sulla scultura antica Opera di O. B. Scultore romano divisa in cinque libri*, Roma, Biblioteca Corsiniana, ms. 1391, coll. 36 F 27, cfr. O. BOSELLI, *Osservazioni della scultura antica dai manoscritti Corsini e Doria (1660 circa)*, a cura di Ph.D. Weil, Firenze, Ed. S.P.E.S., 1978; Id., *Osservazioni sulla scultura antica. I manoscritti di Firenze e di Ferrara (1660 circa)*, a cura di A.P. Torresi, Ferrara, Liberty House, 1994. Sull'argomento nello specifico cfr. M. PIACENTINI, *Le "Osservazioni della scultura antica" di Orfeo Boselli*, «Bollettino del Reale istituto di archeologia e storia dell'arte», XX, 1939, pp. 5-35; SPARTI 1998; M.G. PICOZZI, *Orfeo Boselli and the interpretation of the antique*, in *The Rediscovery of Antiquity – the Role of the Artist*, «Acta Hyperborea», X, 2003, pp. 89-122; E. NERI, *Su Orfeo Boselli scultore-trattatista fra Roma e Parigi*, «Prospettiva», CXXXII, 2008 (2009), pp. 31-60. La trattazione fondamentale sul restauro dell'antico nel suo passaggio dalla tradizione alla filologia resta O. ROSSI PINELLI, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1986, pp. 181-250.



17a



17b

Figg. 17a-17b. SILLANO SILLANI, *San Giovanni di Matha* e *San Felice di Valois*, c. 1682, travertino, Roma, San Carlino alle Quattro Fontane, facciata. Fig. 18. SILLANO SILLANI, *Santa Costanza*, 1702-3, travertino, Città del Vaticano, Colonnato di Piazza San Pietro.

secondo, in particolare, è registrato spesso fino al 1672.¹⁵³ Gli scultori più presenti nelle attività accademiche al tempo dell'aggregazione dei citati ricorsisti erano Orfeo Boselli, Ercole Ferrata, Domenico Guidi e Melchiorre Cafà, vale a dire, per inciso, coloro che animavano, in prima persona o attraverso gli allievi, i cantieri scultorei in cui vennero coinvolti Brefort e Sillani.

¹⁵³ Cfr. qui Appendice B.



18

La vicenda relativa al ricorso degli scultori che vollero entrare a far parte della Compagnia di San Luca, in un momento in cui i pittori «bottegari» romani si consorziavano per fare causa all'Accademia e liberarsi dalle maglie dell'aggregazione, sembra deporre a favore dell'individuazione di uno statuto diverso per la scultura all'interno dell'Accademia. Evidentemente non considerata, come invece accadeva per la pittura, oggetto di peculiare attenzione e controllo da parte della San Luca, la pratica scultorea poteva godere di una sorta di 'vuoto legislativo' che favoriva i suoi operatori nelle commissioni del mercato privato, specie per quanto riguarda il restauro, privo delle restrizioni riservate a quello pittorico. Gli scultori non venivano perseguitati dagli accademici, come accadeva per i pittori, per essere costretti all'aggregazione – ad ulteriore dimostrazione di disinteresse – ma evidentemente i quattro ricorrenti ambivano ad accedere alla rete di conoscenze che la Compagnia di San Luca poteva offrire. Da qui, probabilmente, nacque l'esigenza di smarcarsi dalla meno selettiva ma meno autorevole Università dei Marmorari e di trovare protezione nella Compagnia di San Luca. Se i nomi dei pochi scultori membri si ritrovano nei medi e grandi cantieri della Roma del secondo Seicento, non avviene lo stesso per i pittori aggregati, quasi come se, per quanto riguarda la pittura, vi fosse a queste date una maggiore impermeabilità tra Accademia e Compagnia. Si ricordi a tal proposito la lunga *querelle* che coinvolse da una parte gli accademici, dall'altra gli indoratori, prima allontanati nel 1665 e riammessi nella Compagnia solo nel 1687,¹⁵⁴ benché poi gli accademici e gli indoratori si trovasse in molti casi fianco a fianco come membri della Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta.¹⁵⁵

Il movente che spinse allora i quattro ricorrenti va ricercato proprio nell'esigenza di frequentazioni più utili per incrementare la propria partecipazione al mercato artistico e nella consapevolezza della possibilità che questo potesse accadere per gli scultori, a differenza che per i pittori. Questo poteva capitare, però, proprio perché lo statuto della scultura, all'interno dell'Accademia e di conseguenza della Compagnia, di fatto non era paritetico. Del resto, ancorché principe dell'Accademia di San Luca, Orfeo Boselli consigliava ai giovani artisti di votarsi alla pittura, piuttosto che alla scultura, perché la prima non possedeva rivali tanto ingombranti quanto gli antichi, non essendo di questi conservata alcuna pittura, mentre per gli scultori il paragone era costante e frustrante. Scriveva infatti: «Laonde

¹⁵⁴ AASL, vol. 45, f. 134.

¹⁵⁵ Molti dei nomi censiti come membri della Compagnia di San Luca si rintracciano in V. TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Galatina. M. Congedo, 2005.

lo scultore combatte per perdere la dove il pittore può sperare la vittoria pugnando; quindi è che è meglio esser dalla parte dei Vittoriosi che de' perdenti et però giudico meglio essere pittore che scultore». ¹⁵⁶

È ancora Boselli a testimoniare implicitamente nel suo discorso su *La nobiltà della scoltura* ¹⁵⁷, recitato proprio in Accademia di San Luca il 30 dicembre 1663, quanto questa pratica artistica non avesse ancora una sua fortuna moderna: «essendosi nelle passate lezioni, da chi sa dipingere, decantate le lodi de la Pittura, et volendo io, che scolpisco dire per bella varietà quelle de la scoltura ho trovato, essere Arte difficile a fare». ¹⁵⁸

Lo scopo della relazione era quindi quello di innalzare la scultura su un piano paritetico rispetto alla comprovata nobiltà della pittura moderna. Boselli sceglieva di dimostrare il valore della propria forma di espressione artistica seguendo Aristotele, che nella *Retica* enunciava tre «parti» necessarie per conferire nobiltà: «havere origine antica: nascita da personaggio per virtù illustre e famoso: et che la Prole si sia sempre mantenuta, amata, stimata, e riguardevole». ¹⁵⁹ L'origine antica era facilmente dimostrata dallo scultore attraverso la citazione di Plinio e delle opere «antichissime» conosciute grazie alle fonti. Per dimostrare gli illustri natali, l'artista si avvaleva del paragone tra la scultura e la creazione divina, riportando passi biblici e concludendo quasi ironicamente: «Si vanti altra arte di particolari più divini, et ecelsi; et di Genitore che si aguagli al Altissimo». ¹⁶⁰ La parte dedicata alla «prole» della scultura, che avrebbe consentito a Boselli, se lo avesse voluto, di giungere fino al proprio tempo nel tracciare la risposta al terzo criterio enunciato da Aristotele, è invece dedicata solo all'antico. La dimostrazione della stima e del riguardo riservati all'arte scultorea passava attraverso la lode dei capolavori greci e romani, prevalentemente conservati a Roma presso le più prestigiose collezioni, puntualmente citate. Sintomaticamente, non una parola veniva spesa per la scultura di età moderna, anche perché colui che ne manteneva il primato, vale a dire Bernini, era invisibile all'autore del discorso.

¹⁵⁶ Cit. in F. MARTIN, *Bellori sulla scultura del suo tempo: argomentazione e terminologia al servizio della normatività*, in *Le componenti del classicismo secentesco. Lo statuto della scultura antica*, Atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011) a cura di L. di Cosmo e L. Fatticcioni, Roma, Bentivoglio, 2013, pp. 169-189 (p. 188).

¹⁵⁷ O. BOSELLI, *La nobiltà della scoltura antica, ms [1663]*, in E. DI STEFANO, *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2002, pp. 73-84.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 75.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 76.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 78.

Che la considerazione della pittura come arte superiore alla scultura non fosse un orientamento teorico esplicitamente formulato in Accademia è credibile. Tuttavia, l'istituzione manteneva, negli statuti come nei fatti, chiari segni della sua derivazione da un'aggregazione di pittori, che rappresentavano poi la parte preponderante della classe accademica degli anni Sessanta e Settanta, mentre con il volgere del secolo il loro numero sarebbe stato eguagliato da scultori e architetti, questi ultimi inizialmente pressoché assenti. Va rilevato a tal proposito ancora il fatto che la carica di «stimatore di architetture» sarebbe stata istituita per la prima volta nel 1673 e che anche quella di «stimatore delle sculture» non era ancora prevista negli statuti del 1627, ma su questo si tornerà più oltre.¹⁶¹ Significativo è poi il fatto che, come si è già evidenziato, le competizioni per i giovani inizialmente furono concepite solo per i pittori. Non pare poi secondario il fatto che nella decorazione ideata da Giovan Battista Passeri per il salone della nuova sede accademica nel 1670 e approvata all'unanimità dal consesso, nell'ambito di un programma volto ad esaltare le tre arti e il ruolo centrale di Roma – in questo momento, come si vedrà, in aperto benché ancora amichevole confronto con Parigi – fosse inserita la raffigurazione dell'allegoria della Città Eterna che «consegna alla fama il libro con i nomi dei pittori»,¹⁶² senza alcuna menzione di scultori o architetti. L'interpretazione di questa omissione come rivelatrice di un orientamento lontano dalla concezione di vera parità fra le arti pare rafforzarsi tenendo conto del fatto che, come è giustamente stato notato, la scena allegorica assegnata a Cozza costituisce un *àpax*.¹⁶³ Non quindi per tradizione iconografica, ma per scelta contingente Roma consegnava nel 1670 alla Fama i nomi dei soli pittori.

Diversi studi hanno rilevato come Bellori, sia nella *Nota delli Musei* – ammesso che egli ne sia l'autore – sia nelle *Vite*, dimostri di non possedere una terminologia peculiare per l'*ekphrasis* scultorea, servendosi degli strumenti utili all'analisi delle pitture e adattando non questi alla descrizione della scultura, ma, viceversa, la descrizione della scultura ad etichette linguistiche preconfezionate per la pittura.¹⁶⁴ Se il riferimento negativo alla produzione scultorea del suo tempo contenuta nella *Dedica al lettore* delle

¹⁶¹ Questi statuti prevedevano la nomina di sei stimatori: due di pittura, due per le indorature «ed altre simili cose» e due per i ricami.

¹⁶² AASL, vol. 44, f. 59. COEN 2009 e DE MARCO 2018.

¹⁶³ Cfr. COEN 2009.

¹⁶⁴ Cfr. MARTIN 2013 e S. MAFFEI, *Il lessico del classico: arte antica e nuovi modelli in Bellori*, in *Antikenrezeption im Hochbarock*, a cura di H. Beck e S. Schulze, Berlin, Mann, 1989, pp. 139-171.

Vite, «alla scoltura manca sinora lo scultore, per non essersi questa innalzata al pari della pittura»,¹⁶⁵ va letta come un'affermazione polemica da parte dell'erudito a sostegno della linea di indirizzo estetico che regge l'impalcatura di tutto il testo, ad avviso di chi scrive la mancanza di strumenti terminologici va intesa non solo come lacuna del singolo, ma come indizio di una cultura di contesto, le cui tracce sono documentabili, come si è visto, negli statuti accademici così come nel testo della «patente» per gli artisti ammessi al consesso. Un dato linguistico che rivela, pur nell'epoca dell'antiquaria e della dittatura artistica di Bernini, una difficoltà oggettiva nel trattare di scultura al pari della pittura.

TRA ROMA E PARIGI: EQUILIBRI E SQUILIBRI

Il 1666 si aprì, per l'Accademia, con l'insediamento del pittore bolognese Giovan Francesco Grimaldi come principe e di Giovan Pietro Bellori come segretario. Le ragioni del sodalizio tra i due si comprendono bene conoscendo le teorie dell'erudito e considerando, pur brevemente, le inclinazioni artistiche del pittore.

Benché sulla sua formazione le fonti riportino notizie contraddittorie, tra le quali un suo presunto apprendistato in giovanissima età presso Ludovico Carracci, è certo che Grimaldi a Roma, dove approdò nel 1627 poco più che ventenne, fu fortemente influenzato dal classicismo del conterraneo Domenichino. In breve tempo, grazie alla sua piacevole pittura, che si concentrò prevalentemente sui paesaggi classicisti e, in particolare, sul piccolo formato tanto caro al gusto collezionistico dell'epoca, l'artista riuscì ad affermarsi nel panorama artistico cittadino, a entrare nella cerchia della committenza barberiniana e a ottenere importanti commissioni, stringendo determinanti legami, quali quelli con Algardi e con Maratti.¹⁶⁶ Rimane fondamentale ricordare che nel 1657 egli aveva realizzato due ovali per l'impresa corale nella Galleria di Alessandro VII al Quirinale sotto la direzione di Pietro da Cortona, raffigurando *Mosè ed il rovelto ardente* e *Gli esploratori della Terra promessa*, una partecipazione che, come già evidenziato in precedenza, accomuna molti degli artisti che sarebbero divenuti

¹⁶⁵ BELLORI 1672, ed. 2009, I, p. 6.

¹⁶⁶ Per la biografia di Grimaldi cfr. L. FALASCHI, *Giovan Francesco Grimaldi*, in L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, a cura di A. Marabottini, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992, pp. 111-118 e R. CANNATÀ, *Grimaldi, Giovan Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, vol. 59, a.v.

ti protagonisti della vita accademica nei decenni successivi e che, proprio alla luce di questo dato, può essere letta come sinonimo di un avvenuto riconoscimento.

Grimaldi assumeva il principato dopo una lunga permanenza nel consesso, inaugurata negli anni trenta e proseguita con l'affidamento di numerose cariche, quali quella di stimatore, ricoperta fino a questo momento ben sette volte (alle quali si aggiungeranno i due mandati nel 1671 e 1672) e di primo rettore (otto volte, più una nel 1673).¹⁶⁷ Nell'analizzare la sua felice carriera accademica non va trascurato il fatto che l'artista fu impiegato dal cardinal Francesco Barberini, che gli commissionò ad esempio a metà degli anni Cinquanta la realizzazione di scenografie per il suo teatro,¹⁶⁸ certamente sulla scorta della sua nota attività di produttore di apparati effimeri.¹⁶⁹ Indubitatamente quindi il pittore bolognese fu molto legato alla vita accademica e il maggiore frutto del suo impegno fu il progetto per la nuova sede inaugurata nel 1671.¹⁷⁰

Insediatosi come principe, Grimaldi scelse per le delicate cariche di stimatori di pitture Domenico Rainaldi e Matteo Piccioni. Le scarse notizie che possediamo sulla vita e sull'opera di questi due artisti, malgrado la loro assidua partecipazione alla vita accademica e le citazioni di fonti autorevoli quali Filippo Titi, rendono per certi versi complessa la valutazione di questa scelta da parte del principe in carica. Domenico Rainaldi, pittore e architetto, era nipote del più celebre Carlo, con cui collaborò fin da giovane.¹⁷¹ Dai verbali delle congregazioni accademiche si può dedurre che

¹⁶⁷ In D. BATORSKA, *Giovanni Francesco Grimaldi (1605/6-1680)*, Roma, Campisano Editore, 2011. Un intero paragrafo è dedicato a *L'attività di Grimaldi nell'Accademia di San Luca*, pp. 17-25. Va però corretta la considerazione secondo cui Maratti avrebbe favorito l'ingresso di Grimaldi in Accademia, essendo il secondo membro del consesso da molto prima dell'ingresso del primo. Per i ruoli di Grimaldi in Accademia cfr. qui Appendice A, per le sue presenze Appendice B.

¹⁶⁸ BATORSKA 2011, p. 207, figg. 160-162.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 147 sgg.; P. BELLINI, *L'opera incisa di Giovanni Francesco Grimaldi*, Bologna, CLUEB, 2012, pp. 134-151.

¹⁷⁰ Il pittore donerà all'Accademia un ovato dipinto per testamento, cfr. AASL, vol. 45, f. 94v. L'opera risulta non rintracciabile.

¹⁷¹ Scarsa la bibliografia su Domenico Rainaldi. Citato dalle fonti a partire da Titi, poi seguito da Lanzi, nella bibliografia moderna cfr. U. THIEME – F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, Leipzig, E.A. Seeman, 1933-34, XXVII-XXVIII, a.v. e E. NEGRO, *Domenico Rainaldi: un maestro caravaggesco dimenticato*, in *Atti della Giornata di Studi Francesco Maria del Monte e Caravaggio. Roma, Siena, Bologna opera biografia documenti*, a cura di P. Carofano, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2011, pp. 37-48, che corregge le imprecisioni della precedente voce. Una convincente proposta attributiva all'artista dell'affresco della volta del refettorio del convento di San Bernardino a L'Aquila è stata avanzata da A. PETRACCIA, *Il refettorio del convento di San Bernardino a L'Aquila: Simone Lagi, Gregorio Grassi, Stefano Pandolfi, Domenico Rainaldi*, in *Abruzzo: il*

egli sia mancato poco prima del maggio 1696, quando viene sostituito nel suo incarico di visitatore d'infermi, aggiungendo quindi un piccolo tassello alla ricostruzione della sua biografia e fissandone la morte nel 1698.¹⁷² Tra le rare testimonianze della sua attività si registrano la partecipazione alla realizzazione di apparati effimeri nel corso degli anni Cinquanta, mentre i documenti attestano sue consulenze come architetto nel decennio successivo.¹⁷³ Esigui i dipinti noti ascrivibili alla sua mano, di cui uno rintracciato abbastanza recentemente in una collezione privata.¹⁷⁴ Il primo è l'ovato raffigurante la *Sacra Famiglia* nella cappella di Sant'Antonio da Padova in San Lorenzo in Lucina (Fig. 19) progettata da suo zio Carlo alla metà degli anni Cinquanta del Seicento. Un'opera, per quanto possibile osservarla data l'altezza della sua collocazione, che rivela un carattere fortemente disegnativo, l'uso di netti contrasti chiaroscurali e una ricercata attenzione per i moti degli affetti, per la naturalezza. Queste ultime caratteristiche hanno portato a definire Rainaldi pittore un «maestro caravaggesco», di un caravaggismo però ormai lontano dalla fonte principale e mediato dalle esperienze successive, soprattutto nordiche. La maniera di Rainaldi risulta piuttosto attardata, per la metà del secolo, rispetto alle più aggiornate proposte romane. Il dipinto di collezione privata pubblicato da Emilio Negro rivela fonti napoletane per il nostro artista, che nel realizzare il *San Girolamo nello studio* (Fig. 20) ricerca un'ambientazione intima, umile, trattando la scena con intento fortemente descrittivo. Tra le fonti predilette per il dipinto è appunto l'opera di Ribera, al quale per altro la tela era tradizionalmente attribuita. Ribera era a quel tempo un riferimento fondamentale per molti artisti romani. Lo era ad esempio, come si è già sottolineato, anche per Mola, ma il grado di metabolizzazione e di restituzione di questo modello è indiscutibilmente in Rainaldi meno autonomo e peculiare. Se si pensa a un dipinto coevo di Mola, come la *Filatrice* (Tav. XX), conservata proprio presso l'Accademia di San Luca, che ritrae una figura intenta nelle sue attività quotidiane, così come San Girolamo mentre studia, la distanza tra una descrizione meticolosa e realistica offerta da Rainaldi e l'assolutizzazione psicologica del personaggio raggiunta da Mola, rendono difficilmente comparabili le due opere. Nonostante questo, Rainaldi fu chiamato

Barocco negato; aspetti dell'arte del Seicento e Settecento, a cura di R. Torlontano, Roma, De Luca Editori d'arte, 2010, pp. 99-111.

¹⁷² AASL, vol. 171v, verbale della congregazione del 20 maggio 1698.

¹⁷³ M. FAGIOLO DELL'ARCO – S. CARANDINI, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni, 1977-78, vol. 1, pp. 155-156; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997, pp. 344-346.

¹⁷⁴ Cfr. NEGRO 2011.



19



20

Fig. 19. DOMENICO RAINALDI, *Sacra Famiglia*, c. 1655, affresco, Roma, San Lorenzo in Lucina, Cappella di sant'Antonio da Padova. Fig. 20. DOMENICO RAINALDI, *San Girolamo nello studio*, olio su tela, collezione privata. Foto da NEGRO 2011.

appunto nel 1666 a ricoprire la carica di stimatore che, come abbiamo visto, denota solitamente una perizia riconosciuta dai colleghi. Va tenuto però in conto non solo il fatto che egli avesse anche una solida formazione come architetto, ma anche che è attestata una sua attività come disegnatore per traduzioni calcografiche (Fig. 21), pertanto si evidenzia nuovamente, nella selezione degli stimatori, una predilezione per coloro che avessero com-



Fig. 21. CORNELIS BLOEMAERT, *Gli ebrei raccolgono la manna*, acquaforte su disegno di Domenico Rainaldi. © Musei Civici Monza.

petenze diversificate.¹⁷⁵ È pur vero che questa fu l'unica occasione in cui gli venne affidato il delicato compito e che pochi e tutti concentrati entro gli anni Settanta furono gli incarichi legati più strettamente alla didattica. Fu «assistente nelle ore dell'Accademia e studi» nel 1665 e assistente di Lazzaro Baldi nella messa in posa del modello per le esercitazioni di copia dal nudo nell'ottobre 1670. Nel 1680 fu invece nominato dall'allora principe Giovanni Maria Morandi stimatore di architetture, a riconoscimento della sua duplice veste di pittore e architetto. Per il resto, la sua presenza estremamente assidua in Accademia fu legata a cariche riguardanti la gestione e il cerimoniale: fino al 1698 egli ricoprì pressoché ogni anno cariche quali quella di camerlengo, di custode, di paciere, di maestro di cerimonie o di visitatore di infermi.¹⁷⁶

Anche su Matteo Piccioni, versatile artista anconetano, le conoscenze sono piuttosto ridotte, benché il suo nome ricorra assiduamente nei documenti e nelle cronache del periodo. Sua la *Visione di Maria Maddalena de' Pazzi* (Tav. XXI), realizzata entro il 1653 per la chiesa romana di San Martino ai Monti¹⁷⁷ nell'ambito della vasta opera di ammodernamento della basilica finanziata dal carmelitano Giovanni Antonio Filippini e condotta tra il 1635 e il 1664, che vide coinvolti diversi artisti accademici, da Filippo Gagliardi (1606/8-1659), direttore dei lavori, a Paolo Naldini, a Giovan Francesco Grimaldi.¹⁷⁸ In questo dipinto Ann Sutherland Harris rilevava l'influsso di Andrea Sacchi sul più giovane artista, confrontandolo con la *Visione di san Bonaventura* di Sacchi in Santa Maria della Concezione, ma, oltre a differenze nello schema compositivo, va distinta la maniera decisamente più affettata di Piccioni. Di quest'ultimo è anche la *Madonna col Bambino, San Giuseppe e l'angelo* conservata sulla parete di fondo dell'ambiente a destra dell'altare maggiore della chiesa romana di Trinità dei Monti, che palesa il debito nei confronti di Lanfranco e, in particolare, lo studio della *Natività* dell'artista emiliano, conservata nella chiesa di Santa Maria della Concezione. Varie opere di Piccioni testimoniate dalle fonti, come una pala dedicata a san Carlo per l'omonima chiesa ai Catinari, sono ancora irrintracciabili,¹⁷⁹ mentre

¹⁷⁵ Sull'attività incisoria cfr. da ultimo NEGRO 2011, pp. 41-42.

¹⁷⁶ Per le cariche ricoperte da Rainaldi cfr. qui Appendice A.

¹⁷⁷ Cfr. A.B. SUTHERLAND, *The decoration of San Martino ai Monti -I*, «The Burlington magazine», CVI, 1964, pp. 115-120 1964. Qui è citata l'appartenenza di Piccioni all'Accademia di San Luca «at least until 1663», il censimento delle presenze qui accluso ha ora rilevato la sua attività nella San Luca fino al 1669.

¹⁷⁸ Sul restauro della basilica intrapreso nel Seicento cfr., oltre a SUTHERLAND 1664, G. MILETTI – S. RAY, *Un "caso" nella Roma barocca: Filippo Gagliardi e il rifacimento di S. Martino ai Monti*, «Palatino», XI, 1967, pp. 3-12.

¹⁷⁹ Cfr. TITI 1763; A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca di Ancona*,

sono attribuite a lui le pitture che completano la decorazione della volta della cappella dell'Ascensione in Santa Maria in Vallicella (Fig. 22).¹⁸⁰

È possibile poi aggiungere al catalogo di Piccioni un *San Pietro di Alcantara*, perduto ma tradotto in incisione da Teresa Del Pò (Fig. 23), figlia di Pietro e sorella di Giacomo, ammessa in Accademia di San Luca nel 1675. Bartsch elencava tra le incisioni di Pietro Del Pò una raffigurazione dello stesso soggetto su disegno di Matteo Piccioni, riportando anche la dedica a Tommaso Rospigliosi, ma nessuna stampa è stata per ora rintracciata. Si pensa pertanto che il disegno di Pietro possa essere stato usato da Teresa per la traduzione. In questo caso il termine *ante quem* per l'ideazione di Piccioni sarebbe il 1669, anno di morte di Rospigliosi.¹⁸¹ Qui la maniera dell'artista sembra essere molto meno legata alla lezione di Sacchi e più influenzata dai modi cortoneschi, in particolare dal *San Filippo in gloria* nella stanza di san Filippo alla Vallicella. Non a caso, infatti, Piccioni è attestato all'opera come mosaicista nella basilica di San Pietro, dove, insieme a Guidobaldo Abbatini e a Fabio Cristofari, realizzò i mosaici della cupola della cappella di San Sebastiano (Tav. XXIII) e quelli della cupola e dei pennacchi della cappella del Sacramento (Tav. XXII), tutti eseguiti su disegno di Pietro Da Cortona.¹⁸² Quella di Piccioni non dovette essere una collaborazione di poco conto, se si considera che furono infine accolte le sue suppliche agli intendenti della Fabbrica affinché la retribuzione del suo lavoro per la volta del vestibolo della Cappella di San Sebastiano, terminata nel 1660, venisse equiparata a quella di Abbatini.¹⁸³

Alle competenze come pittore e mosaicista, Piccioni univa una vasta attività incisoria, molto ben documentabile. Intorno al 1650 l'artista realizzò

Macerata, Tipografia di Alessandro Mancini, 1834, tomo II, pp. 352-355. Piccioni è menzionato in P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori*, Bologna, Costantino Pisarri, 1719, p. 409 (alla voce. «Tommaso Piccioni», poi corretta in «Matteo Tommaso Piccioni» nell'indice e nelle edizioni successive).

¹⁸⁰ Cfr. J. HESS, *Contributi alla storia della Chiesa Nuova (S. Maria in Vallicella)*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di V. Martinelli e F.M. Gaudioso, Roma, De Luca, 1963, III, pp. 215-238; C. BARBIERI – S. BRANCHIESI – D. FERRARA, *Santa Maria in Vallicella: Chiesa Nuova*, Roma, Palombi, 1995, pp. 70, 125-126.

¹⁸¹ Cfr. *The illustrated Bartsch. 45 Commentary (Le Peintre-Graveur 20 [Part 2]). Italian Masters of the Seventeenth Century*, a cura di P. Bellini e R.W. Wallace, New York, Abaris Books, 1990, p. 241, cat. 4510.020 (Pietro Del Pò) e p. 291, cat. 4511.026 (Teresa Del Pò), con relativi riferimenti.

¹⁸² CORNINI 2012, pp. 390-393. RICCI 1834, che ricostruisce la partecipazione di Piccioni ai mosaici di San Pietro soprattutto sulla base del *De Musivis* del cardinale Giuseppe Alessandro Furietti (Roma, Salvioni 1734), racconta come Piccioni, in origine pittore, abbia poi abbandonato questa attività per dedicarsi al mosaico e successivamente abbia recuperato le sue capacità disegnative dedicandosi all'acquaforte.

¹⁸³ *Ivi*, p. 393, n. 71. Piccioni fu ricompensato con 200 scudi per il solo lavoro in questa volta.

22



23



Fig. 22. Volta della Cappella dell'Ascensione, Roma, Santa Maria in Vallicella. Fig. 23. TERESA DEL Pò da MATTEO PICCIONI, *San Pietro di Alcantara*, bulino (da *The illustrated Bartsch* 1990, p. 291).

un volume che illustrava i bassorilievi dell'arco di Costantino e del Campidoglio, dedicato a Mons. Carlo Pio di Savoia¹⁸⁴ (Figg. 24a-24c). L'opera attesta una forte libertà nella copia dall'antico, a volte sommaria, che rende in termini ancora più pittorici, ad esempio, il già forte pittoricismo dei tondi adrianei dell'arco di Costantino, con l'inserito di brani di totale autonomia come in uno dei cavalieri che cacciano il cinghiale (Fig. 24c), quello al centro, la cui chioma dipende direttamente dai

¹⁸⁴ *Dall'abisso de gl'anni augure di porpore, e corone sorgendo l'eternità, con vaga geometria misuri le glorie non meno d'infiniti Heroi, che d'un prencipè Pao. Jo. non potendo imprimere simolacri piu veriche quelli delli antichi suoi fasti... Matheius Piccionius inventor fecit..., Roma, Gio. Giacomo Rossi formis Romae alla Pace all'Insegna di Parigi [ca. 1650].*



24a



24b



24c



24d

Fig. 24a. MATTEO PICCIONI, *I bassorilievi dell'Arco di Costantino e quello del Campidoglio*, c. 1650, incisione © Musei Civici Monza. Figg. 24b-24d. MATTEO PICCIONI, *I bassorilievi dell'Arco di Costantino e quello del Campidoglio*, c. 1650, incisioni.

modi cortoneschi. La resa dei panneggi rivela un tratto che in alcuni brani appare quasi incerto, come si nota nei cavalieri della caccia all'orso (Fig. 24d). Al di là della libertà nella traduzione e della qualità forse non eccelsa della mano dell'artista, come confermano le sue prove autonome, l'opera testimonia una dimestichezza con l'antico e con la pratica della copia,



Fig. 25. MATTEO PICCIONI da ANDREA CAMASSEI, *Mosè abbandonato nel Nilo*, 1641, bulino, collezione privata.

esercitata anche sul moderno, come attesta ad esempio la traduzione del *Mosè abbandonato nel Nilo*, di Andrea Camassei (Fig. 25) e della *Adorazione dei Pastori* di Veronese (Fig. 26). Ancor più legati alla vita accademica sono i due nudi accademici conservati e l'incisione dal *San Luca che dipinge la Vergine* (Fig. 27), opera-simbolo dell'Accademia di San Luca (tratta dalla copia seicentesca di Antiveduto Grammatica).¹⁸⁵ La stampa è dedicata al cardinale Francesco Barberini, divenuto protettore dell'Accademia nel 1627 (succedendo al cardinale Francesco Maria del

Monte) e rimasto tale fino alla morte, sopraggiunta nel dicembre 1679.¹⁸⁶ Si tratta di una realizzazione che attesta la sentita partecipazione di Piccioni alle strategie di promozione della professione artistica, che informano molte traduzioni della pala accademica in questo periodo, spesso infatti dedicate ai maggiori rappresentanti del mecenatismo artistico.¹⁸⁷ L'artista realizza

¹⁸⁵ Per i nudi cfr. *I disegni di figura* 1988, p. 172. Le incisioni di traduzione dal *San Luca* di questo periodo risultano spesso derivate in realtà dalla sua copia seicentesca, questo molto probabilmente per le pessime condizioni conservative in cui versava la pala originale, come per altro si segnerà più oltre nel corso della trattazione. Sulle vicende conservative della pala attribuita a Raffaello cfr. S. VENTRA, *Il San Luca 'di Raffaello': vicende e restauri tra Cinquecento e Novecento*, «Ricerche di storia dell'arte», CXVI-CXVII, 2015, pp. 170-183. Sulla copia di Antiveduto e sulle differenze tra le due versioni cfr. da ultimo S. VENTRA, *San Luca dipinge la Vergine di Antiveduto Grammatica. Una copia a presidio d'integrità per l'immagine simbolo dell'Accademia di San Luca*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma, Campisano Editore, 2014, pp. 191-200 con relativa bibliografia.

¹⁸⁶ Sul Cardinale Barberini protettore dell'Accademia di San Luca cfr. MARZINOTTO 2015. La morte del cardinale è registrata nei verbali di congregazione in AASL, vol. 45, ff. 73v-74. A lui succederà, su espressa richiesta dell'Accademia, il nipote Carlo (ivi, ff. 77v-78v).

¹⁸⁷ Le traduzioni in incisione del *San Luca* realizzate nel corso del Sei e Settecento rivelano l'utilizzo della speciale iconografia che legava la professione pittorica contestualmente al modello sacro del santo patrono e a quello artistico di Raffaello, come strumento di promozione



Fig. 26. MATTEO PICCIONI, *Adorazione dei Pastori*, incisione da Paolo Veronese, collezione privata. Fig. 27. MATTEO PICCIONI, *San Luca dipinge la Vergine*, incisione da Antiveduto Gramatica. Roma, Biblioteca Romana Sarti. Courtesy Istituzione Biblioteche Centri Culturali, Roma Capitale.

una traduzione in controparte, fatto di rara eccezionalità perché porta così il santo a dipingere con la mano sinistra.

Come stimatori di scultura Grimaldi scelse invece Ercole Ferrata e Antonio Giorgetti. Quest'ultimo è autore degli angeli scolpiti intorno al 1660 per la balaustra della borrominiana Cappella Spada in San Girolamo

della professione stessa. Lo si deduce sia dai versi che, ad esempio, accompagnano la stampa realizzata da Cornelis Bloemaert, in cui è riportato un dialogo tra san Luca e un interlocutore in cui il primo difende l'inconolatria, sia appunto i dedicatari di diversi esemplari, dal qui citato cardinale Francesco Barberini, al Segretario di Stato francese Colbert, cui è dedicata la traduzione realizzata dal *pensionnaire* Jean Langlois. Su questo tema, che meriterà ulteriori approfondimenti, cfr. S. VENTRA, *Raffaello insegnato, collezionato, restaurato: le declinazioni del mito dell'Urbinate nell'Accademia di San Luca dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Collecting Raphael: Raffaello Sanzio da Urbino in the Collections and in the History of Collecting*, Atti del convegno internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana-American University in Rome, 12-14 ottobre 2017) a cura di S. Ebert-Schifferer e C. La Malfa, Cambridge, English Cambridge Scholars, in corso di stampa.

28a



28b



28c



Figg. 28a-28b-28c. ANTONIO GIORGETTI, *Angeli*, c. 1660, marmo, Roma, San Girolamo della Carità, Cappella Spada, balaustra.

della Carità (Figg. 28a, 28b, 28c),¹⁸⁸ che rivelano nel loro «hard and cold classicism», come ha notato Jennifer Montagu, una vera e propria deriva-

¹⁸⁸ La progettazione della cappella è stata tradizionalmente attribuita a Borromini, ma gli studi hanno ridimensionato il ruolo dello scultore nel corso del tempo. La questione è ancora molto dibattuta, cfr. almeno M. HEIMBÜRGER, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano: ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze, Olschki, 1977, 82-113; J. CONNORS, *Borromini e l'oratorio romano: stile e società*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 76-90; F. LENZO, *La cappella Spada in San Girolamo della Carità: una 'stanza adobbata' per le ambizioni di un cardinale*, «Römische historische Mitteilungen», L, 2008, pp. 383-428; B. GRECO, *La cappella Spada in San Girolamo della Carità*, «Lazio ieri e oggi», XLVIII, 2012, pp. 42-44, con bibliografia citata.



Fig. 29. ALESSANDRO ALGARDI, *San Filippo e l'angelo*, 1640, marmo, Roma, Santa Maria in Vallicella, sacrestia.



Fig. 30. ANTONIO GIORGETTI, *Angeli*, 1665, marmo, Grottaferrata, abbazia, iconostasi.

zione dai modelli algardiani, primo fra tutti l'angelo ai piedi di san Filippo Neri nella sacrestia della Vallicella (Fig. 29).¹⁸⁹ La studiosa ipotizza un alunato diretto presso Algardi del giovane scultore, per altro morto presto, ma soprattutto attesta, grazie alla ricerca documentaria, l'appartenenza di Antonio e del fratello Giuseppe al circolo degli artisti promossi dal cardinale Barberini. Nei più tardi angeli per l'iconostasi dell'abbazia di Grottaferrata (Fig. 30), una maggiore abilità tecnica avvicinava ulteriormente Giorgetti ai prototipi del maestro, dimostrando una sostanziale coerenza formale nella sua produzione. Una coerenza, nel perseguire il classicismo di matrice algardiana e la lezione di Du Quesnoy, che gli valeva comunque la stima da parte di Bernini, che lo scelse come collaboratore per la realizzazione della serie di statue per Ponte Sant'Angelo, per cui egli realizzò l'*Angelo con la spugna* (Fig. 3). Qui l'apporto proprio di Giorgetti si rintraccia nella testa dell'angelo, mentre più aderente alla cifra berniniana è il trattamento dei

¹⁸⁹ Cfr. J. MONTAGU, *Antonio and Giuseppe Giorgetti: sculptors to cardinal Francesco Barberini*, «The art bulletin», LII, 1970, 278-298 (pp. 279-280), che anticipa la datazione tradizionalmente fissata intorno al 1665-1666. Cfr. anche FERRARI – PAPALDO 1999, p. 157. Su Giorgetti cfr. inoltre M.C. BASILI, *Giorgetti, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, LV, a.v.

pannaggi e si evidenzia uno scarto qualitativo rispetto alla giovanile prova di San Girolamo della Carità, lampante ad esempio confrontando la lavorazione delle mani. Ancora una volta troviamo dunque attivo in Accademia di San Luca uno scultore che Bernini aveva riconosciuto utile al suo spettacolo da «regista del Barocco», inscenato da valenti esecutori. Non a caso, a riprova di una solida, seppur poco nota, carriera di Giorgetti, Montagu rileva che «the very fact that he had been selected by Bernini to collaborate on this project is in itself proof his position».¹⁹⁰ Nel 1668, all'apice della carriera, interrotta poco dopo dalla morte, Giorgetti fu chiamato a valutare il rilievo per Sant'Agnese in Agone lasciato incompiuto da Cafà, ad ulteriore riprova di una sua competenza in fatto di stime.¹⁹¹

La breve ricostruzione dell'opera di Piccioni da un lato e di quella di Antonio Giorgetti dall'altro, lette nel contesto del funzionamento delle attività accademiche, si presta a una riflessione su quali dovessero essere le esperienze maturate dagli artisti affinché fossero loro riconosciute delle specifiche competenze come stimatori. Nel caso di Piccioni la spiegazione pare dover essere rintracciata in primo luogo nella sua attività di traduzione grafica, che inevitabilmente comportava un allenamento dell'occhio nella prassi della copia elevato all'ennesima potenza rispetto all'abituale attività della copia come strumento di studio, ma che soprattutto implicava la necessità di operare una selezione anche nella realizzazione di opere che, come le incisioni, erano destinate in prevalenza al mercato collezionistico. Non dimentichiamo infatti che l'azione degli stimatori era volta a una quantificazione del prezzo di mercato delle opere. Allo stesso modo doveva valere la sua competenza come mosaicista, un'attività paragonabile alla pittura, certo, ma eseguita su disegno altrui, per cui era necessaria una spiccata capacità di comprendere a fondo le modalità espressive di altri artisti. Per quanto riguarda gli scultori, parallelamente, pare emergere come solidamente coerente un dato che accomuna tutti coloro che venivano nominati stimatori, vale a dire le loro lunghe e proficue collaborazioni con i grandi maestri della scultura del Seicento. L'acquisizione di un proprio registro espressivo di qualità – implicito nel riconoscimento dello status di accademici – si sommava, in questi personaggi, alla capacità di interpretare e di tradurre in marmo i modelli di altri autori, nonché di collaborare ad imprese corali. Essenziale in questo senso è poi la comprovata esperienza di tutti loro nel restauro. È come se, in qualche modo, la loro consuetudine di dare forma a idee non proprie li rendesse affidabili nel capire le opere

¹⁹⁰ MONTAGU 1970, pp. 286-287.

¹⁹¹ Ivi, p. 286, n. 72.

altrui al fine di valutarne in termini qualitativi, e di conseguenza pecuniari, il loro valore. Il criterio che qui si propone spiegherebbe perfettamente la florida carriera come stimatori di Ercole Ferrata, Paolo Naldini e Antonio Raggi, gli artisti più volte chiamati a ricoprire tale ruolo nel periodo esaminato, seguiti da Cosimo Fancelli e poi, per la generazione successiva, da Michele Maille e da Jean-Baptiste Théodon.¹⁹²

Solo in questo 1666 dovette finalmente avviarsi quella sorta di strategia congiunta da parte di Bellori e di Maratti per acquisire il comando dell'istituzione accademica. Una strategia che, come si dirà, vedrà i due impegnati per poco più di un decennio, nel trascinare la San Luca in orbita francese, con fasi alterne ma con il sostanziale favore dei colleghi. Grimaldi, come si è detto molto amico di Maratti, riportò di fatto Bellori in Accademia, dopo una scarsissima presenza negli anni precedenti. Benché i frutti dell'azione congiunta del pittore e dell'erudito si vedranno in un secondo momento, e in un secondo momento per questa ragione si tratteranno, va rilevato un dato molto indicativo, quantunque al momento non documentato. Il solito Missirini narra infatti che proprio in questo anno «fu recato in mano del Maratta il manoscritto dell'opera di Luigi Scaramuccia perugino, che fu poi pubblicato col titolo, *le finezze de' pennelli italiani*»,¹⁹³ una testimonianza importante e alquanto circostanziata. Si tratta infatti di un'anteprima del testo che sarebbe uscito nel 1674 con dedica a Gerolamo Niccolò Botta Adorno, sesto marchese di Pallavicino.¹⁹⁴ Come è noto, l'opera trattava la storia della pittura con osservazioni che si dichiaravano ispirate dal «genio» di Raffaello, conferendo al pittore urbinato il ruolo di modello per antonomasia. Se ciò che narra Missirini corrispondesse al vero, si tratterebbe del secondo tentativo da parte di Maratti di proporre ai colleghi una riflessione teorica sull'arte in senso classicista, dopo l'ingaggio di Bellori per il discorso del 1664. Eloquentemente, sempre se veritiera, sarebbe poi la considerazione aggiunta da Missirini, secondo il quale «si trovò nel medesimo molto del buono, anzi dell'ammirabile: solo, che parve stemperato l'utile in troppo lunghe parole»,¹⁹⁵ per cui si preferì avvalersi di un compendio

¹⁹² Per i mandati come stimatori degli artisti citati cfr. Appendice A. Per Maille e Théodon la registrazione è parziale perché non segue tutto l'arco della loro carriera.

¹⁹³ MISSIRINI 1823, p. 121.

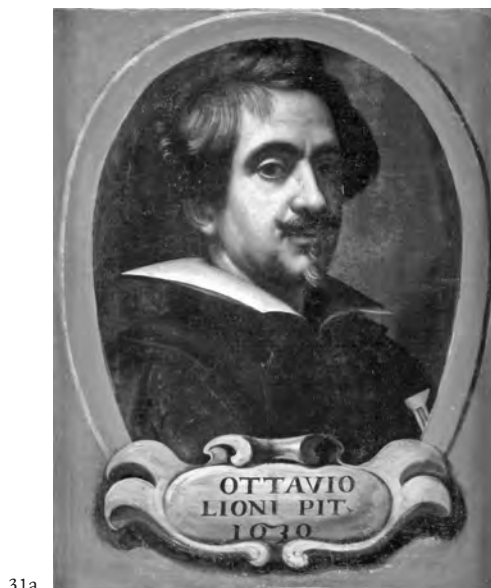
¹⁹⁴ L. SCARAMUCCIA, *Le finezze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino con alcune massime ò siano ricordi nel fine degni di riflessione*, Pavia, Gio. Andrea Magri, 1674, ed. cons. a cura di G. Giubbini, Milano, Ed. Labor, 1965. Incredibilmente scarsa fortuna dell'opera di Scaramuccia nelle trattazioni della critica contemporanea.

¹⁹⁵ MISSIRINI 1823, p. 121.

«facile a mandarsi alla memoria, e accomodatissimo all'insegnamento de' giovani». ¹⁹⁶ Missirini riporta questi precetti, che sono appunto delle raccomandazioni ai giovani per la propria formazione. Anche in questo caso Raffaello compariva come esempio da seguire per la scelta dei modelli. Si raccomandava di non imitare la natura direttamente, ma attraverso la selezione operata su di essa dagli «antichi maestri». Si invitavano i giovani appunto a copiare dall'antico e a partecipare alle sedute di copia dal nudo, poiché la natura «Si vuol credere, che ella sia infallibile, ma però con alcuni avvertimenti, cioè, che devi investigare il suo più bello, e dove erra lasciarla». ¹⁹⁷ Si sollecitava inoltre il giovane apprendista: «dopo il disegno, apprezza il degradamento de' colori», in una sequenzialità che pare però rispondere a una naturale successione nell'esecuzione pratica e non all'individuazione di una gerarchia tra disegno e colore. Tiziano veniva citato come autore della raccomandazione di trarre il dato della natura avendo però sempre «dello studiato in testa», nel chiaro intento di temperare la lezione del grande maestro veneto attribuendo a lui stesso il consiglio di frenare quelli che sarebbero potuti divenire degli eccessi proprio nell'imitazione della sua maniera.

¹⁹⁶ *Ibid.* Missirini pubblicò i *Precetti* di Luigi P. Scaramuccia un anno prima dell'uscita delle sue *Memorie* nelle «Effemeridi di Roma» (VII, 1822). La pubblicazione ebbe una vasta eco presso la città natale di Scaramuccia, Perugia, dove il segretario della locale Accademia di Belle Arti dedicò immediatamente a tali precetti una pubblicazione autonoma: C. MASSARI, *Codice Artistico di Luigi Scaramuccia*, Perugia, Garbinesi e Santucci 1822. Nell'introduzione al volume, Massari riportava la notizia del ritrovamento da parte di Missirini nell'archivio dell'Accademia di San Luca di tale codice, che corrisponde appunto al compendio trascritto da Missirini nelle *Memorie* dedicate all'istituzione romana nel 1823. Un esemplare de *Le finezze dei pennelli italiani* con «aggiunte e mutazioni» forse autografe dello stesso Scaramuccia, seguito da «alcuni precetti dell'Arte» è segnalato da Leopoldo Cicognara come in suo possesso nel 1821 (L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato dei libri d'Arte e di Antichità posseduti dal conte Leopoldo Cicognara*, Pisa, Niccolò Capurro, 1821, tomo I, p. 33). Questi passaggi sono sinteticamente accennati da G. GIUBBINI, introduzione a SCARAMUCCIA 1674, ed. 1965, pp. 1-15 (p. 8), dove l'autore, curatore dell'unica edizione moderna del testo di Scaramuccia, per la verità qui ristampato in anastatica con uno scarso apparato, conferma senza verifiche quanto riportato da Missirini senza nemmeno citare la fonte. Per esempio non spiega la contraddizione tra la testimonianza diretta di Scaramuccia di un proprio viaggio a Roma nel 1668 e la presunta sottoposizione del proprio manoscritto al giudizio degli Accademici di San Luca. O, alcor di più, alimenta una nuova contraddizione nel sostenere che i precetti fossero stati scritti dagli accademici romani estraendoli dalla più ampia trattazione di Scaramuccia, senza spiegare allora come mai Cicognara fosse in possesso di un'edizione de *Le finezze dei pennelli italiani* dotata di questi precetti. Giubbini per altro ridimensiona il ruolo di Maratti, citandolo solo come principe in carica ed incorrendo per questo in un errore, poiché a quel tempo era principe Grimaldi. L'errore proviene a sua volta da Missirini, il quale, pur non menzionando lo status di principe di Maratti al momento della consegna del manoscritto di Scaramuccia ai colleghi, nella scansione cronologica che detta le sue *Memorie* attribuisce a Maratti anche il principato del 1666.

¹⁹⁷ MISSIRINI 1823, p. 122.



31a



31b

Figg. 31a-31b. IPPOLITO LEONI, *Ritratto di Ottavio Leoni*, 1633, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, recto e verso. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.

La consegna del manoscritto di Scaramuccia ai colleghi accademici si configurerebbe quindi, accreditando il racconto del compilatore ottocentesco, come una forte azione di indirizzo didattico da parte di Maratti al termine del suo triennio di principato. Va tuttavia evidenziato il fatto che Scaramuccia sarebbe stato accolto tra le fila degli accademici di San Luca solo nel 1675, all'indomani della pubblicazione del suo testo e in concomitanza con il momento di maggior presa dell'indirizzo belloriano nell'istituzione.¹⁹⁸ Dell'artista perugino l'Accademia si sarebbe poi ricordata in occasione delle celebrazioni del centenario della fondazione, di cui si tratterà più oltre, alla cui occorrenza Susinno ricollegava l'esecuzione del ritratto (Tav. XXIV), riconducendolo alla mano di un giovane Pier Leone Ghezzi.¹⁹⁹

Nel dicembre 1666 l'elezione del nuovo principe per l'anno successivo fu segnata da ripetute rinunce. La «bussola» conteneva i nomi di Orfeo Bosselli, Melchiorre Cafà, Ercole Ferrata, Pietro da Cortona. Furono estratti e conseguentemente rinunciarono, nell'ordine: Cortona, Ferrata e Cafà,

¹⁹⁸ GIUBBINI 1965, p. 9.

¹⁹⁹ *Ritratto di Luigi Scaramuccia*, inv. 604, cfr. SUSINNO 1974, p. 228.

mentre infine Boselli accettò l'investitura. Egli volle come segretario Ippolito Leoni (1616-1694) e scelse come stimatori Francesco Cozza e Lazzaro Baldi per la pittura, Melchiorre Cafà ed Ercole Ferrata per la scultura.²⁰⁰

Ippolito Leoni è un personaggio alquanto trascurato dagli studi. Figlio acquisito del più celebre ritrattista Ottavio, anch'egli dedicò la sua vita prevalentemente al genere del ritratto e proprio in Accademia lasciò l'effigie del padre per la serie dei ritratti accademici (Figg. 31a-31b), opera che rivela una distanza qualitativa enorme rispetto al tratto del genitore.²⁰¹ Ippolito fu molto presente nella San Luca tra gli anni Sessanta e Ottanta, ma dal 1686 interruppe del tutto la sua partecipazione alle iniziative dell'istituzione.²⁰² È piuttosto arduo riuscire a collocare l'attività di questo artista rispetto alle correnti stilistiche presenti in Accademia, essendo noti solo pochi ritratti, per lo più giovanili, e mancando una ricostruzione critica. Pare non trascurabile però segnalare che al pittore fu dedicata una poesia dall'accademico umorista Francesco Maria De Luco Sereni (pseudonimo di Cesare Marco Leone Fruscadini) nel 1681, all'interno di una raccolta in cui compaiono poesie pungenti nei confronti delle belle arti, in una sorta di spinta uguale e contraria rispetto a quella esaltatrice che sarebbe stata propria dell'Accademia dell'Arcadia.²⁰³ I versi dedicati a Ippolito Leoni recitano così:

Al Sig. Ippolito Leoni pittore celebre

SONETTO

Ippolito qual'or tratti il pennello
Emulo il tuo Valor col Sol gareggia
Germoglia à i Rai di Febo il suol più bello,
De' tuoi color frà l'ombre il bel passeggia.

Al canto ei desta ogni canoro augello
Tacer tù fai chi l'opre tue vagheggia
Muore quei per dar vita al di novello,
Su i lini tuoi l'eternità festeggia.

²⁰⁰ AASL, vol. 44, ff. 36v-38.

²⁰¹ Sui ritratti di Ippolito Leoni cfr. F. PETRUCCI, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, Roma, Budai, 2008, II, pp. 328-330 e III, pp. 617-620; Y. PRIMAROSA, *Ottavio Leoni (1578-1630) eccellente miniator di ritratti: catalogo ragionato dei disegni e dei dipinti*, Roma, Ugo Bozzi editore, 2017, pp. 723-724.

²⁰² L'ultima riunione cui partecipò è quella del 2 dicembre 1685, cfr. AASL, vol. 4, f. 124 e Appendice B.

²⁰³ *Poesie varie del Sig. Francesco Maria De Luco Sereni romano Accademico Humorista*, Bologna, per gl'eredi del Pisarri, 1681.

Pingi il sol, Pingi tù, quegli n'addita,
Non veri i Suoi color, e tù non finti.
Fuga egli l'ombre, e tù lor porgi aita.

Pur da tue glorie i pregi suoi son vinti;
Quei con la luce infonde altrui la vita,
Tu con l'ombre ravnivi ancor gl'Estinti.²⁰⁴

In questa metaforica gara con il sole, è ripetutamente sottolineata la capacità di Leoni di usare le ombre, in riferimento alla attività di ritrattista che resuscita «gl'Estinti». Il brano ci dà conto della celebrità dell'artista nell'ambito del genere del ritratto in età matura ed è particolarmente apprezzabile se si tiene conto del fatto che l'autore, l'umorista Fruscadini, dedica alle arti figurative un altro componimento, inserito nella medesima raccolta, in cui condanna severamente l'ambizione alla «gloria immortale» che l'uomo vuole trarre dalle pitture e dalle sculture. Il brano sembra essere una condanna della grande pittura e scultura di storia in cui età gloriose del passato vengono «incatenate» al presente per essere riattivate. Una posizione che farebbe ben comprendere, al contrario, l'elogio per il genere del ritratto,²⁰⁵ che non va «dall'Ombre a ricomprar la Vita» o «le Glorie a mendicar da i sassi».

Orfeo Boselli, nuovo principe in carica, può essere definito per la sua epoca il restauratore dell'antico per eccellenza. Come è noto, la pratica del restauro era estremamente diffusa tra gli scultori, essendo il restauro, per citare Orietta Rossi Pinelli, «una specie di pedaggio inevitabile per entrare (o mantenersi) nelle grazie del committente».²⁰⁶ Il contributo di Boselli, autore delle celebri e già citate *Osservazioni sulla scultura antica*, databili entro il 1664,²⁰⁷ non fu propriamente quello di un teorico, bensì quello di un tecnico che si rivolgeva a dei colleghi per suggerire un'approfondita conoscenza delle iconografie antiche da poter riutilizzare nell'integrazione. Filologico doveva essere lo studio dei gesti, dell'abbigliamento, degli

²⁰⁴ Ivi, p. 142.

²⁰⁵ Ivi, p. 10: «L'Huomo non deve dalle pitture, e Scolture sperar gloria Immortale/Che Maestri Pennelli osin su i lini / D'un Eroe ravnivar l'immagine estinti, / e presuman tal'or, ch'in tele avvinta / Ceda la Parca, e all'Ombre lor s'inchini; // Ch'eruditi scalpelli à i marmi Alpini / Vantino incatenar l'età già vinta, / E che da i colpi lor venga respinta / Ogni forza fatal d'empij Destini; // E' dell'umano ardir Pompa mentita / Dove, ò Mortal, solo chimere ammassi, / Dove la speme à vaneggiar t'invita. // Donque rasserena pur gl'incauti passi, / Se vai dall'Ombre a ricomprar la Vita, / Se vai le Glorie a mendicar da i sassi».

²⁰⁶ ROSSI PINELLI 1986, p. 227.

²⁰⁷ La datazione è stata convincentemente variata da SPARTI 1998 (pp. 64-65) rispetto a quanto ritenuto da Ph.D. Wei nella sua introduzione a BOSELLI 1978.

attributi e dello stile: «et quello che più importa accompagnar la maniera antica se alcuno si può promettere tanto».²⁰⁸ Nonostante il restauro fosse considerato dai committenti come una sorta di pratica basilare nell'attività scultorea, la battaglia di Boselli fu tutta imperniata sull'affermazione della necessità di altissime competenze per esercitare questa branca della professione. Ecco allora che la sua presenza e la sua assidua attività in Accademia si spiegano con la volontà di rendere la pratica del restauro partecipe di quel processo di assunzione di prestigio cui miravano tutti i membri del consesso, prestando alla causa il suo personale credito maturato attraverso il servizio presso le più importanti famiglie dell'epoca: i Frangipane, i Caetani, i Colonna, i Giustiniani, i Cardelli. Il suo contributo alla didattica accademica va messo in relazione più che altro con lo studio dell'antico, come dimostra la già citata lezione tenuta nel 1663 e dedicata alla «nobiltà della scoltura antica».²⁰⁹ Missirini descrive acutamente Boselli come uno scultore «non di molta levatura, ma d'ingegno accorto, e di grande attitudine ai negozj».²¹⁰ Poche sono le sue creazioni giunte fino a noi o fino ad oggi riconosciute. Ne è esempio il *San Benedetto* per l'omonimo altare della chiesa romana di Sant'Ambrogio della Massima (Fig. 32), scultura firmata e databile entro la metà degli anni Sessanta, poiché menzionata dall'autore stesso nel suo già citato trattato.²¹¹ Si tratta di un'opera assai esemplificativa della cultura visiva dello scultore, che consente di rilevare, per quanto riguarda la composizione e la realizzazione del corpo e degli abiti del santo, una impersonale adesione alla maniera di Du Quesnoy, suo maestro, da lui stesso definito «vera Fenice de' nostri tempi», mentre evidenzia, nella testa, che sembra quasi giustapposta, una capacità espressiva più peculiare, frutto di una maturata riflessione sulla ritrattistica antica. L'attardamento di Boselli, che a differenza degli altri emuli, estimatori o allievi di Algardi o di Du Quesnoy non contaminò il linguaggio classicista con le istanze più aggiornate della cultura figurativa romana, fu certamente frutto, appunto, di una sensibilità estetica tutta improntata all'imitazione dell'antico, che vedeva nella produzione artistica del proprio tempo, e in particolare proprio in Bernini e Cortona, dei veri e propri pericoli per i destini della crea-

²⁰⁸ BOSELLI 1978, f. 171v, cit. in PICOZZI 2003, p. 90.

²⁰⁹ BOSELLI 1978, f. 116v; cfr. G. CASADEI, *Boselli, Orfeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, XIII, a.v.

²¹⁰ MISSIRINI 1823, p. 123. Nello stringato testo dedicato al principato di Boselli – collocato per altro nell'anno sbagliato – l'autore ottocentesco attribuisce a Boselli un passo relativo al divieto per gli aggregati di aprire botteghe dedicate alla vendita di arti non dipendenti dal disegno. Il passo è in realtà tratto dagli Statuti dell'istituzione.

²¹¹ Cfr. CASADEI 1971.



Fig. 32. ORFEO BOSELLI, *San Benedetto*, ante 1663, marmo, Roma, Sant'Ambrogio della Massima, Cappella di San Benedetto.

zione artistica. Si è visto nel paragrafo dedicato allo statuto della scultura come infatti l'artista, nelle sue speculazioni teoriche, tendesse ad occuparsi esclusivamente dell'antico, rimettendo sostanzialmente alla grandezza di quest'ultimo il compito di nobilitare la propria professione.

Nel corso del principato di Boselli non si ebbero grandi novità sul piano organizzativo. L'acquisizione di nuovi accademici portò nell'aprile 1667 all'ingresso di Michele Pace (1625-ante 1673), di Giuseppe Marchi e di Ercole Boselli, figlio del principe in carica.²¹² Quest'ultimo aveva acquisito la perizia da restauratore del padre,²¹³ mentre Pace fu un abile pittore di nature morte. Scarse le notizie su Giuseppe (o Gioseffo) Marchi (o de' Marchis), ricordato come pittore di architetture morto a Roma nel 1703.²¹⁴ Le fonti testimoniano solo l'alunnato presso di lui del pittore Alberto Carlieri, autore di «bellissimi quadri ripieni d'architetture» con «vaghe storiette di figurine ben mosse, ben colorite, e che sommamente dilettono».²¹⁵ Nonostante Marchi sia sostanzialmente un illustre sconosciuto, fece parte anche della Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta²¹⁶ e poco dopo l'ingresso in Accademia egli fu incaricato di mettere in posa il modello per la copia dal nudo per tutto il mese di giugno e fu molto presente nelle riunioni lungo tutto il corso degli anni Settanta.²¹⁷ Abbondanti sono invece le notizie su Michele Pace, detto Michelangelo del Campidoglio, specialista in nature morte di fiori e frutta molto gradito dai collezionisti del suo tempo (Tav. XXV), compreso papa Chigi, ed evidentemente apprezzato dagli accademici di San Luca al punto da ammetterlo al consesso.²¹⁸ Del resto, proprio il tanto apprezzato Maratti collaborava di questi stessi tempi alla realizzazione di figure per opere di natura morta e Filippo Lauri, membro attivo e stimato dell'Accademia, si dedicò a questo genere nella seconda fase della

²¹² AASL, vol. 44, f. 39.

²¹³ MARTIN 2011.

²¹⁴ La data di morte è tratta dalla scheda compilata da Friedrich Noack e conservata presso l'archivio della Bibliotheca Hertziana di Roma dedicata a vari artisti dal cognome «Marchi», cfr. <http://db.bibl.hertz.it/noack/noack.xml> (consultato il 22/03/2019). Cfr. inoltre THIEME – BECKER 1930, XXIV, p. 68.

²¹⁵ ORLANDI 1719, p. 55.

²¹⁶ Cfr. TIBERIA 2005.

²¹⁷ AASL, vol. 44, f. 41. Per le presenze di G. Marchi cfr. Appendice B, in cui è registrato per l'ultima volta nella seduta del 17 settembre 1679.

²¹⁸ Cfr. L. TREZZANI, *Michele Pace detto Michelangelo del Campidoglio*, in G. BOCCHI – U. BOCCHI, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana (MN), Arti Grafiche Castello, 2005, pp. 399-446 per una puntuale ricostruzione della biografia e della vita di Michele Pace. Vanno però corretti alcuni dati relativi alla sua ammissione e alla sua partecipazione alle attività accademiche, cfr. qui Appendice B.

sua carriera.²¹⁹ Nel maggio dello stesso anno fu nominato accademico un personaggio che sarebbe diventato centrale per la storia futura dell'istituzione: l'architetto Carlo Fontana.²²⁰ Si dà conto di questi ingressi e della partecipazione degli accademici di più varia estrazione alle attività, anche didattiche, per restituire quel clima di varietà di cultura e di indirizzi stilistici che caratterizzava l'istituzione nella seconda metà degli anni Sessanta.

I verbali registrano, eccezionalmente, l'agonia e la morte di Orfeo Boselli, avvenuta il 22 settembre 1667 mentre la riunione della congregazione accademica era stata convocata presso la sua abitazione, proprio per via della sua infermità.²²¹ Boselli, consapevole del proprio precario stato di salute, aveva nominato Maratti vice-principe, ma alla morte del primo il secondo preferì essere «liberato» da questo «carico» e propose tre nomi in sostituzione: Francesco Cozza, Girolamo Petriagnani e Pietro Del Pò. Quest'ultimo fu votato a maggioranza dai colleghi per assumere la reggenza.²²²

Pietro Del Pò, palermitano, fu tra gli accademici più attivi e presenti fra gli anni Sessanta e i primi Ottanta del secolo, quando dopo varie peregrinazioni si trasferì definitivamente a Napoli.²²³ Pascoli lo descrive come un insaziabile copista sempre ben disposto a partire per riempire gli occhi e la matita delle meraviglie conservate nelle zone centrali e meridionali della penisola, sottolineando in vari passi la sua eterna ammirazione per Domenichino, di cui lo dice allievo, e per Lanfranco.²²⁴ Nonostante la critica moderna abbia smentito, per via di cronologie incompatibili, un alunnato presso Domenichino durante il soggiorno giovanile di Pietro a Napoli, le poche opere pittoriche fino ad oggi individuate evidenziano un debito nei confronti del maestro emiliano, di cui certamente il giovane palermitano dovette studiare pedissequamente l'opera, come emerge ad esempio dalla serie realizzata entro il 1666 per la cattedrale di Toledo su commissione del cardinale Pascual de Aragona.²²⁵ Del medesimo tenore la *Decollazione di San Paolo* e la *Crocifissione di San Pietro* conservati nel Collegio Alberoni

²¹⁹ BOCCHI – BOCCHI 2005, pp. 499-506.

²²⁰ AASL, vol. 44, f. 40.

²²¹ AASL, vol. 44, f. 42.

²²² *Ibid.*

²²³ L'ultima presenza si registra nel gennaio 1683, cfr. Appendice B. Per una completa ricostruzione biografica e della carriera cfr. M.B. GUERRIERI BORSOI, *Del Po, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1990, vol. 38, a.v., con bibliografia precedente.

²²⁴ PASCOLI 1730-37, II, pp. 91 sgg.

²²⁵ La serie, di 19 dipinti su rame fu realizzata per la Cattedrale di Toledo, cfr. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pietro del Po, pintor de Palermo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XII, 1965/66, 1/2, pp. 125-144.



33



34

Fig. 33. PIETRO DEL PÒ, *Decollazione di san Paolo*, olio su tela, Piacenza, Collegio Alberoni. Fig. 34. PIETRO DEL PÒ, *Crocifissione di san Pietro*, olio su tela, Piacenza, Collegio Alberoni.

di Piacenza (Figg. 33-34), considerati da Lanzi frutto della «miglior maniera» dell'artista e debitori tanto dello studio di Domenichino che di quello di Poussin.²²⁶ L'esercizio sulle opere dei grandi maestri del classicismo passò, nell'opera di Del Pò, soprattutto attraverso le traduzioni a bulino e acquaforte, che assorbirono sostanzialmente la quasi totalità delle sue forze. Proprio il vasto corpus delle sue incisioni, analizzato da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, che ha ricostruito lo status di Del Pò, primo incisore autorizzato di Poussin, consente di comprendere a pieno la sua cultura figurativa.²²⁷ Una cultura devota ai maggiori interpreti del filone classicista nelle sue varie declinazioni cronologiche e formali. Troviamo

²²⁶ Cfr. E. SCHLEIER, *Guglielmo Cortese, Carlo Maratta e Pietro del Pò decoratori di un mobile romano*, «Paragone. Arte», XXX, 1979, 353, pp. 113-118.

²²⁷ Cfr. le schede dedicate dalla studiosa alle opere di P. Del Pò in *Incisori napoletani del '600*, Catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina 19 marzo-24 maggio 1981) a cura di A. Costamagna, Roma, Multigrafica Ed., 1981, pp. 175-190 e S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Poussin tradotto e tradito: Fabrizio Chiari e Pietro del Po primi incisori italiani di Poussin*, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Atti del convegno *Il Bello Ideale e le accademie, Relazioni artistiche tra Roma e Parigi nell'età di Bellori* (Roma, Villa Medici, 7-9 giugno 2000) a cura di O. Bonfait, Parigi, Somogy Éditions d'Art, 2002, pp. 263-278.



35



36



37

Fig. 35. PIETRO DEL PÒ, *Pietà*, incisione da Annibale Carracci, collezione privata. Fig. 36. PIETRO DEL PÒ, *San Girolamo penitente nel deserto*, incisione da Domenichino, ante 1663, collezione privata. Fig. 37. PIETRO DEL PÒ, *Battesimo di Cristo*, incisione da Nicolas Poussin, collezione privata.

infatti traduzioni da Raffaello, da Giulio Romano, dai Carracci (Fig. 35), Domenichino (Fig. 36) e Lanfranco. Proprio la sua selettività nella scelta di opere da incidere, oltre alla vicinanza fin dal suo arrivo a Roma alla cerchia francese, nonché al cardinale Giulio Rospigliosi, protettore di Poussin, dovette valergli il favore di Jean Dughet, cognato del grande artista francese e da questi incaricato della commissione di incisioni dalle sue opere. Del Pò dovette infine ottenere l'approvazione dello stesso Poussin, che apprezzò la fedeltà delle riproduzioni del siciliano (Fig. 37).²²⁸

All'interno della San Luca, Pietro Del Pò ricoprì numerose cariche, da quella di vice-Principe (1668), a quella di censore (1665, 1672), di primo rettore (1666), di consigliere (nel 1669 durante il principato di Guidi e nel 1678 durante il principato di Errard), di provveditore per l'Accademia (1673), di custode (1674-76, 1678) e di sindaco (1680). Fu inoltre stimatore di pitture durante i principati di Mola, Baldi e Luigi Garzi (1663, 1679, 1682), ad ulteriore riprova di quanto qui ipotizzato a proposito dei criteri di selezione per gli stimatori – ai quali Pietro Del Pò corrisponde perfettamente – riconosciuti in cronologie distanti e da principi molto diversi tra loro per orientamento stilistico e cultura figurativa.²²⁹ Tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo Pietro tenne in Accademia lezioni di prospettiva.²³⁰ Nella «patente» di accademico, riportata integralmente da Lione Pascoli che dovette averla a disposizione in originale, si giustifica – a posteriori, perché il documento è datato 1683 – la nomina dell'artista ad accademico di merito «per essersi in lui riconosciute non solo le necessarie qualità d'ottimo pittore, tanto nella perfettissima teorica, quanto nella pratica; ma inoltre quelle di acutissimo, e fertilissimo ingegnere, professor di matematiche, ed incisore diligentissimo d'acqua forte».²³¹ Conosciamo un'incisione tratta da Del Pò dall'opera del collega e amico Melchiorre Cafà, probabilmente su commissione diretta di quest'ultimo. Si tratta della riproduzione del bozzetto per la *Carità di san Tommaso di Villanova*, opera iniziata nella basilica di Sant'Agostino a Roma ma mai portata a termine per via della prematura morte dello scultore.²³² La commissione era di Camillo Pamphilij, dedicatario della stampa attraverso la quale evidentemente lo scultore voleva promuovere il proprio progetto. A parte questa eccezione, l'intera produzione di Del Pò indica una coerenza nella selezione e nell'imitazione dei modelli che fa di lui, tra gli accademici di San Luca, uno dei più strenui sostenitori di un classicismo strettamente

²²⁸ Ivi, pp. 268 sgg.

²²⁹ Cfr. qui Appendice A.

²³⁰ Negli anni 1675, 1680, 1682.

²³¹ PASCOLI 1736, vol. II, pp. 99-102.

²³² Cfr. GUIDO 2006, p. 62.



Fig. 38. GIACINTO BRANDI, *San Francesco riceve le stimmate*, 1665-68, Roma, Chiesa delle Santissime Stimmate, Oratorio.

dipendente dai modelli emiliani e da Poussin, nonché, presumibilmente, uno degli interlocutori più consensuali alle formulazioni di Bellori del 1664 tra coloro che erano attivi in Accademia a quell'epoca. Si tratterebbe di stabilire se sia un caso o meno la loro comune orbita intorno agli artisti francesi, tenendo anche conto del fatto che le incisioni di Del Pò da Annibale, ad esempio, ebbero buona fortuna presso i collezionisti d'oltralpe.²³³

Alla fine del 1667 venne formata una nuova «bussola» per la carica di principe che conteneva i nomi di Cortona, Brandi, Cozza, Del Pò e Guidi: ancora una volta un parterre di artisti molto diversi tra loro per provenienza, formazione e orientamenti stilistici.²³⁴ Al momento dell'elezione del nuovo principe, come anticipato, dopo aver estratto il nome di Pietro da Cortona, gli accademici procedettero a una nuova

estrazione prevedendo che il grande maestro avrebbe declinato: il principe per il 1668 divenne allora Giacinto Brandi.²³⁵ Il pittore aveva da poco completato il *San Francesco riceve le stimmate* per l'altare maggiore della chiesa delle Santissime Stimmate (Fig. 38), commissionato da Francesco Barberini.²³⁶ Le fonti figurative oggetto di meditazione da parte di Brandi in que-

²³³ Cfr. l'esempio di *Cristo e la Cananea*, in *Annibale carracci e i suoi incisori*, Catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 4 ottobre-30 novembre 1986) a cura di E. Borea, Roma, 1986, cat. XXV, pp. 60-62. Per le incisioni di Del Pò da Annibale cfr. inoltre, *ivi*, cat. XLV, p. 207 e cat. LIV, p. 230. Per una riflessione su Annibale incisore cfr., *ivi*, la premessa di E. Borea e della stessa la trattazione più aggiornata in E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

²³⁴ AASL, vol. 43, f. 188.

²³⁵ AASL, vol. 44, f. 44. Pietro del Pò fu eletto vice-principe, abrogando la risoluzione approvata il 16 novembre 1664, quando si decise che non sarebbe stato possibile eleggere alcun vice-principe (vol. 43, f. 168).

²³⁶ A. PAMPALONE, *Per Giacinto Brandi*, «Bollettino d'arte», LVIII, 1973, 123-166, p. 145; G. SERAFINELLI, *Giacinto Brandi e la chiesa delle Santissime Stimmate di San Francesco in Roma: un caso di*

sta opera, importantissima per via della commissione, sono evidentemente Lanfranco, per la composizione della scena con l'ingombrante monumentalità della figura in primo piano, ma soprattutto Guercino, per il rapporto di fusione tra figure e sfondo, per il trattamento neo-veneto di quest'ultimo, per l'accentuazione dei contrasti chiaroscurali, mentre la fluidità del tocco pittorico rimanda alle contemporanee esperienze di Mola.

Brandi volle proprio Pietro Del Pò come vice-Principe, come probabile riconoscimento del buon lavoro svolto durante la reggenza dopo la morte di Boselli, e Giovan Pietro Bellori nel ruolo di segretario,²³⁷ carica che l'erudito avrebbe mantenuto anche sotto i successivi principati di Guidi e di Morandi. Gli studi hanno evidenziato da tempo i rapporti di cordialità intercorsi tra Brandi e Maratti e le scelte del primo al momento della sua elezione a principe dell'Accademia confermano l'assenza di schieramenti contrapposti per ragioni di indirizzo stilistico all'interno della San Luca.²³⁸ Brandi non era certo coinvolto nella costruzione del mito di Annibale, come Bellori e Del Pò, né la sua opera aderiva in modo particolare alla lezione raffaellesca indicata da Bellori come modello supremo. Poco tempo prima Brandi aveva realizzato il *San Sebastiano curato dagli angeli*, che Longhi descriveva come «una delle opere più perfette del barocco italiano, sgorgata, lutulenta, e pure fluente, come le più belle idee del Bernini»²³⁹ e al grande scultore sicuramente rimanda in quel dipinto il trattamento arricciato dei panneggi, la posa del santo, colto nell'attimo in cui le gambe, non ancora a contatto col terreno, cedono sotto il peso del corpo. A Bernini rimanda poi la prontezza con cui è registrato l'attimo in cui l'angelo si appresta a curare le ferite sul braccio, mentre ancora una volta a Mola e alla meditazione sulla pittura veneta rimanda l'uso del colore steso per corpose e visibili pennellate, nonché i fortissimi contrasti tra le zone di luce e quelle in ombra, per cui la parte anteriore dell'angelo risulta praticamente invisibile, memore della lezione del primo Guercino romano. Se è vero che non possiamo ancora riferirci a un filone classicista rappresentato da Maratti e dalla sua cerchia, poiché a queste date il linguaggio dell'artista marchigiano non era ancora approdato al registro monumentale di marcata osservanza classicista cui sarebbe giunto nel de-

felice congiuntura documentaria, «Arte Documento», XXVI, 2010, 208-215; G. SERAFINELLI, *Giacinto Brandi 1621-1691. Catalogo ragionato delle opere*, Torino, Allemandi, 2015, II, cat. A42, pp. 63-64. Fin dal Settecento il dipinto è stato spostato nell'oratorio della medesima chiesa.

²³⁷ AASL, vol. 44, ff. 45v-46.

²³⁸ PAMPALONE 1973.

²³⁹ Così Longhi nel 1971, cit. in SERAFINELLI 2015, II, cat. A40, p. 60. L'opera è conservata presso la Fondazione Longhi a Firenze.

cennio successivo, è pur vero che la distanza con l'opera di Brandi in questo momento è profonda.

Brandi scelse come stimatori Galestruzzi e Lauri per le pitture e Naldini e Raggi per le sculture.²⁴⁰ Ancora una volta erano i collaboratori di Bernini a essere chiamati alla valutazione delle opere scultoree, mentre la scelta di Lauri, pittore che si muoveva in diversi generi e che spesso lavorava in collaborazione con altri colleghi, pare confermare l'orientamento per cui erano artisti particolarmente versatili ad essere considerati dei buoni intenditori.²⁴¹

È a questa altezza cronologica che, dopo una sostanziale assenza durata anni, vediamo ricomparire nei registri delle presenze il nome di Bellori, che in quanto segretario assunse la carica che prevedeva la maggiore partecipazione possibile. Anche Maratti, poco assiduo nella frequentazione delle congregazioni ad eccezione degli anni in cui guidò l'istituzione, tornò a presenziare in modo puntuale. Che cosa spingeva contestualmente i due a tornare in Accademia?

Nel 1666, come è noto, era stata fondata l'Académie de France à Rome, un'istituzione fortemente voluta dal potente segretario di Stato di Luigi XIV, Jean-Baptiste Colbert, e finanziata dalla corte francese con elargizioni che, agli accademici romani orfani del sostegno pontificio dopo la fine del regno di Urbano VIII, dovevano apparire invidiabili. Le ragioni di questo impegno fuori sede nascevano dall'idea, risalente già alla cultura di Francesco I, di un'Italia patria indiscussa delle arti e dalla volontà che la Francia si ponesse come erede di questa prerogativa.²⁴² La formazione a Roma era divenuta, fin dal Cinquecento, il fiore all'occhiello nel *curriculum* di molti artisti francesi, che spesso a Roma trovavano lavoro e riconoscimento e molti dei quali, infatti, si affermarono al punto da essere ammessi nell'Accademia di San Luca senza avere un'istituzione promotrice alle spalle. Uno dei casi più celebri è quello di Simon Vouet che, come è noto, assurse alla carica di principe nel 1624.²⁴³

²⁴⁰ AASL, vol. 44, f. 45v.

²⁴¹ Per Lauri cfr. S. PIERGUIDI, *Lauri, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005, LXIV, a.v.

²⁴² Cfr. F. HASKELL – N. PENNY, *Taste and the antique: the lure of classical sculpture 1500-1900*, New Haven/Conn., Yale University Press, 1981.

²⁴³ Cfr. da ultimi P. CAVAZZINI, *Le milieu de Simon Vouet. Les peintres à Rome entre l'Académie de Saint-Luc et les tribunaux romains de la première moitié du Seicento*, in *Simon Vouet en Italie*, Atti del convegno internazionale (Nantes, Musée des Beaux-Arts et Archives Départementales, 6-8 décembre 2008) a cura di O. Bonfait e H. Rousteau-Chambon, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2011, pp. 137-149; R. WARD BISSEL, *Simon Vouet, Raphael, and the Accademia di San Luca in Rome*, «Artibus et Historiae», XXXII, 2011, 63, pp. 55-72; S. LOIRE, *Gli artisti francesi a Roma: Vouet, Mellan e Poussin*, in *Barocco a Roma, la meraviglia delle arti*, Catalogo della mostra

Alla metà del secolo, a riflesso del noto clima politico assolutista e di una serie di riforme che avevano previsto la nascita di numerose accademie – ricordiamo che nel 1648 era stata fondata l'Académie Royale de Peinture et Sculpture – in Francia maturò la decisione di disciplinare il soggiorno dei propri artisti a Roma in modo che la corte stessa potesse trarre vantaggio da queste esperienze.²⁴⁴ L'idea nasceva dalle proposte avanzate nel decennio precedente da personaggi legati all'amministrazione statale quali il *surintendant des Bâtiments* François Sublet de Noyers e i celebri funzionari Fréart de Chantelou e Fréart de Chambray e veniva infine attuata dal grande riformatore Colbert. Figura assolutamente centrale in questa dinamica fu il pittore Charles Errard (1606-89) il quale, in polemica con il potente Charles Le Brun (1619-1690), nominato nel 1663 direttore dell'Académie Royale, fu selezionato come primo direttore per la nuova sede francese a Roma.²⁴⁵ Un'istituzione che, nelle intenzioni dei fondatori, doveva riunire in sé gli aspetti di scuola di perfezionamento, di manifattura reale e di ambasciata politica.²⁴⁶ L'insediamento a Roma di un istituto tanto organizzato ma soprattutto finanziato da parte di uno stato assolutista che vedeva nella promozione delle belle arti una risorsa per la propria politica culturale e in Roma un serbatoio di modelli figurativi da imitare, doveva sollecitare negli artisti romani un moto di nostalgia nei confronti della fulgida età barberiniana, quando il pontefice, pur con sostanziali e talvolta sgradite ingerenze nella gestione dell'istituzione artistica, ne aveva garantito la sopravvivenza, la riorganizzazione e l'affermazione sul piano sociale. Per comprendere le ragioni delle azioni dei membri della San Luca in questo periodo, va considerato come l'importanza di una protezione altolocata fosse un problema che accomunava tutte le accademie sorte a Roma nel Seicento. Interessanti

(Roma, Fondazione Roma Museo, 1 aprile-26 luglio 2015) a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, A. Anselmi, Milano, Skira, 2015, pp. 97-105.

²⁴⁴ La bibliografia specifica riguardante i rapporti tra la corte francese e l'Accademia fondata a Roma e i personaggi che ne furono coinvolti sarà indicata nelle note successive in relazione a specifici temi affrontati. Lo studio fondativo sull'istituzione è H. LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome (1666-1801)*, Paris, Librairie Plon, 1924. Per una trattazione recente e riassuntiva sulle dinamiche della fondazione cfr. da ultimo E. COQUERY, *Charles Errard e la fondazione dell'Accademia, in 350 anni di creatività. Gli artisti dell'Accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri giorni*, Catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia a Roma, 14 ottobre 2016-17 gennaio 2017) a cura di J. Delaplanche, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 29-35. Sulla politica culturale di Luigi XIV, oltre ai riferimenti specifici citati nelle note successive, cfr. P. BURKE, *Louis XIV, les stratégies de la gloire*, Paris, Édition du Seuil, 1995 e M. FUMAROLI, *De Rome à Paris: peinture et pouvoirs au XVIIe et XVIIIe siècle*, Dijon, Faton, 2007.

²⁴⁵ Su Errard cfr. E. COQUERY, *Charles Errard ca. 1601-1689; la noblesse du décor*, Paris, Athéna, 2013.

²⁴⁶ Ivi, pp. 31 sgg.

sono gli studi condotti su questo fronte, che evidenziano una debolezza delle accademie romane dovuta alla mancanza di uno stato nazionale che le sostenesse, come viceversa accadeva in Francia.²⁴⁷ È questo un dato molto importante per considerare più correttamente la differenza imprescindibile tra la gestione delle accademie francesi e quella della San Luca. Dopo la morte di Urbano VIII, infatti, l'Accademia romana si era trovata ripetutamente alle prese non solo con bilanci continuamente in passivo e oggettive difficoltà nel condurre la propria vita associativa, ma anche, come si è detto, con la messa in discussione dei privilegi che il pontificato Barberini le aveva garantito. Per tale ragione l'istituzione aveva lavorato alacremente proprio per la (ri)affermazione del proprio ruolo, del proprio prestigio culturale. Postasi da sempre come erede dello splendore della Roma classica e come custode della grandezza della Roma moderna di Leone X e Giulio II – fin da quando, con Federico Zuccari, gli accademici avevano scelto come proprio vessillo un dipinto attribuito a Raffaello – l'Accademia non poteva non subire, ora, negli anni Sessanta del Seicento, il fascino di un'istituzione, come quella francese, progettata per studiare e riprodurre le grandezze della Roma antica e moderna. Gli artisti romani non potevano concepire che questo loro ruolo di custodi da un lato e di continuatori dall'altro non li ponesse in una posizione di privilegio nei confronti della nuova e organizzata colonia che si andava insediando nella capitale pontificia. Fu così che, come quei duri che nel popolare proverbio iniziano a giocare quando il gioco si fa duro, Bellori e Maratti tornarono ad essere protagonisti della vita della San Luca. La posta non era più, semplicemente, quella di tentare di mantenere le redini del mercato artistico romano, cosa che i due, nelle loro rispettive mansioni, avevano evidentemente compreso di poter fare tranquillamente senza il sostegno dell'apparato accademico. La posta, ora, era molto più alta: si trattava di riuscire, a costo di mettere la prestigiosa accademia romana al servizio del re di Francia, ad entrare nel fortunato e ricco circolo di committenze, di onori e di guadagni che questo garantiva.

La critica, tanto francese quanto italiana, ha lungamente dibattuto in merito all'atteggiamento di imitazione prima e di appropriazione poi dei francesi nei confronti del mito di Roma e, a tal proposito, ha assai discusso sulla posizione assunta da Bellori nei confronti del circolo culturale d'oltralpe, con cui egli ebbe precoci rapporti. Per quanto riguarda la critica italiana, le posizioni emerse sono sostanzialmente due: la prima vede in Bellori uno strumento della dominazione culturale francese; la seconda vede in

²⁴⁷ Cfr. M.P. DONATO – A. LILTI – S. VAN DAMME, *La sociabilité Culturelle des capitales à l'âge modern: Paris, Londres, Rome (1650-1820)*, in *Les temps des capitales culturelles XVIIIe-XXe siècle*, a cura di C. Charle, Seyssel, Ed. Champ Vallon, 2009, pp. 27-63: 30 sgg.

lui l'artefice di una difesa del primato di Roma, in qualche modo dall'interno stesso dell'orbita francese.²⁴⁸ La partita si giocò naturalmente anche intorno ai rivaleggianti miti di Annibale e di Poussin: per semplificare, il primo sostenuto e diffuso attraverso operazioni editoriali e monumentali nei primi anni Settanta da Bellori, il secondo tessuto dalla letteratura artistica francese fin dal decennio precedente con le prese di posizione di Félibien, Perrault e Chapelain. È certo che i processi di trasformazione della Francia da emulatrice a dominatrice e degli artisti italiani da amichevoli complici a guardinghi resistenti furono molto sfumati e si mossero con sovrapposizioni, avanzamenti e retromarcie. In questa sede si intende provare a osservare la situazione attraverso la lente peculiare dell'Accademia di San Luca.

L'analisi puntuale dei verbali di congregazione tra la fine del settimo decennio e il 1676 circa consente di ricostruire una vera e propria azione in favore dei francesi messa in atto dagli accademici, capeggiati con tutta evidenza da Maratti e in linea con la politica estera dei Barberini. Va sottolineato ancora una volta il fatto che in questo periodo l'Accademia non dipendeva direttamente dalla Santa Sede, come accadrà dall'età di Clemente XI in poi e fino a tutto l'Ottocento, quando diventerà un vero e proprio strumento del sistema camerale di gestione delle belle arti. Per tale ragione, a differenza dell'impostazione dell'Accademia francese, vero e proprio organo dell'apparato statale, quella romana consentiva ai suoi membri una libertà di azione che essi poterono in alcuni casi indirizzare secondo convenienze che definiremmo politiche.

Mentre Bellori, quindi, assumeva per un quinquennio la carica di segretario, a partire dal 1668, e la sua presenza si faceva conseguentemente costante, anche Maratti iniziava a presenziare puntualmente alle sedute accademiche. A ulteriore riprova della forza di penetrazione nei sistemi culturali italiani della politica francese del Re Sole, ricordiamo ad esempio che, in contemporanea ai fatti che stiamo ricostruendo, Carlo Dati, che dal 1666 era pensionato del Re Sole e che nel 1667 aveva dedicato a Colbert le sue *Vite de' pittori antichi*, consultate da Bellori nella copia posseduta da Errard, diventava segretario dell'Accademia della Crusca.²⁴⁹

²⁴⁸ Sulla prima posizione G. PERINI FOLESANI, *Il Poussin di Bellori*, in *Poussin et Rome*, Atti del convegno (Roma, Académie de France à Rome-Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994) a cura di O. Bonfait e C.L. Frommel, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996, pp. 293-3081; sulla seconda T. MONTANARI, *La politica culturale di Giovan Pietro Bellori*, in *L'idea del bello* 2000, I, pp. 39-49; Id., *Bellori e la politica artistica di Luigi XIV*, in *L'idéal classique* 2002, pp. 117-136; Id., *Bellori trent'anni dopo*, in G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 2009, II, pp. 657-729. Su Poussin e Bellori cfr. inoltre O. BONFAIT – P. ROSENBERG, *Nicolas Poussin*, in *L'idea del Bello* 2000, II, pp. 406-441.

²⁴⁹ C.R. DATI, *Vite de' pittori antichi*, Firenze, Nella Stamperia della Stella, 1667. Per la biografia di Dati e i suoi rapporti con la Francia cfr. M. VIGILANTE, *Dati, Carlo Roberto*, in *Dizionario*

Morto Pietro da Cortona nel maggio 1669, gli accademici, che vedevano nel mentre avanzare la costruzione della loro nuova chiesa al Foro Romano ad opera degli allievi del grande maestro scomparso, dopo l'acquisizione di ulteriori immobili approvavano il progetto di costruzione della nuova sede, adiacente alla chiesa, affidato a Giovan Francesco Grimaldi.²⁵⁰ Poco dopo, gli stessi si preoccupavano di mettere in sicurezza il *San Luca* "di Raffaello", facendolo discendere dall'altare in cui era stato già messo in opera, ma dove soffriva molto a causa dell'umidità, e facendolo ricoverare nei locali accademici per procedere a un restauro ad opera di Giovanni Maria Morandi, Fabrizio Chiari e dello stesso Grimaldi.²⁵¹ Questa rinnovata attenzione nei confronti della pala che, al di là della reale paternità, rappresentava un'evidente esaltazione del modello raffaellesco, potrebbe essere messa in relazione con una presa di posizione da parte della nuova fronda accademica capeggiata da Maratti, se si dà credito a quanto scrive Bellori nella *Vita* del pittore, seguito poi da Lanzi, a proposito del fatto che, tra i cortoneschi, «giunsero alcuni a biasimar l'imitazione anco di Raffaello».²⁵² Pare però più plausibile ritenere che la valorizzazione dell'opera-simbolo dell'Accademia funzionasse in questo momento come riaffermazione della derivazione degli artisti accademici romani dal maestro urbinato, oggetto della venerazione della cultura artistica d'oltralpe. Se, infatti, l'azione conservativa avesse avuto una carica anti-cortonesca, non si spiegherebbe come circa dieci anni dopo il compito di «aggiustare» la medesima pala sarebbe stato affidato a Lazzaro Baldi, tra i più fedeli allievi del maestro di Cortona. Va notato che questo secondo intervento fu condotto nel 1676, vale a dire durante il principato di Errard.²⁵³

Nel 1670 venne approvato il progetto su invenzione di Giovan Battista Passeri per la decorazione della stanza accademica con un programma iconografico teso ad esaltare le tre arti "sorelle" e soprattutto il ruolo di Roma nella loro promozione. L'allegoria della Città Eterna fu infatti concepita in atto di consegnare «alla fama il libro con i nomi dei pittori», come accen-

Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, XXXIII, a.v. Per la lettera in cui Bellori comunica di aver letto le *Vite* a casa di Errard, cfr. MONTANARI 2002.

²⁵⁰ AASL, vol. 44, f. 54, 5 ottobre 1669.

²⁵¹ VENTRA 2015a, pp. 116-117.

²⁵² L.A. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, Firenze, Sansoni, 1968, p. 367.

²⁵³ Come già argomentato altrove, per circa due secoli il problema legato alla collocazione del dipinto fu l'inconciliabilità tra la volontà di utilizzarlo come pala d'altare per la chiesa accademica e la necessità di preservarla dai danni arrecati dall'ambiente umido, cfr. VENTRA 2015a e VENTRA 2015b.

nato in precedenza.²⁵⁴ Agli artisti coinvolti nel progetto, che, benché non realizzato, possiamo ritenere a buon diritto un manifesto della cultura accademica romana di questo momento, fu commissionata la realizzazione di scene allegoriche. Si tratta di Fabrizio Chiari (la *Poesia muta*), Charles Errard (la *Pittura*), Lazzaro Baldi (la *Scultura*, di cui si conserva il cartone preparatorio,²⁵⁵ Fig. 39), Filippo Lauri (l'*Architettura*), Guillaume Courtois (il *Genio*), Luigi Garzi (l'*Imitazione*), Ciro Ferri (l'*Arte*), Carlo Maratti (*Mercurio*), Giacinto Brandi (l'*Invenzione*), Giovanni Maria Morandi (il *Decoro*), Giovanni Francesco Grimaldi (prospettive e geroglifici), oltre al già citato Francesco Cozza (*Roma che consegna alla Fama il libro con i nomi dei pittori*).²⁵⁶ Gli artisti coinvolti corrispondono a coloro che abbiamo già segnalato come attivi in questo periodo nella vita dell'istituzione ed è proprio a partire dal 1670 che si registra un'assidua presenza di Errard, direttore dell'Académie de France. Il documento che conserviamo relativo a questo programma iconografico e ai suoi esecutori divide le quindici pitture previste in tre categorie: «quadri maggiori», «ovati maggiori» e «ovati». L'ovato maggiore centrale raffigurante la Poesia, perno del programma iconografico, fu commissionato a Fabrizio Chiari, mentre i quattro quadri maggiori, vale a dire i tre raffiguranti le singole arti e quello con l'allegoria di Roma furono affidati a Baldi, Errard, Lauri e Cozza. Non si vuole qui sostenere che gli artisti cui furono assegnate le parti minori, come Brandi o Maratti, fossero ritenuti meno importanti, trattandosi anche di considerare la loro disponibilità in termini di tempo e impegno, solo si vuole sottolineare come artisti considerati minori dalla critica avessero invece assunto in Accademia un notevole peso. È il caso di Filippo Lauri, ma soprattutto di Lazzaro Baldi, la cui autorevolezza fino al momento della morte, nel 1703, si manifesta di verbale in verbale.²⁵⁷

²⁵⁴ AASL, vol. 44, ff. 57, 58v-59. La decorazione fu ideata da Passeri secondo la ripartizione studiata da Grimaldi. Ciascuno degli artisti impiegato ebbe poi ampia libertà nel rappresentare i soggetti assegnati. Cfr. COEN 2009 e DE MARCO 2018.

²⁵⁵ *Allegoria della scultura*, tempera su tela, cm 204 × 147,5, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 0734.

²⁵⁶ Il documento che riporta soggetti, autori e collocazioni secondo il progetto di Grimaldi e Passeri è trascritto in COEN 2009, p. 77, n. 4. e restituito graficamente in DE MARCO 2018.

²⁵⁷ Su Lazzaro Baldi cfr. E. BOREA, Baldi, Lazzaro, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961, V, a.v.; A. PAMPALONE, *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma, De Luca, 1979; V. CASALE, *Alcune precisazioni sui disegni di Lazzaro Baldi, «Prospettiva»*, XXXIII/XXXIV, 1983/84 (1985), pp. 262-275; M.G. BERNARDINI, *Lazzaro Baldi*, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 213-222 e gli interventi più recenti con bibliografia aggiornata: P. PACINI, *Roma 1669: gli apparati per la canonizzazione di Maria Maddalena de' Pazzi*, «Commentari d'arte», XIX, 2013(2014), 54/55, 98-111; A. MARTONI, *Il dipinto con la velatio di Santa Maria Maddalena de' Pazzi nel monastero di San Giorgio Maggiore*, in *Aldèbaran: storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona, Scripta Edizioni, 2014, pp. 171-186 e F. DE MARTINO,



Fig. 39. LAZZARO BALDI, *Allegoria della scultura*, c. 1670, tempera su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Erano, poi, gli artisti coinvolti, gli stessi che troviamo attivi nell'insegnamento attraverso la messa in posa del modello per la copia dal nudo. Per il 1670, ad esempio, gli incaricati dell'«atto del modello» furono: Maratti con Morandi come assistente per il mese di maggio; Passeri con assistente Courtois per il mese di giugno; Lauri con Giovanni Maria Mariani per luglio;²⁵⁸ Chiari con Ercole Boselli per agosto; Baldi con Pasquale de Rossi per settembre; Brandi con Domenico Rainaldi assistente per ottobre.²⁵⁹ Errard non partecipò per quell'anno alla didattica, ma proprio a partire dall'aprile 1670 la sua presenza alle riunioni fu costante.²⁶⁰

Alla fine del 1670, Maratti mise per la prima volta in atto quello che pare essere uno studiato *escamotage* per favorire la penetrazione francese in Accademia, ripetuto, come vedremo, più volte nel corso degli anni immediatamente successivi. Il maestro chiese infatti di essere escluso dalla «bussola» per l'estrazione del principe per l'anno 1671, dichiarandosi molto impegnato, pertanto i nomi disponibili restarono quelli di Baldi, Errard, Morandi e Carlo Rainaldi.²⁶¹ Si ricordi intanto che, una volta estratti, i nomi venivano eliminati dalla «bussola», pertanto, se inserito nella cinquina, un artista poteva essere certo di diventare principe nei cinque anni successivi (a meno di un prolungamento dei mandati dei principi in carica, fatto non rarissimo). Eliminare un nome dalla «bussola», o autoeliminarlo, significava inevitabilmente accorciare il tempo di attesa per l'elezione degli altri candidati. Nel 1671 il principato spettò a Morandi, un artista, come dimostrano le opere e confermano le vicende accademiche, molto vicino a Maratti nella ricerca di un linguaggio pittorico elegante, universale, che fondasse le proprie basi sulla lezione dei maestri bolognesi.

Precisazioni sui quadri di Lazzaro Baldi per la chiesa del Santissimo Sudario a Roma, in In corso d'opera, 1: ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza, a cura di M. Nicolaci, M. Piccioni e L. Riccardi, Roma, Campisano Editore, 2015, pp. 181-187; Id., Lazzaro Baldi (1622-1703), tesi di dottorato in Storia dell'arte, Sapienza Università di Roma, XXVII ciclo, A.A. 2013-14.

²⁵⁸ Giovanni Maria Mariani, ascolano, lavorò a lungo a Genova con Valerio Castello, occupandosi di prospettive e partiti decorativi. Per queste sue competenze, fu spesso coinvolto nelle committenze della Congregazione dei Nobili per gli apparati decorativi della Chiesa del Gesù in occasione delle Quarantore. Cfr. R. SOPRANI – C.G. RATTI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova, Stamperia Casamara dalle Cinque Lampadi, 1768, p. 347; F. DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia, Co' tipi del Gondoliere, 1840, p. 615; CARLONI 2010, p. 35, n. 4. Per una testimonianza sulla sua attività romana cfr. G. SERAFINELLI, *Giovanni Maria Mariani e Luigi Garzi per l'Ospedale delle Donne ad Sancta Sanctorum*, in *Tra Campidoglio e curia*, a cura di P. Helas e P. Tosini, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2017, pp. 149-163.

²⁵⁹ AASL, vol. 44, f. 57. Si ricorda che le sedute di copia dal nudo si tenevano da maggio a ottobre per ragioni climatiche.

²⁶⁰ Cfr. Appendice B.

²⁶¹ AASL, vol. 44, f. 60. Per la lista dei nomi, *ivi*, f. 59v.

L'anno successivo fu la volta di Errard, il cui nome fu estratto dopo la rinuncia di Lazzaro Baldi, fatto di rilievo in quanto si trattava della seconda defezione che favoriva l'elezione del pittore francese, questa volta ancor più direttamente di quella di Maratti.²⁶² Il francese aveva dimostrato la propria vicinanza all'Accademia romana attraverso donazioni ed elemosine registrate già fin dal 1667, all'indomani del suo arrivo a Roma come direttore dell'Académie. Si è ripetutamente scritto del grande apporto dato da Errard alla riorganizzazione dell'Accademia di San Luca su molti fronti. Sotto la sua guida si intervenne innanzitutto sugli aspetti meramente gestionali, come la compilazione di un registro degli accademici o la conferma della regola per cui solo gli stimatori deputati potessero eseguire valutazioni, o ancora l'esecuzione delle copie degli statuti e dei brevi pontifici di Gregorio XIII e Sisto V relativi alla fondazione dell'Accademia e la loro rilegatura.²⁶³ Si risolsero inoltre questioni di tipo amministrativo che però avevano implicazioni teoriche, come la disputa in corso con la congregazione degli Indoratori, così (provvisoriamente) risolta:

Circa gli aggregati fu risoluto che li Ricamatori, Miniatori e Pittori di armi, fregi chiaroscuro et colore si debbano aggregare nella conformità però che vogliono i nostri statuti, e che perciò per l'altra congregazione si chiamino alcuni di essi per sentire il loro parere, dichiarando che il semplice indoratore non s'intende dipendente dal disegno, e perciò non si debbono in nessun modo ammettere.²⁶⁴

La rappresentazione di sé verso l'esterno fu senza dubbio al centro delle preoccupazioni del principe d'oltralpe, come si intuisce dai tanti interventi proposti e in parte realizzati in questo senso durante il suo principato: l'esposizione dei calchi della Colonna Traiana da lui donati; l'allestimento «nella picciola Galleria» dei rilievi e dei disegni premiati ai concorsi, dotati di cartellini con i nomi «sì per ornamento, come per dar animo agli altri»;²⁶⁵ la richiesta ai professori di far produrre numerosi disegni ai giovani da esporre nel giorno della premiazione; lo spostamento della data del

²⁶² Nella ricostruzione, per altro molto puntuale, della vita accademica di Errard operata da Coquery, questi avanza senza argomentarla l'ipotesi che gli artisti "romani" potessero avere delle remore nell'eleggere un francese come proprio principe. Lo studioso però confonde il meccanismo di voto cui erano sottoposti i dieci nomi fatti all'orecchio del segretario per poi «imbussolare» i cinque oggetto di maggior suffragio, e l'estrazione del principe dalla cinquina così composta. Per tale ragione egli ritiene sospetto il tentativo di nominare Baldi alla massima carica quando Errard aveva avuto più voti di lui, ma si tratta appunto di un altro scrutinio (COQUERY 2013, p. 201).

²⁶³ AASL, vol. 44, ff. 73, 67, 78v.

²⁶⁴ AASL, vol. 44, f. 72.

²⁶⁵ AASL, vol. 44, f. 71v.

concorso alla prima domenica dopo Ognissanti perché ad ottobre principi e cardinali usavano andare in villeggiatura e non sarebbero facilmente intervenuti. Infine, l'esposizione e il restauro della serie dei ritratti di accademici, affidato alla direzione di Grimaldi, da collocare entro cornici dorate tutte uguali e così disposti: su una parete gli afferenti alla scuola di Raffaello e Michelangelo, sull'altra gli afferenti a quella dei Carracci.²⁶⁶ L'allestimento sottolineava l'assunzione dei Carracci, a queste date, in posizione apicale nella storia dell'arte, accostandoli, nella funzione di capostipiti, ai due grandi maestri del Cinquecento, proprio i grandi modelli ai quali, giunti a Roma, gli artisti bolognesi avevano guardato maggiormente, compiendo in qualche modo una sintesi nell'elaborazione di un nuovo linguaggio, in particolare nell'impresa della Galleria Farnese.

Sono rilevanti dunque i meriti di Errard per queste direttive non solo utili, ma necessarie a un'istituzione che, come si è visto, da dieci anni tentava di riorganizzare la didattica e di valorizzare la propria immagine. Va nondimeno ricordato che le operazioni legate all'allestimento giungevano pressoché automatiche essendosi il pittore trovato a presiedere la San Luca nel momento dell'inaugurazione della nuova sede, nelle cui stanze si tenne la prima riunione il 6 marzo 1672.²⁶⁷ Due sono gli aspetti che sembrano possedere davvero l'imprinting francese del nuovo direttore: il ruolo centrale finalmente conferito all'architettura e la proposta di cambiamento del regolamento dei concorsi.²⁶⁸

²⁶⁶ AASL, vol. 44, ff. 73, 82. Sulla collezione dei ritratti di artisti dell'Accademia di San Luca, come è noto una delle più vaste al mondo, cfr. SUSINNO 1974; G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 1979; D.L. SPARTI, *Un nuovo documento per la serie di ritratti d'artisti dell'Accademia di San Luca*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», I-II, 1996, pp. 325-337; M. MARZINOTTO, *La collezione dei ritratti accademici: origine, incrementi e definizione dei modelli iconografici nei sec. XVI e XVII*, «Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca», 2009/10, pp. 197-224. Questi studi hanno appurato come proprio la collezione dei ritratti fosse diventata per l'istituzione, già nel corso della prima metà del Seicento, un manifesto visivo del proprio prestigio e uno strumento della storicizzazione della presenza dell'istituzione artistica a Roma. L'incremento, l'esposizione e la manutenzione delle effigi fu infatti spesso legata ad occasioni ufficiali. Per questo aspetto cfr. anche S. VENTRA, *Restauro di dipinti nel Novecento. Le posizioni dell'Accademia di San Luca 1931-1958*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 52-59.

²⁶⁷ AASL, vol. 44, f. 67.

²⁶⁸ Sulla variazione dello statuto dell'architettura all'interno dell'Accademia di San Luca cfr. G.R. SMITH, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque*, Cambridge/Mass., The MIT Press, 1993 e I. SALVAGNI, *Architettura ed "Aequa potestas". Filippo Juvarra, l'Accademia di San Luca e gli architetti*, in *La forma del pensiero. Filippo Juvarra: la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero con la collaborazione di T. Caserta, Roma, Campisano Editore, 2008, pp. 33-53. I disegni di architettura conservati presso l'Accademia di San Luca sono pubblicati nell'edizione critica P. MARCONI, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, De Luca, 1974, 2 voll.

L'Académie de France era denominata secondo il suo statuto accademia di pittura, scultura e architettura e all'atto della fondazione si stabilì che avrebbe ospitato ogni anno come *pensionnaires* sei pittori, quattro scultori e due architetti.²⁶⁹ Sintomaticamente, in questo primo anno di principato di Errard venne istituito per la prima volta alla San Luca il corso di architettura, affidato a Mattia De Rossi.²⁷⁰ L'anno dopo, eletto principe Carlo Rainaldi, si inaugurò la consuetudine di affiancare uno stimatore di architetture a quelli ormai tradizionali di pitture e sculture e l'architetto designato fu proprio De Rossi.²⁷¹

Per quanto riguarda i concorsi, si stabilì che chi fosse già risultato vincitore a una precedente edizione potesse gareggiare con un dipinto, invece che con un disegno, e che, qualora si fosse classificato nuovamente al primo posto, sarebbe stato direttamente ammesso in Accademia.²⁷² La regola sembra ricalcare il meccanismo per l'ammissione dell'Académie Royale de peinture et sculpture che Errard aveva contribuito a fondare nel 1648 a Parigi, in cui i *morceau de réception* erano appunto delle prove presentate al vaglio degli accademici nell'ambizione di essere ammessi nel loro novoro e non, come per il dono d'ingresso romano, un tributo *ex-post* rispetto alla nomina. Prevedere la possibilità di presentare un dipinto al concorso significava però soprattutto dare un ruolo al colore in una competizione completamente incentrata, per tutte e tre le classi e in ogni grado di difficoltà, intorno al disegno. Una rilevante variazione dunque, quella proposta da Errard, su cui si tornerà al momento di analizzare le ferocissime critiche mosse dal pittore Lodovico Antonio David all'Accademia di San Luca all'inizio del nuovo secolo, tra le quali proprio quella di penalizzare i forestieri escludendo l'uso del colore dalle competizioni fra i giovani.

Com'è noto, prima dell'insediamento presso l'Académie, Errard aveva soggiornato varie volte e lungamente a Roma, dove aveva stretto legami con altri artisti francesi qui attivi, tra cui Poussin, che lo aveva introdotto a Cassiano Dal Pozzo. Durante questi soggiorni il pittore si era dedicato alacremente allo studio dell'antico e delle opere dei grandi maestri dell'età moderna, un apprendimento testimoniato dai taccuini conservati. Questo materiale grafico rivela un forte interesse per Raffaello e per la sua scuola, soprattutto per Polidoro, ma anche un occhio attento nei confronti dell'An-

²⁶⁹ *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments publié d'après les manuscrits des Archives nationales par M. Anatole de Montagnon sous le patronage de la Direction des Beaux-arts, I, 1666-1694, Troyes, Librairie La Trait d'Union, 1887, p. 8.*

²⁷⁰ Cfr. SMITH 1993, pp. 100-103.

²⁷¹ Cfr. qui Appendice A.

²⁷² La bozza del nuovo regolamento è conservata in AASL, vol. 44, ff. 79-80.



Fig. 40. CHARLES ERRARD, *Imitatio Sapiens*, antiporta alla Vita di A. Van Dyck, in G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672.

nibale della Galleria Farnese, non solo per le scene figurate, ma anche per i partiti decorativi.²⁷³ Errard era pertanto un interlocutore privilegiato per chi, come Bellori, aveva trovato tiepida accoglienza per il suo discorso su l'*Idea* nel 1664, testo in cui naturalmente Annibale andava a condividere con Raffaello la palma del primato artistico e lo *status* di modello. La consuetudine di Errard e Bellori è del resto già stata dimostrata dagli studi che hanno da tempo svelato il coinvolgimento del pittore francese nella realizzazione del volume delle *Vite* dell'erudito italiano: le antiporte delle biografie (Fig. 40) sono state da tempo attribuite al pittore francese,²⁷⁴ mentre con ancora maggior certezza sappiamo che i ritratti dei dodici artisti biografati furono realizzati da Etienne Baudet, Claude Randon e Guillaume Vallet, già *pensionnaires* dell'Académie e quindi prossimi al direttore.²⁷⁵ Si verificò

²⁷³ COQUERY 2013, pp. 43 sgg.

²⁷⁴ J. THUILLIER, *Propositions pour I. Charles Errard, peintre*, «Revue de l'art», XL/XLI, 1978, 45, pp. 151-172 (p. 165).

²⁷⁵ J.-C. BOYER, *La publication de 'Vite': une affaire française?*, in *L'idéal classique* 2002, pp. 71-85 (pp. 73-74).

pertanto nella San Luca, all'inizio degli anni Settanta, una virtuosa alleanza tra Bellori, Errard, Maratti e tutti gli altri colleghi che, comprensibilmente, condividevano il progetto di coinvolgimento dell'Accademia francese nelle attività romane, come dimostra la partecipazione di Baldi al piano strategico messo a punto da Maratti.

Si può dedurre che questo significasse l'adesione dell'intero corpo accademico ai principi belloriani e alla sua cultura antiquaria? Sono i verbali stessi a rispondere, negativamente, a questa domanda. Il 19 marzo 1673 infatti Domenico Guidi portò in Accademia come dono di Charles Errard «un libro delle Vite de Pittori fatto stampare da Gio. Pietro Bellori», consegnato al custode Giovanni Battista Galestruzzi.²⁷⁶ Nel registro non una parola è spesa a commento dell'oggetto e il riferimento vago a «un libro delle Vite» – annotato dal segretario Cesi – lascia pensare che il volume non fosse ancora così noto, nonostante l'assidua presenza dell'autore alle riunioni del 1672.²⁷⁷ Questo dato, già edito e citato anche da Jean-Claude Boyer in un contributo intitolato eloquentemente *La publication des "Vite": une affaire française?*, dimostra a parere di chi scrive in modo inequivocabile che lo scritto che spesso è stato considerato una sorta di manifesto dell'estetica accademica del secondo Seicento giunse in Accademia stessa per parte francese e avvalorò la convinzione che l'operazione editoriale fosse destinata in modo privilegiato ai lettori francesi.²⁷⁸ Indicativo di una presa di distanza è poi, come rilevato già da Lanzi, il silenzio di Passeri nella sua impresa biografica a proposito delle *Vite* di Bellori, sostanzialmente contemporanee al suo scritto.²⁷⁹ Un silenzio ancor più significativo se si tiene conto che i due, proprio nel periodo in cui

²⁷⁶ AASL, vol. 43, f. 221. Il documento è citato per la prima volta da A. CIPRIANI in *L'idea del Bello* 2000, II, cat. 21, p. 482. Successivamente è trascritto in BOYER 2002, p. 80, n. 19, a sostegno della tesi dell'autore per cui le *Vite* furono «un affare francese»; infine è citato da COQUERY 2013, p. 200 in un elenco di azioni generose di Errard nei confronti dell'Accademia, senza specifico commento.

²⁷⁷ Cfr. qui Appendice B.

²⁷⁸ Cfr. BOYER 2002. Si specifica qui che destinata ai francesi pare essere l'operazione editoriale e non il libro in sé. Benché Boyer ricostruisca come le opere citate da Bellori in molti casi furono poi oggetto di acquisto da parte della corte francese, non è realmente possibile stabilire se questo fosse intenzionale o se sia stata semplicemente una ricaduta. Di certo è da escludere che Bellori abbia pensato e scritto le *Vite* nel loro insieme pensando esclusivamente al pubblico francese, essendo maturato il progetto biografico fin dagli anni Trenta in una situazione completamente diversa, per quanto l'erudito fosse da sempe vicino al circolo culturale poussiniano del quale fece parte anche Errard nel corso dei suoi soggiorni romani giovanili (cfr. COQUERY 2003).

²⁷⁹ G.B. PASSERI, *Vite de pittori, scultori et architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Settari, 1772, cfr. LANZI 1968, I, p. 363.

le biografie di Bellori furono pubblicate, risultano spesso compresenti alle riunioni accademiche.²⁸⁰

Sono proprio questi gli anni in cui Bellori, evidentemente forte di un appoggio francese che, grazie soprattutto ad Errard, aveva esteso la sua influenza sull'Accademia romana, calò la mano sulla sua strategia di mitizzazione di Annibale inaugurata nel 1657 con l'*Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci* che accompagnava le incisioni di Carlo Cesi.²⁸¹ Questa nuova fase di valorizzazione dell'opera di Annibale ebbe luogo dapprima attraverso la pubblicazione delle *Vite* e la scelta di inserire il vecchio discorso sull'*Idea* come introduzione, a rivendicare una posizione espressa in un tempo in cui questa risultava minoritaria, o polemica.²⁸² Che fosse importante per il biografo legare il culto di Annibale alla tradizione accademica si evince anche da un dettaglio interno alla *Vita* di Annibale, già notato da Ważbiński.²⁸³ Bellori è infatti il primo tra i biografi di Carracci a specificare che gli accademici di San Luca parteciparono al funerale del pittore. Né Baglione, né Malvasia riportano questo dettaglio. Oggi possiamo contare anche su un ulteriore riscontro, molto prezioso, fornito dalle biografie compilate da Gaspare Celio entro il 1614 e poi arricchite fino alla morte (1640) con aggiornamenti, tuttora inedite e rintracciate recentemente da Riccardo Gandolfi.²⁸⁴ Qui è inserita una biografia collettiva per i Carracci, in cui pure non è menzionata la partecipazione del consesso alle esequie del pittore bolognese, che, si badi bene, si tennero proprio mentre Celio era il principe in carica, vale a dire un testimone d'eccezione.²⁸⁵ Non si vuole con questo escludere che gli accademici abbiano potuto partecipare al funerale, fatto per altro probabile, ma sottolineare come il dato fosse evidentemente

²⁸⁰ Cfr. qui Appendice B. Sull'argomento A.A. WITTE, *Passeri's Vite. The Swan Song of the Counter-Reformation Theory of 'Living Art'*, in *The Secret Lives of Art Works. Exploring the Boundaries between Art and Life*, a cura di C. Van Eck, J. Van Gastel, E. Van Kessel, Leiden, Leiden University Press, 2014, pp. 200-220, in cui l'autore ha rilevato come la storiografia artistica a noi contemporanea abbia trascurato Passeri e le sue aneddotiche biografie in favore dell'impostazione classicista di Bellori. Witte ritiene che la sfortuna dell'opera di Passeri derivi dal fatto che la sua impostazione fosse lontana da quella che, lui in vita, era la dottrina accademica (pp. 200-201).

²⁸¹ *Galeria nel Palazzo Farnese in Roma del sereniss. duca di Parma dipinta da Annibale Carracci. Intagliata da Carlo Cesi*, Roma, Collignon [1657]. Cfr. da ultimo GINZBURG 2015 con bibliografia precedente.

²⁸² Cfr. PREVITALI 1976.

²⁸³ WAŻBIŃSKI 1988, p. 573. Sulla vita di Annibale di Bellori cfr. C. DEMPSEY, *Annibale Carracci*, in *L'idea del Bello* 2000, II, pp. 199-211, oltre a PREVITALI 1976 e MONTANARI 2009.

²⁸⁴ Cfr. GANDOLFI i.c.d.s. La datazione del manoscritto è questione molto complessa, il termine *ante quem* è il 1640, anno della morte del pittore. Ringrazio Riccardo Gandolfi per aver messo a mia disposizione le informazioni ancora inedite.

²⁸⁵ Si conserva la firma di Celio in calce agli statuti approvati nel 1609, cfr. qui, p. 41, n. 124.

ininfluente per la letteratura precedente a Bellori. Nel 1674 usciva il volume di incisioni tratte dalla Galleria Farnese di Pietro Aquila, che conteneva il celebre disegno di Maratti che costituisce la rappresentazione visiva dell'affermazione del mito di Annibale, cioè *Annibale Carracci riconduce la pittura da Apollo e Minerva* (Fig. 3 introduzione), traduzione figurativa del discorso belloriano del 1664, anche questa pubblicata dieci anni dopo.²⁸⁶ Contemporaneamente a questi fatti e mentre, si ricorda, nell'allestire la collezione dei ritratti nella nuova sede accademica si optava per una suddivisione che teneva conto di tre sole scuole, coincidenti con i rispettivi iniziatori (Raffaello, Michelangelo e i Carracci) malgrado la letteratura artistica seicentesca avesse ricostruito in modo più articolato le differenziazioni di scuole, Bellori provvedeva con l'aiuto di Maratti alla consacrazione di Annibale promuovendo l'erezione di un monumento in suo onore all'interno del Pantheon. Collocando il busto di Carracci accanto a quello di Raffaello, entrambi commissionati da Maratti a Naldini (Figg. 41-42), si sanciva pubblicamente la consacrazione associata dei due.²⁸⁷ Va a tal proposito ricordato che il busto dell'Urbinate fu esemplato sul ritratto presente nel *San Luca che dipinge la Vergine* dell'Accademia.²⁸⁸ Queste mosse erano tutte evidentemente funzionali a una strategia che probabilmente aveva all'interno dell'Accademia i suoi oppositori, i quali magari si esprimevano nel corso di quelle «dispute» che secondo Missirini si sarebbero tenute proprio nel corso del principato di Morandi (cioè nel 1671) e di cui si è persa traccia.²⁸⁹

È utile ricordare e confrontare i maggiori impegni dei protagonisti della storia accademica in questi anni. Da un lato, infatti, Maratti completava, su progetto di Bellori, l'affresco per il salone di Palazzo Altieri con la *Allegoria della Clemenza* (Tav. XXVI), opera che decretava in grande il raggiungimento da parte del maestro di quell'equilibrio tra disegno e colore, di

²⁸⁶ Cfr. S. RUDOLPH in *L'idea del Bello* 2000, II, cat. 9, pp. 465-466.

²⁸⁷ Cfr. WĄŻBIŃSKI 1988. Sui busti di Raffaello e Annibale realizzati da Naldini su commissione di Maratti cfr. M.G. BERNARDINI in *L'idea del Bello* 2000, II, catt. 25-26, pp. 478-479.

²⁸⁸ cfr. P. CELLINI, *Il restauro del San Luca di Raffaello*, «Bollettino d'arte», IV, anno XLIII, 1958, pp. 250-262 (p. 261).

²⁸⁹ MISSIRINI 1823, p. 130. Sulla base di quanto qui riportato da Missirini la critica moderna ha sempre sostenuto che nel 1671, durante il principato di Morandi e su pressione di Bellori segretario, fossero ricominciate le lezioni teoriche ai giovani studenti che erano state sospese fin dal tempo di Zuccari. Ad oggi non è stata fornita prova sufficientemente convincente di questo fatto, né, come già riteneva Missirini, vi sono tracce di lezioni regolarmente tenute. Conosciamo, per essersi conservati o per essere stati pubblicati dagli autori, alcuni discorsi tenuti in Accademia e una lezione di Orfeo Boselli, trascritta in calce al suo trattato su *La nobiltà della scultura*, che ci dà conto di questa attività ma non è chiaro con quale regolarità si tenessero queste lezioni. Pare indicativo intanto rilevare che Boselli morì nel 1668, dunque il dato riportato da Missirini non collima con il documento conservato.



41



42

Fig. 41. PAOLO NALDINI, *Busto-ritratto di Annibale Carracci*, 1674, marmo, Roma, Protomoteca Capitolina (già Pantheon). Fig. 42. PAOLO NALDINI, *Busto-ritratto di Raffaello Sanzio*, 1674, marmo, Roma, Protomoteca Capitolina (già Pantheon).

quella monumentalità nelle forme, di quell'attenzione alla *dispositio* tanto lodate da Bellori nella biografia che sarebbe stata pubblicata postuma.²⁹⁰ Un linguaggio, quello qui espresso da Maratti, che caratterizza però nel repertorio del maestro una tappa e non l'esito definitivo. È vero che Maratti aveva elaborato a queste date degli ingredienti-chiave che gli consentivano di realizzare una pittura che ambiva all'universalità e all'insegnabilità, ma è pur vero che ci troviamo in un momento di forte consonanza con Bellori, con il suo gusto antiquario e con le sue censure. Maratti è in questo affresco particolarmente legato al dialogo con la scultura e alle fonti visive della sua fase formativa, Domenichino e Sacchi in primo luogo. Lo si evince dalle scelte compositive (la citazione dal *Trionfo della divina Provvidenza* è palese),

²⁹⁰ Su questo affresco cfr. S. RUDOLPH in *L'idea del Bello* 2000, II, pp. 466-468; S. LEPS, *Maratti, Bellori e l'affresco della Clemenza in Palazzo Altieri*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 67-84; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Maratti e il 'primato del disegno': il caso di Palazzo Altieri*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 85-118. Cfr. inoltre S. PIERGUIDI, *Attraverso gli occhi di Bellori: la rivalità tra Maratti e Brandi*, «Ricche minere», II, 2015, 3, pp. 45-55, in cui l'autore sostiene che Maratti non fosse in grado di compiere decorazioni a fresco di ampi spazi e che quindi le scelte per Palazzo Altieri furono influenzate da questo limite più che dall'adesione a una nuova concezione artistica.

dalla resa delle anatomie e dei panneggi (profondamente statuaria), dalla costruzione dei tratti somatici dei personaggi (dipendenti da Domenichino) ma anche dalla cromia schiarita, che sarebbe diventata cifra stilistica per molti dei suoi discendenti diretti, a partire da Giuseppe Bartolomeo Chiari, ma che nella produzione del maestro avrebbe sperimentato molte altre variazioni da qui fino all'estrema maturità. Dal punto di vista del rapporto con l'architettura, l'affresco restava a tutti gli effetti nel solco della tradizione del quadro riportato. Negli stessi anni Gaulli compiva con successo, probabilmente su disegno di Bernini, lo straordinario affresco della volta del Gesù (Tav. XXVII), con una decorazione a stucco realizzata, tra gli altri, dagli scultori Raggi, Maille e probabilmente Naldini, artisti come si è detto pienamente inseriti nelle attività accademiche.²⁹¹ Lo spazio della rappresentazione non era qui confinato all'interno di un quadro, la finzione non era chiaramente esibita, l'opera era concepita per i sensi, non per la ragione, un manifesto della cultura gesuita e della sua missione per la propaganda della dottrina cattolica. La cromia, in confronto a quella proposta da Maratti a Palazzo Altieri, era violentemente contrastata.

In sostanziale contemporaneità, Giacinto Brandi entrò in gara con la sua *Caduta degli angeli ribelli* nella volta dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, completata entro il 1678 (Tav. XXVIII), dove l'artista non rinunciava alla delimitazione precisa dello spazio in cui la scena doveva svolgersi grazie a una cornice, ma la cui libertà compositiva, stilistica e cromatica divergeva fortemente dalle proposte marattesche.²⁹² Nella recente monografia sul pittore è stata evidenziata la difformità tra la ricezione dei lavori di Brandi per la chiesa della nazione lombarda da parte dei contemporanei e il ridimensionamento drastico fornito dalla critica contemporanea. Se Titi, infatti, che vedeva i lavori in corso nel 1674, li definiva «evidenti prove del suo [di Brandi] gran sapere», gli storici dell'arte novecenteschi non furono altrettanto generosi.²⁹³

Agli occhi dei contemporanei, dunque, nessuno dei tre artisti risultava più aggiornato o attardato degli altri, si trattava di tre chiavi di accesso

²⁹¹ Sulla volta del Gesù di Gaulli cfr. da ultimo F. PETRUCCI, *Baciccio: Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Roma, Bozzi, 2009 e J. CURZIETTI, *Giovan Battista Gaulli: la decorazione della chiesa del SS. Nome di Gesù*, Roma, Gangemi, 2011. Proprio sul rapporto con l'«idea» di Bernini cfr. U.V. FISCHER PACE, «Eine sehr herrliche Pencée von Cav. Bernini» (*un'idea meravigliosa del Cav. Bernini*), «Commentari d'arte», XIX, 2013, pp. 53-61.

²⁹² La datazione dei lavori di Brandi nella chiesa della nazione lombarda è stata corretta da SERAFINELLI 2015 (vol. I, pp. 118 sgg. e vol. II, pp. 86-91), che data su base documentaria i lavori di Brandi nel lanternino della cupola, nei pennacchi, nel catino absidale, nei sottarchi del presbiterio e dei transetti e nella volta della navata centrale.

²⁹³ Cfr. SERAFINELLI 2015, I, pp. 114-116.

diverse a quella modernità, più o meno basata sullo studio dell'antico e con fonti diversificate, che consapevolmente essi intendevano incarnare ed esibire. La distanza tra Brandi e Maratti a queste date può facilmente rintracciarsi anche nel confrontare due pale realizzate quasi contemporaneamente dai due maestri. Alla metà dell'ottavo decennio del Seicento, Brandi consegnava infatti alla chiesa di Sant'Andrea al Quirinale il *Compianto sul Cristo Morto* (Tav. XXIX), l'opera forse più tizianesca partorita dal secondo Seicento romano, mentre Maratti compiva per San Giovanni dei Fiorentini la *Visione di San Filippo Neri*, opera di aggraziata monumentalità, oggi conservata a Firenze in Palazzo Pitti (Tav. XXX). I due maestri si esprimevano però con linguaggi che possiamo a buon diritto ritenere espressioni dei vertici dell'Accademia del tempo.

Ancora una volta, nell'ottobre 1673, si ribadiva che nel giorno di apertura al pubblico per la premiazione dei concorsi dei giovani sarebbero state esposte solo opere di accademici viventi²⁹⁴ e alla fine dell'anno Gaulli veniva eletto principe per il 1674. Il suo nome fu estratto da una bussola contenente anche i nomi di Maratti, Baldi, Guidi e Cesi.²⁹⁵ Quest'ultimo fu nominato segretario da Gaulli, ma nel mese di settembre dovette rinunciare alla carica per allontanarsi da Roma a causa di alcuni imprevisti. Fu così che, il 2 settembre 1674, si verificò un fatto fondamentale per la successiva storia dell'Accademia di San Luca: Giuseppe Ghezzi (1634-1721) fu nominato contestualmente accademico e segretario dell'istituzione, come riporta il verbale: «esempio unico e mai più praticato».²⁹⁶ Come è già stato ampiamente sottolineato dagli studi e come comunque si approfondirà in seguito, lo zelo di Ghezzi nel tentare di sistematizzare e regolamentare in modo più rigido e definitivo le attività accademiche fu costante, appassionato e concreto.

Il clima di riorganizzazione della didattica procedette nel corso del principato di Gaulli prima e di Cesi poi (1675), con accorgimenti quali il divieto ai non allievi di accademici di partecipare alle lezioni di anatomia e alle sedute di disegno, per arginare la presenza di «bottegari» che «disprezzano

²⁹⁴ AASL, vol. 44, f. 97v.

²⁹⁵ AASL, vol. 43, ff. 26-29.

²⁹⁶ AASL, vol. 43, f. 233. Su Giuseppe Ghezzi cfr. G. DE MARCHI, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725) stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma, Società Romana di Storia Patria, 1987; *Giuseppe e Pier Leone* 1990 e qui, in particolare, MARTINELLI 1990. Sul suo impegno come segretario dell'Accademia MISSIRINI 1823, pp. 143 sgg. (con le dovute precauzioni); DE MARCHI 1999, pp. 65 sgg.; *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, Catalogo della mostra (Roma, 22 settembre-31 ottobre 2000), a cura di A. Cipriani, Roma, De Luca, 2000; T. PANGRAZI, *Estetica e Accademia. La retorica delle arti in Giuseppe Ghezzi (1634-1721)*, Roma, Ed. Nuova Cultura, 2012.

e fuggono la vera strada»;²⁹⁷ la vendita di cornici vecchie per comprare banchi;²⁹⁸ l'istituzione di un registro per prendere i nomi di «chi viene a disegnare».²⁹⁹ Anche il processo di accrescimento del prestigio dell'istituzione proseguiva, riscontrabile in iniziative significative, quali l'aggregazione dell'Accademia torinese,³⁰⁰ curata da Pier Francesco Garolli, pittore di prospettive ammesso successivamente nella San Luca (1679), dove avrebbe tenuto lezioni per un ventennio circa.³⁰¹

Nel 1675 il consesso chiese a Luigi Garzi (1638-1721) di realizzare un dipinto su tela con l'impresa dell'Accademia. I verbali riportano una breve relazione del discorso tenuto in quell'occasione da Giuseppe Ghezzi, dedicato proprio alla spiegazione dell'impresa e volto a dimostrare la nobiltà delle professioni artistiche e a sostenere l'appartenenza di san Luca alla categoria dei pittori, al fine di screditare le illazioni contrarie. Nel resoconto Ghezzi descrive l'impresa in modo dettagliato e cita il motto che la accompagna: «Ferax cum Feriunt», permettendoci di identificare il soggetto con quello inciso da Pietro Aquila su disegno di Lazzaro Baldi, intitolato *Accademia del Disegno* (Fig. 43), di cui la San Luca possiede ancora la matrice.³⁰² Si tratta di una complessa allegoria, che raffigura il santo protettore mentre regge nella mano destra una penna con cui scrive il vangelo su un rotolo sorretto da un putto, e nella sinistra un lapis con cui disegna la Madonna con il Bambino su una tavola, retta da un altro putto. La scena, incorniciata da un'architettura, si svolge in ambito celeste, con il santo seduto su una nuvola, accompagnato dal suo consueto attributo, il bue. Nel registro in-

²⁹⁷ AASL, vol. 45, f. 16v.

²⁹⁸ AASL, vol. 45, f. 5.

²⁹⁹ AASL, vol. 45, f. 14v.

³⁰⁰ AASL, vol. 45, ff. 18-20, cfr. M. DI MACCO, «Critica occhiuta»: la cultura figurativa (1630-1678), in *Storia di Torino*, IV, *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. Ricuperati, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2002, pp. 402-407.

³⁰¹ Cfr. C. BENOCCI, *Pietro Francesco Garoli pittore di "prospettive" e la cultura accademica romana degli inizi del Settecento*, in *Temi di decorazione: dalla cultura dell'artificio alla poetica della natura*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Multigrafica Ed., 1990, pp. 13-40.

³⁰² Per il resoconto di Ghezzi cfr. ASL, vol. 45, f. 72v; l'incarico a Baldi di «fare il S. Luca da imprimere per distribuirlo nel giorno della festa di esso santo» è registrato in data 1/10/1679 in ASL, vol. 45, f. 69v. Esempolari dell'incisione sono conservati e schedati a: Londra, British Museum, inv. 1874, 0808.805; Bergamo, Accademia Carrara, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 01622. Significativamente, la traduzione non è in controparte, come consente di riscontrare il disegno preparatorio: L. BALDI, *San Luca patrono delle tre arti*, matita e acquerello, mm 372 × 250, Londra, British Museum, inv. 1941, 1011.171, cfr. N. TURNER, *Roman baroque drawings, c. 1620 to c. 1700*, 1, *Catalogue*, London, Trustees of the British Museum, 1999, cat. 9. Sull'impresa cfr. inoltre VENTRA 2018a, pp. 81-82. Ringrazio Giulia De Marchi per la segnalazione della matrice, che è oggetto di un suo studio in corso di stampa.



Fig. 43. PIETRO AQUILA, *Accademia del disegno*, incisione su disegno di Lazzaro Baldi, 1675.

feriore, quello terreno, accanto agli strumenti delle tre arti, campeggia un elaborato stemma che raffigura le tre arti come alberi fecondati dalla luce solare, sovrastato dal bue affiancato da frecce che diventano pennelli, dalle api barberiniane e da un cartiglio che recita il già citato motto, da tradurre come «ferace quando è ferito». Dal punto di vista artistico l'impresa attesta che, nelle occasioni ufficiali, l'Accademia non stentasse a utilizzare un linguaggio estremamente improntato ai modi cortoneschi. La composizione e lo stile rispondono infatti al gusto «barocco», come attestano per altro le parole di disprezzo con cui, infatti, Missirini avrebbe ricordato l'impresa come «vieta, e volgare».³⁰³ Dal punto di vista della storia sociale, invece, essa costituisce una testimonianza lampante di quanto l'istituzione fosse militante, a queste date, in difesa delle prerogative dei professionisti artisti.

Quella che emerge dai verbali di questo periodo è una collaborazione tra colleghi nell'arginare le forze esterne considerate negative – nella fattispecie i rivenditori di quadri – e nell'accordarsi il favore di quelle ritenute positive. Fu così che all'unanimità si decise di nominare Charles Le Brun accademico aderendo alla prosopopea di Ghezzi nel trasmettergli una lettera, a firma del principe Guidi, dai toni più che elogiativi.³⁰⁴ Pochi giorni dopo si verificò una concatenazione di eventi che non può non essere letta come l'evidenza di un disegno predisposto da Maratti con il favore di tutti gli altri membri dell'istituzione. Ancora una volta al centro della strategia si poneva il meccanismo della rinuncia. Il 17 dicembre Morandi, Baldi e De Rossi, tre dei quattro candidati rimasti nella «bussola» per la nomina del principe per il 1676, presentarono una lettera congiunta al segretario in cui annunciavano la rinuncia all'elezione «essendo impediti da particolari, et urgenti negotij che potrebbero facilmente ritardare il perfetto maneggio d'un tanto negotio».³⁰⁵ Alla richiesta di Ghezzi di procedere alla formazione di una nuova cinquina:

si levò in piedi il S. Carlo Maratti et espose. Che per utilità grande e decoro maggiore della nostra Academia sarebbe stato bene stante le suddette Renuntie d'eleggere il Sig. Carlo Le Brun Pittore di gran valore appresso il Re Cristianissimo per concorrere in lui tutte quelle prerogative che possono rendere illustrata la nostra professione e col far la nostra Academia questa giusta resolutione verrà ad ingrandir maggiormente sé stessa col decorare benché giustamente l'altrui merito, e ciò saria necessario farlo à viva voce e senza servirsi d'altra Bussola ancorché repugni

³⁰³ MISSIRINI 1823, p. 170.

³⁰⁴ AASL, vol. 45, f. 29. Il convolgimento di Guidi nella nomina di Le Brun come principe dell'Accademia di San Luca veniva già letta come una consegna di supremazia culturale nelle mani dei francesi da WITTKOWER 1958, ed. 1965, pp. 288-289.

³⁰⁵ AASL, vol. 45, ff. 29v-30.

in qualche parte alli nostri statuti maggiormente stante l'assenza del suddetto il che si può togliere con la viva voce e col comune assenso tanto più che li medesimi statuti erano capitolazioni fatte dagli Academici e così possono anche gli istessi moderarle; Se paresse poi stante la suddetta assenza d'eleggere per Vice Principe il Sig. Carlo Errard, che come ogni uno sa si ritrova hoggi in Roma alla Reggeza dell'Accademia del Disegno mantenutavi dal Re Francese sarebbe parimenti ben fatti, e d'altrettanto decoro.

Fù ricevuta la suddetta Proposta con lode universale per il che tutti universalmente senza minima discrepanza, à viva voce, e senza servare altro stile di Bussola ordinato da statuti, e quelli per questa volta non ostanti elessero e restò eletto rispettivamente in virtù di decreto speciale per Principe della nostra Accademia per l'Anno futuro il S. Carlo Le Brun Pittore appresso il Re Esimio et à sostener la sua Vece fù nell'istesso modo eletto il S. Carlo Errard à cui per dargline parte furono deputati li Signori Carlo Maratti, e Domenico Guidi, et a scriverne in Francia al suddetto Principe fu data commissione a me che ne formassi la lettera a nome dell'Accademia.³⁰⁶

È quindi con l'assenso, anzi di più, con la complicità dei colleghi che Maratti compiva il proprio piano, esplicitamente finalizzato ad «ingrandir maggiormente» l'Accademia «col decorare benché giustamente l'altrui merito». L'impressione è quella che tutti, senza opposizioni di fazioni, fossero convinti di poter trarre vantaggio da quella che fu una vera e propria richiesta di protezione nei confronti di Parigi. La consapevolezza che *le peintre du Roi* non avrebbe potuto prendere parte alle attività istituzionali, ammessa preventivamente da Maratti con la proposta di investire Errard della funzione di vice-principe, non ostava infatti alla volontà di poter sfoggiare un nome altisonante a garanzia del prestigio dell'Accademia romana. Né è credibile che Morandi, Baldi e De Rossi avessero tutti e tre tanti e tali impegni da rinunciare preventivamente e congiuntamente – mai si era registrata una defezione collettiva e scritta – alla massima carica. La situazione doveva apparire tanto eccezionale allo zelante e rigoroso Ghezzi che il verbale è corretto in vari punti per sottolineare come questa deroga agli statuti fosse da ritenersi irripetibile. Del resto, si è visto come la maggior parte degli artisti attivi in Accademia a queste date orbitasse intorno a un sistema filo-francese, o per commissioni dirette da parte di membri della corte francese, o per contiguità con artisti ed eruditi d'oltralpe residenti a Roma, o più indirettamente per il favore raccolto da parte del cardinale Barberini. La strategia di coinvolgimento diretto dei maggiori artisti fran-

³⁰⁶ AASL, vol. 45, ff. 29-30. Il 26 aprile successivo venne redatta la «patente» di accademico di San Luca per Le Brun, *ivi*, ff. 36v-37. Su Le Brun cfr. da ultimo *Charles Le Brun (1619-1690). Le peintre du Re-soleil*, a cura di B. Gady e N. Milovanovic, Lens, Louvre Lens, 2016.

cesi nelle attività della San Luca proseguì con la conferma del principato di Le Brun per il 1677 e con la nomina di Errard per il 1678, ogni volta in deroga agli statuti e ogni volta su proposta di Maratti. Quest'ultimo per altro venne indicato da Errard, che prevedeva numerose assenze per via dei propri impegni, come vice-principe. Il rapporto Le Brun/Errard si trasferiva così sulla coppia Errard/Maratti.³⁰⁷

Per quale ragione gli accademici romani decisero di puntare ancora più in alto, dopo aver coinvolto Errard nel loro novero e avergli assegnato la direzione, coinvolgendo Le Brun pur sapendo che questi non avrebbe mai messo piede a Roma? E perché, dal canto suo, Errard, rivale di Le Brun, si prestò a fare da suo vice in ambito romano?

Sappiamo che fin dal decennio precedente il Re Sole aveva attuato una politica di acquisti di dipinti italiani proprio attraverso la consulenza di Le Brun. Questi agiva da un lato promuovendo l'acquisizione di opere di maestri scomparsi ritenute capolavori irrinunciabili nella collezione reale, in molti casi corrispondenti alle citazioni di Bellori nelle sue *Vite*, come avvenne ad esempio per i Domenichino di collezione Agucchi.³⁰⁸ L'influenza del pittore sugli acquisti di stato sollecitava quindi l'ambizione degli artisti romani di entrare, attraverso le sue grazie, nel circolo della committenza reale francese. Dal canto suo, Errard, che era stato insignito della autorevole carica di direttore dell'istituto francese a Roma, che aveva comportato però l'allontanamento dalla corte, dove il suo rivale Le Brun acquisiva sempre maggior potere, aveva modo di crearsi uno spazio di azione peculiare nella capitale pontificia, proprio in rapporto all'acquisizione di opere e al mantenimento dei contatti con gli artisti.³⁰⁹ Ne è prova, in questo senso, la corrispondenza di Colbert relativa alla commissione del monumento equestre di Luigi XIV a Bernini, per cui spesso il primo chiese a Errard di spendere i suoi personali rapporti. Che per il Segretario di Stato del Re Sole fosse importante la rete di conoscenze tessuta da Errard in Italia si apprende inoltre, di nuovo a proposito di Bernini, dalla corrispondenza con Noël Coypel (1628-1707), che prese il posto di Errard nel 1673 e che per altro nello stesso anno venne nominato accademico di San Luca. Non appena insediatosi alla direzione dell'Académie, Coypel riceveva istruzioni

³⁰⁷ AASL, vol. 45, f. 53.

³⁰⁸ Cfr. BOYER 2002. Sul collezionismo di dipinti italiani in Francia cfr. inoltre A. BREJON DE LAVERGNÉE, *L'inventaire Le Brun de 1683: la collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1987; Seicento. *La peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, Atti del convegno (Paris, Ecole du Louvre 1988), a cura di J.-C. Boyer, Paris, La Documentation Française, 1990 e in particolare A. SCHNAPPER, *La cour de France au XVIIe siècle et la peinture italienne contemporaine*, ivi, pp. 432-437.

³⁰⁹ Come accennato in BOYER 2002, p. 75.

da Colbert: «è necessario che voi stringiate con lui [Bernini] qualche sorta di amicizia per trarne i vantaggi che questa può portare sia per voi, sia per i giovani allievi che sono sotto la vostra condotta».³¹⁰ Se dunque a Parigi Errard doveva competere con la forza di Le Brun, Roma costituiva il suo territorio di azione prediletto, laddove fin dai soggiorni giovanili egli era riuscito a legarsi a un folto drappello di artisti e di eruditi e dove aveva ottenuto addirittura il massimo riconoscimento dall'antica Accademia di San Luca, certamente un vanto per la politica culturale di Colbert.

In effetti, Le Brun si mostrò piuttosto prodigo nei confronti dell'istituzione romana. Poco dopo la prima elezione, nel maggio 1676, inviò del denaro per contribuire al mantenimento degli immobili in uso alle scuole,³¹¹ ma soprattutto si fece promotore del magniloquente progetto di aggregazione dell'Académie Royale di Parigi alla San Luca all'inizio del 1677.³¹² Proprio in quest'anno i concorsi accademici furono finanziati direttamente da Colbert e i temi per le prove assegnati da Errard, che scelse di far raffigurare un soggetto molto caro alla retorica della corte del Re Sole, vale a dire le gesta di Alessandro Magno.³¹³

Le imprese del macedone, perfettamente rispondenti alla missione di esaltazione della storia come *magistra vitae* della poetica artistica ufficiale francese, erano state oggetto di un monumentale ciclo realizzato da Le Brun tra il 1664 e il 1671, che ebbe una vicenda piuttosto travagliata ma comunque una straordinaria diffusione grazie alle traduzioni in incisione e in arazzi. Il ciclo, probabilmente concepito per il Palazzo del Louvre, forse per la *Petite Galerie*, distrutta da un incendio nel 1661, o forse addirittura per l'incompleta *Grande Galerie*, ma mai messo in opera per il trasferimento della corte a Versailles, era oggetto di continua promozione da parte di Le Brun, una dinamica in cui fu coinvolta anche la San Luca.³¹⁴ Nell'agosto 1677, infatti, Errard consegnò all'Accademia romana quattro stampe raffiguranti gli episodi *Alessandro e la famiglia di Dario* (o *La tenda di Dario*), *L'Entrata di Alessandro a Babilonia* (o *Trionfo di Alessandro*), *Alessandro passa il Granico* e *La Battaglia di Arbela* (Tavv. XXXI-XXXIV) tratte dai dipinti del *peintre du Roi*.³¹⁵ L'anno successivo, sempre per tramite di Errard, si ag-

³¹⁰ *Correspondance* 1887, p. 47, doc. 82, traduzione mia.

³¹¹ AASL, vol. 45, f. 39.

³¹² PEVSNER 1940, ed. it. 1982, p. 108.

³¹³ AASL, vol. 45, ff. 48, 51v sgg. Cfr. *I disegni di figura* 1988, pp. 63-64.

³¹⁴ Sul ciclo pittorico di Le Brun cfr. da ultimo T. KIRCHNER, *L'“Histoire d'Alexandre” par Charles Le Brun: entre art et panégyrique*, in *Charles Le Brun* 2016, pp. 27-33.

³¹⁵ Le stampe donate da Errard per conto di Le Brun all'Accademia di San Luca corrispondono (nell'ordine) ai numeri di inventario 104, 108, 875 e 880. Ringrazio Giulia De Marchi

giunse una stampa raffigurante *Alessandro e Poro* (Tav. XXXV).³¹⁶ Il podio di questo concorso fu fortemente riconoscente nei confronti dei favori francesi: al primo posto si classificò Arnolfo De Vuez, mentre al terzo il promettente figlio d'arte Louis de Boullogne, entrambi con una composizione dedicata ad *Alessandro che scioglie il nodo di Gordio* (Fig. 44).³¹⁷

Le opere di Le Brun, prontamente esposte ad esibizione degli ottimi rapporti e della vicinanza delle due accademie, parigina e romana, costituivano la spia dell'apprezzamento di un linguaggio fortemente improntato alla retorica classica sia in termini di selezione dei soggetti, sia in termini stilistici. La monumentalità esibita delle figure, la gestualità retorica dei personaggi raffigurati, l'attenzione filologica alla resa dell'abbigliamento all'antica, la composizione fortemente paratattica: tutti questi ingredienti, espliciti nella pittura grandiosa di Le Brun, venivano filtrati dai giovani artisti in gara in questi anni, sempre consci di ciò che richiedevano i giudici accademici e il mercato, andando effettivamente a influenzare gli orientamenti dell'Accademia per lo meno in termini di giudizio nei concorsi. Così dimostrano la vittoria di Raimondo Lafage nel 1679 (Fig. 45), ma ancor di più quella di Louis Cheron l'anno successivo (Fig. 46).³¹⁸

per l'aiuto nella ricognizione delle opere. Sulle traduzioni dal ciclo delle Storie di Alessandro cfr. MARCHESANO – AUBE in *Printing the Grand Manner. Charles Le Brun and monumental prints in the age of Louis XIV*, Catalogo della mostra (Los Angeles, The Getty Research Institute 18 maggio-17 ottobre 2010) a cura di L. Marchesano e C. Michel, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2010, pp. 58 sgg., catt. 3-7. Sulla diffusione programmatica dell'opera di Le Brun attraverso le incisioni cfr. C. MICHEL, *Charles Le Brun and the Diffusion of His Oeuvre through Prints*, ivi, pp. 39-47. Sulla grande decorazione di Le Brun in Francia cfr. da ultimo il già citato *Charles Le Brun* 2016 e qui, in particolare, T. KIRCHNER, *L'“Histoire d'Alexandre” par Charles Le Brun: entre art et panégyrique*, pp. 27-33 e O. BONFAIT, *Le Brun et le grand format: un nouveau paradigme visuel*, pp. 35-43; O. BONFAIT, *Carlo contro Carlo. Le Brun, la tradizione italiana, Maratti e il quadro di grande formato*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa Classe di Lettere e Filosofia», XI/1, 2019, pp. 19-35.

³¹⁶ Inv. 874.

³¹⁷ ARNOLDO DE VUEZ, *Alessandro Magno scioglie il nodo di Gordio*, penna e acquarello su carta, mm 430 × 570, inv. A37 [irrintracciabile]; LOUIS DE BOULLOGNE IL GIOVANE, *Alessandro Magno scioglie il nodo di Gordio*, matita, acquarello e biacca su carta, mm 700 × 820, inv. A38. Cfr. *I disegni di figura nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani e E. Valeriani, vol. II, *Concorsi e accademie del secolo XVIII*, Roma, Quasar, 1989, pp. 63-66. Sul disegno di L. de Boullogne cfr. inoltre *I premiati dell'Accademia 1682-1754*, a cura di A. Cipriani, Roma, Quasar, 1989, p. 18, cat. 3; COQUERY 2013, p. 191; S. VENTRA in *Roma-Parigi: accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi*, Catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 13 ottobre 2016-13 gennaio 2017) a cura di C. Brook et alii, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016, p. 159.

³¹⁸ RAIMONDO LAFAGE, *Mosè salvato dalle acque*, penna e acquarello su carta, mm 740 × 510, inv. A39; LOUIS CHERON, *Il giudizio di Salomone*, penna, acquarello e biacca su carta, mm 400 × 610, inv. A49 [irrintracciabile], cfr. *I disegni di figura* 1989, pp. 69-79.



Fig. 44. LOUIS DE BOULLOGNE IL GIOVANE, *Alessandro scioglie il nodo di Gordio*, 1677, matita, acquarello e biacca su carta, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Molto significativo è il fatto che proprio nel concorso del 1677 venisse nuovamente chiamato Bellori a tenere il discorso ufficiale alla cerimonia di premiazione.³¹⁹ Il testo era dedicato questa volta a *Gl'onori della Pittura e Scoltura* e fu poi pubblicato solo nel 1695 come appendice alla *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello da Urbino*.³²⁰ Questo ragionamento

³¹⁹ AASL, vol. 46, f. 17v.

³²⁰ Bellori lavorò all'edizione del volume nell'ultimo periodo della sua vita, affaticato dalla vecchiaia e, pare, aiutato proprio da Maratti, il quale, insieme a Clemente XI, finanziò la stampa avvenuta effettivamente solo poco dopo la morte dell'autore, nel 1696, benché riporti significativamente come anno di edizione il 1695, in modo tale da essere considerata a pieno titolo parte della bibliografia dell'antiquario. Cfr. K. DONAHUE, *Bellori, Giovanni Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, VII, a.v.

è fortemente indicativo di quanto Bellori fosse coinvolto in prima persona nella strategia di *captatio benevolentiae* attuata dai membri della San Luca nei confronti del potere francese. L'oggetto del discorso è dichiarato in apertura e trae spunto dalla citata massima ciceroniana *Honos alit artes, omnesque trahimur ad studia gloria, iacentque ea semper, quae apud quosque improbantur*:

Degna veramente del padre della Romana eloquenza, anzi degna dell'oracolo è quella sempre memorabile sentenza, che l'onore nutrisce le arti, e che la gloria è incitamento a gli animi nobili di ben operare, e di coltivare le discipline, come al



45



46

Fig. 45. RAIMONDO LAFAGE, *Mosè salvato dalle acque*, penna e acquarello su carta, 1679, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca. Fig. 46. LOUIS CHERON, *Il giudizio di Salomone*, penna, acquarello e biacca su carta, già Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Foto da *I disegni di figura* 1989.

contrario languiscono quei studii, li quali non sono in pregio, e che niuno, o poco splendore arrecano per compensare il merito, e le fatiche.³²¹

Il tema portante di tutto il testo è di fatto l'importanza del sostegno alle belle arti e degli investimenti nelle commissioni:

Con l'esempio di Alessandro li Re, e gli huomini grandi furono tirati ancora dall'amore della Pittura, e della Scoltura; poichè Tolomeo si dimostrò affezionatissimo ad Apelle, Demetrio a Protogene, Attalo a Nicia, Archelao a Zeusi; e fra Romani, Paolo Emilio a Metrodoro, Giulio Cesare a Timomaco, Augusto a Pirgoetele, per non dire di Candaule, di Megabizo, e di tanti altri Re, ed Imperadori, che furono presi dall'amore della Pittura, e della Scoltura, li quali non solamente amarono queste arti, ma le trattarono con le loro mani, mischiando insieme gli scettri, e li pennelli.

L'allineamento alla cultura francese era implicito già nella citazione di Alessandro, additato come esempio per gli «huomini grandi», con le implicazioni che già abbiamo affrontato in relazione all'utilizzo di questo personaggio storico nella corte francese. È però con il passaggio ai riferimenti all'età moderna che si coglie a pieno la portata filo-francese dell'operazione dell'erudito. Infatti, dopo un sintetico elenco delle corti – senza nemmeno citare sempre i nomi dei rispettivi regnanti – che promossero Raffaello, Michelangelo, Correggio e Tiziano, Bellori indicava nel riconoscimento ricevuto da Roberto d'Angiò il propulsore per la valorizzazione del lavoro di Giotto da parte della corte medicea:

[Giotto] fu carissimo a Benedetto IX et a Clemente V Sommi Pontefici; ma l'antepose ad ogn'altro la grazia del Re Roberto di Napoli, da cui fu tanto amato, che molte volte dipingendo, si trovò essere graziosamente trattenuto dal Re. L'onde Giotto nato in un contado, e di un vile bifolco, non pure fu fatto cittadino della Republica Fiorentina, ma provisionato di cento fiorini l'anno dal Commune.

Il testo era evidentemente rivolto in modo privilegiato a un uditorio non romano (o polemicamente a quello romano?) come attesta il fatto che la maggior parte delle citazioni fossero rivolte a Tiziano, Rubens e Van Dyck, molto più presenti nella trattazione di quanto lo fossero, ad esempio, Raffaello o Michelangelo. Ma l'elogio dell'operato del Re Sole e dei suoi

³²¹ Il testo è pubblicato come introduzione di BELLORI 1695 (pubblicazione in realtà uscita postuma, nel 1696). Le citazioni dal testo sono qui riportate dal Corpus belloriano on-line curato dalla Scuola Normale Superiore di Pisa (<http://bellori.sns.it/cgi-bin/bellori//blrC-GI?cmd=1&w=20&u=Gli+onori+della+pittura+e+scultura.+Discorso.&pg=108>, consultato il 15/10/2016).

funzionari in campo artistico giungeva esplicito nell'ultimo, lunghissimo passaggio a questi dedicato, dove Bellori innanzitutto riportava per esteso l'atto di fondazione dell'Académie Royale e concludeva riferendosi proprio all'unione delle due accademie:

Onde come l'Autore del lume con la presenza, e virtù de' suoi raggi riveste di luce la terra, e dona virtù a tutte le cose, così la maestà sua con l'aspetto del suo benigno nume irradiando le buone arti, inspira li più belli genii alla fecondità di quelle opere, che dovranno perpetuare a posterì l'imagini, ed i simulacri de' suoi trionfi, e la gloria insieme de' suoi felicissimi Regni. Questa sia immortal lode del nostro Principe il Signor Carlo Bruno, che co i lumi del suo pennello arrestar può lo sguardo del suo Alessandro; ed intanto che egli colora, e finge la fuga di Dario, ed i Macedonici trionfi, viè più chiare memorie del Gallico Alessandro esprime, et adombra. Ma qui pur tra noi ravviso il Regio onore de' Romani pennelli, e scalpelli industri, eletti a celebrare i pregi del Gran Luigi; mentre la nostra Accademia ancora fatta consorte delli Reali auspici, riposa all'ombra de' bei Gigli d'oro, nella protezione dell'Eminentissimo Principe il Signor Cardinale Francesco Barberini, e dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Marchese Gio. Battista Colbert, sotto il cui auspicatissimo patrocinio ben si possono chiamar felici le nostre arti, e gli studii della gioventù, che per le vie della virtù s'incamina alle mete dell'onore, concitandola egli a contese di gloria con regii onoratissimi premii, che ora orneranno i vincitori: onde con fauste, e felici acclamazioni applaudiamo, e riveriamo il suo nome.

Il discorso era a conti fatti un atto di prostrazione dell'Accademia di San Luca, che veniva descritta come un'istituzione che «riposa all'ombra de' bei Gigli d'oro», di fronte alla munificenza di Luigi XIV, incarnata da Le Brun, principe accademico che mai in Accademia mise piede. La relazione di quanto accaduto durante la premiazione fu prontamente inviata da Errard a Le Brun, il quale, non prima di aver fatto tradurre in francese il discorso di Bellori, ne diede lettura all'assemblea generale dell'accademia parigina, che naturalmente accolse il tutto con grande entusiasmo.³²²

Di più, di tutto il circuito di committenza romano non sopravviveva alla mietitura belloriana che Francesco Barberini, utilissimo protettore della San Luca più per i suoi ottimi rapporti con la Francia e per le sue potenzialità di intermediazione che per i sostentamenti alle attività accademiche, esigui rispetto a quello che erano stati ai tempi di papa Urbano VIII.

³²² Cfr. *Correspondance* 1887, p. 73, doc. 124 (lettera di ringraziamento di Henri Testelin a Errard). Sul ribaltamento della prospettiva critica su Roma da parte dei francesi cfr. anche *Rome n'est plus dans Rome? Entre mythe et satire, la représentation de Rome en France au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles*, Atti del convegno (Roma, 8-10 marzo 2012), a cura di G. Ferreyrolles, Paris, Champion, 2015.

È in questo clima di vicinanza all'Accademia e di attenzione alle sue attività che Maratti dovette partorire la celeberrima invenzione, nota anche attraverso una più tarda incisione di Nicolas Dorigny, in cui l'artista forniva la propria ricetta per la didattica artistica (Fig. 47).³²³ Il disegno esplicita attraverso le scene rappresentate e i motti che le accompagnano un modello formativo che si pone come estrinsecazione della comunione di intenti tra l'autore e Bellori. Con l'ausilio dei motti che fungono da didascalie alle figure disegnate, Maratti prescriveva infatti che il giovane artista si esercitasse «mai abbastanza» sullo studio dell'antico e che si dedicasse allo studio dell'anatomia, della prospettiva e della geometria «tanto che basti». A coronare il tutto, il monito espresso dalle tre Grazie: «senza di noi ogni fatica è vana», in riferimento ai principi belloriani enunciati dall'antiquario nel suo discorso



Fig. 47. NICOLAS DORIGNY da CARLO MARATTI, *L'Accademia di Pittura*, c. 1712, acquaforte.

³²³ L'invenzione di Maratti è stata identificata dalla critica con *L'Accademia di Pittura*, penna, inchiostro e acquarello su carta, mm 402 × 310, Chatsworth House, Collection of the Duke of Devonshire. Cfr. M. WINNER, "... una certa idea": Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung, in *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, 1989) a cura di M. Winner, Weinheim, VCH 1992, pp. 511-570; S. RUDOLPH, Carlo Maratti. *L'Accademia di Pittura* (1680-1682 circa), in *L'idea del Bello* 2000, II, p. 483; 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 Settecento*, Catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, 30 novembre 2010-6 marzo 2011), a cura di C. Brook e V. Curzi, Ginevra, Skira, 2010, pp. 183-190 (p. 184). Per l'incisione tratta da Nicolas Dorigny cfr. S. RUDOLPH, *The Toribio illustrations and some considerations on engravings after Carlo Maratti*, «Antologia di belle arti», II, 1978, pp. 191-203 (p. 202), n. 39; EAD., *Nicolas Dorigny da Carlo Maratti. L'Accademia di Pittura* (1728), in *L'idea del Bello* 2000, II, pp. 483-484.

sull'*Idea*, definita come momento di ispirazione dell'artista che si traduceva in opera attraverso il disegno.

L'opera testimonia da un lato, come si è detto, la condivisione di Maratti delle idee artistiche di Bellori, con l'antico prescritto come oggetto prediletto di studio, e si pone in linea con la produzione artistica di Maratti degli anni Settanta, esemplificata dal già commentato affresco di Palazzo Altieri. D'altro canto, e se si vuole più banalmente, il disegno è soprattutto sintomo di un'attenzione peculiare del suo esecutore nei confronti del tema dell'insegnamento. Considerato dunque che dalla fine degli anni Settanta né Bellori, né Maratti furono più partecipi delle attività della San Luca, molto probabilmente perché il progetto di traghettare la stessa in orbita francese non aveva dato i frutti sperati, la datazione dell'opera va anticipata rispetto alla canonica collocazione tra il 1681 e il 1682 circa. Lo stesso Bellori racconta, nella *Vita* di Maratti, che il disegno fu realizzato su commissione del marchese del Carpio quando questi era a Roma in qualità di ambasciatore, fornendo quindi un termine *post quem*, il 1677, data di arrivo del marchese.³²⁴ Sempre secondo il biografo, la commissione dell'ambasciatore riguardava un'opera che avesse per soggetto la pittura, da declinarsi secondo il piacere dell'esecutore.³²⁵ Il fatto che Maratti scegliesse di illustrare questo tema in rapporto alla fase formativa ci consente di ancorare l'invenzione a un periodo in cui l'artista fu davvero interessato alla vita accademica, anzi, a un momento in cui egli, come abbiamo visto, aveva tutto l'interesse nello sponsorizzare la prestigiosa tradizione formativa romana per fare leva sugli interessi francesi. Il disegno va pertanto datato tra il 1677 ed il 1679.³²⁶ Più precisamente, un primo allontanamento di Maratti dall'Accademia si ebbe nel luglio 1678, con la sua decisione di rinunciare, a mandato in corso, alla carica di vice-principe, per la quale, su decisione di Errard, fu sostituito da Morandi.³²⁷ Il raffreddamento dei

³²⁴ BELLORI 1672, ed. 2009, pp. 629-630.

³²⁵ Sulle commissioni del marchese del Carpio sul tema della pittura cfr. S. PIERGUIDI, "Li soggetti furono sopra la pittura". Luca Giordano, Carlo Maratti e il Trionfo della pittura napoletana di Paolo de Matteis per il marchese del Carpio, «Ricerche sul '600 napoletano», 2008 (2009), pp. 93-99 e, per una recente trattazione dell'invenzione marattesca e nuove considerazioni sul foglio di Chatsworth House cfr. L. PEZZUTO, *Padre Resta e il Vicereame. Per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, Roma, UniversItalia, 2019, pp. 185-190.

³²⁶ Questa datazione anticipata concorda per altro con quanto suggerito da Stefano Pierguidi, cfr. S. PIERGUIDI, "Tanto che basti". La notomia nelle arti figurative di età barocca e una polemica tra Carlo Cesi e Carlo Maratti, «RIHA journal», CLXXVIII, 30 agosto 2017, https://www.riha-journal.org/...pierguidi/.../RIHA_Journal_0178_Pierguidi_.odt.pdf 2013 (consultato il 23/03/2019).

³²⁷ AASL, vol. 45, f. 58.

rapporti del pittore marchigiano con i colleghi si evince anche dalle votazioni tenute nel novembre dello stesso anno per la formazione della nuova «bussola», quando egli non raggiunse il numero necessario di voti affinché il suo nome venisse «imbussolato», al contrario di Ghezzi, Morandi, Baldi, De Rossi e Ferri, che furono i più votati.³²⁸

Il primo gennaio 1679 Lazzaro Baldi si insediò come nuovo principe dell'Accademia di San Luca, eletto dopo la rinuncia del primo estratto dalla «bussola» formata pochi mesi prima, cioè Giuseppe Ghezzi, che declinò perché ritenne più opportuno continuare ad occuparsi della segreteria. Il tentativo di eleggere Ghezzi come principe dà conto della stima e della riconoscenza che i colleghi provavano per quest'uomo che aveva preso a cuore la missione di riorganizzare le attività dell'istituzione romana. Con il principato di Baldi e il progressivo e definitivo allontanamento di Maratti e Bellori, assenti dal 1679 in poi, e di Errard, ancora partecipe nel 1680 per poi abbandonare, dopo qualche sporadica apparizione nel 1681, si chiudeva per l'Accademia di San Luca la parentesi di sottomissione culturale al potere francese. Ghezzi avrebbe valorosamente guidato l'istituzione nel lungo ventennio di asperità che precedette l'avvento del pontificato Albani, affrontando, come si vedrà, difficoltà che minarono alla radice la sostanza stessa della missione accademica, vale a dire quella didattica. Il suo ruolo di traghettatore fu però anche culturale e questo si legge nella distanza che egli, e con lui l'Accademia, assunse proprio dal dominio culturale francese, nonché dalle posizioni teoriche di Bellori che a fine secolo sarebbero risultate in qualche modo superate, almeno per quanto attiene l'ambito accademico.

La divaricazione tra l'Accademia guidata da Ghezzi nell'ultimo ventennio del secolo e l'impostazione teorica belloriana si evince da vari indizi. Il fatto stesso che Bellori scelse di pubblicare il discorso che aveva tenuto nel 1677 quasi vent'anni dopo in un volume dedicato a Innocenzo XII, pontefice rigorista e poco incline alla sponsorizzazione delle Belle Arti,³²⁹ pare dare conto di un autore nostalgico del felice periodo di comunione tra le accademie romana e parigina. Del resto, le lamentele relative alle scarse sovvenzioni per gli artisti non erano nuove nella letteratura artistica: proprio su questo tema esordiva ad esempio il *vento settimo* de *La carta del*

³²⁸ AASL, vol. 45 f. 61v, 27 novembre. I nomi fatti all'orecchio del segretario furono: Baldi, Ferri, De Rossi, Maratti, Chiari, Morandi, Ghezzi, Bonatti. I nomi vennero messi ai voti e i cinque oggetto di più preferenze risultarono essere Ghezzi, Morandi, Baldi, De Rossi, Ferri. Maratti ottenne quattordici voti, a parimerito con Chiari e Bonatti.

³²⁹ Cfr. C. GIOMETTI, *L'umiltà vince l'ambizione. Un tentativo naufragato di politica culturale nella Roma di Innocenzo XII (1691-1700)*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani, G. De Simone, T. Montanari, C. Savettieri, M. Spagnolo, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 107-114.

navigar pittoresco di Marco Boschini.³³⁰ Un dato, questo, che spiegherebbe anche la totale sparizione dell'erudito dalle attività della San Luca dopo la fine del periodo che definiremo filo-francese e che, se l'interpretazione che qui si fornisce è corretta, andrebbe a contraddire l'idea di un Bellori vendicatore delle ragioni romane nei confronti della prepotenza culturale d'oltralpe. Tanto più che nel 1689, dieci anni dopo l'abbandono dell'Accademia romana da parte dell'erudito, egli veniva ammesso all'Académie Royale di Parigi anche per «l'affection qu'il a toujours témoigné pur la nation française».³³¹ Di più, non pare inverosimile pensare che Bellori, ormai prossimo alla morte – della sua avanzata età egli parla apertamente nella dedica iniziale al pontefice – in un volume dedicato a quelle pitture di Raffaello di cui Maratti era da poco diventato «custode» per volere dell'allora cardinale Giovanni Francesco Albani, inserisse appositamente un testo, quello stilato in occasione del concorso del 1677, che ruota intorno alla necessità di sovvenzionare la produzione artistica per rendere grande la patria. Bellori non poteva infatti immaginare che i suoi auspici sarebbero stati esauditi di lì a pochi anni proprio dal cardinale Albani, insediato sul soglio pontificio come Clemente XI. Il primo, come è noto agli studi, a restituire alle Belle Arti e all'Accademia quel ruolo centrale nell'azione culturale di stato che, prima di allora, era venuto solo da Urbano VIII ed era stato in qualche modo respirato per il tramite di Errard. Bellori moriva rimpiangendo i tempi in cui la grandezza di Roma antica aveva proiettato il proprio prestigio sulla Roma moderna rendendola vincente nella competizione con il potere culturale emergente della Francia del Re Sole. Ghezzi, come si vedrà, coglieva il testimone ma schierava la modernità, confidando nel filo rosso della perizia nella prassi artistica che avrebbe confermato la superiorità della città eterna in questa nuova partita. La cultura antiquaria che aveva segnato la Roma di Cassiano, di Poussin e di Bellori non veniva rigettata, ma metabolizzata in una nuova, ancor più ambiziosa prerogativa.³³² Un progetto di affermazione culturale per il quale era funzionale

³³⁰ Cfr. L. BOREAN, «Per dover far moderna Galaria». Marco Boschini e gli artisti del suo tempo, in Marco Boschini. *L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Atti del convegno (Verona, Università degli Studi-Museo di Castelvecchio, 19-20 giugno 2014), a cura di E.M. Dal Pozzolo con la collaborazione di P. Bertelli, Treviso, ZeL Edizioni, 2014, pp. 191-203, pp. 191-192.

³³¹ C. MICHEL, Bellori et l'Académie royale de peinture et de sculpture: une admiration bien tempérée, in *L'idéal classique* 2002, pp. 105-115 (p. 105). Cfr. nello stesso volume l'appendice *La réception de Bellori à l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 29 janvier 1689*, p. 116. L'ultima congregazione accademica di San Luca in cui Bellori risulta presente è quella del 15 agosto 1679, cfr. Appendice B.

³³² Sulla cultura di Bellori cfr. anche D.L. SPARTI, *La formazione di Giovan Pietro Bellori, la nascita delle Vite e il loro scopo*, «Studi di storia dell'arte», XIII, 2002, pp. 177-248.

proprio la varietà con cui l'Accademia romana, al contrario di quella francese, aveva saputo esprimersi e in cui la mancata definizione di un canone diveniva punto di forza per la sua originalità: il progetto di Roma come capitale universale delle arti nella contemporaneità.

«TRAMONTAVA IN BELLEZZA»: LA MEMORIA DI PIETRO DA CORTONA

Nel 1669 Pietro da Cortona moriva lasciando l'Accademia nella complicata situazione di co-proprietaria della chiesa dei Santi Luca e Martina insieme al conservatorio di Sant'Eufemia.³³³ La vicenda è assai nota, per cui basti qui solo ricordare che l'artista, nel suo dettagliato testamento, nominò propria erede universale la chiesa di Santa Martina «non però come unita a S. Luca, ma separata dall'Accademia di detto Santo Luca, che così intendo e non altrimenti»,³³⁴ affidando l'amministrazione dell'eredità ai deputati di Sant'Eufemia. La proprietà della chiesa inferiore era stata garantita a Cortona dai Barberini nel 1636, ma l'atto notarile per la cessione non era mai stato firmato. Gli studi hanno ricostruito l'apprensione con cui gli accademici tentarono in ogni modo, prima e dopo la morte dell'artista, di riprendere possesso dell'intero edificio, evidenziando il risentimento manifestato nei confronti tanto dei pretendenti amministratori, quanto dell'artista defunto che aveva predisposto un testamento per niente generoso nei confronti dell'istituzione.³³⁵ Sappiamo ad esempio, come già anticipato, che anche Maratti e Bellori furono inviati senza esito a trattare con Cortona sulla restituzione.³³⁶ Dopo la morte dell'artista, lo stesso Maratti aveva finanziato l'acquisto dei cancelli con cui chiudere la cripta di Santa Martina, un accorgimento interpretabile in due modi opposti: come segno tangibile di una volontà di separare le pertinenze, oppure come semplice gesto di generosità da parte di un accademico piuttosto facoltoso che, nel momen-

³³³ Cfr. NOEHLES 1969, pp. 110 sgg. Il titolo di questo paragrafo trae origine da un'espressione usata da Giuliano Briganti a proposito della morte di Pietro da Cortona: «Come il Bernini tramontava in bellezza; e se non gli accadeva di raccogliere tutta la gloria e gli onori che piovevano su Gian Lorenzo, condivideva con lui la sicura coscienza di aver dato la propria impronta al suo secolo, di lasciare a testimonianza di sé opere che sarebbero rimaste». Cfr. G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, Sansoni, 1962, ed. cons. Firenze, Sansoni, 1982, p. 111.

³³⁴ Dal testamento di Pietro Berrettini, redatto nel maggio 1667, pubblicato in N. FABBRI, *Vita del Cav. Pietro Berrettini da Cortona pittore ed architetto*, Cortona, Bimbi 1896, pp. 247 sgg. completo dei due «codicilli» aggiunti e in NOEHLES 1969, pp. 363-364, doc. 165.

³³⁵ Cfr. NOEHLES 1969.

³³⁶ AASL, vol. 44, f. 35, 24 ottobre 1666.

to in cui si affrontavano grandi lavori, volle fare la propria parte.³³⁷ Certo è che i problemi legati alla gestione della chiesa dopo la morte dell'artista impedirono l'esecuzione di una delle volontà testamentarie di Pietro, quella di essere sotterrato «vicino alla porta di sopra della detta Chiesa». Dalla sua, Cortona aveva una schiera di allievi e di sostenitori interni all'Accademia che cercarono di rispettarne le volontà, ma soprattutto il fatto di avere nominato esecutori testamentari Francesco e Antonio Barberini.³³⁸

Nonostante i dissidi, il funerale dell'artista, celebrato proprio nella chiesa di San Luca dal cardinale Francesco Barberini, fu estremamente partecipato dagli accademici «che intervennero sopra il numero di cento».³³⁹ Del resto, come si è ripetutamente ricordato nel corso della trattazione, l'Accademia poté inaugurare la propria nuova chiesa nel 1671, a tre anni dalla morte di Cortona, proprio grazie all'operato di quest'ultimo, la cui memoria si rendeva manifesta agli occhi dei romani, e tanto più degli intendenti, proprio anche per la monumentale trasformazione della presenza stessa dell'Accademia nel tessuto urbano della città, come mostra eloquentemente il confronto tra due vedute che ritraggono Campo Vaccino prima e dopo la ricostruzione della chiesa (Figg. 48-49).

L'Accademia rifletteva nella dimensione del nuovo tempio l'esito di quel processo di affermazione del proprio prestigio culturale e artistico imponendo nel profilo della città la propria presenza con un edificio che rivaleggiava con quanto di più maestoso aveva prodotto la Roma dei Barberini, in una zona, come quella dei Fori, caratterizzata dalla fitta trama delle costruzioni medievali oggi perdute, oltre che dalle emergenze antiche. La realizzazione di questo importante traguardo per l'Accademia, che, come sappiamo, fin dall'inizio del secolo aveva tentato con scarsa fortuna di vedere assolta la propria richiesta di ottenere finanziamenti per ricostruire l'antica chiesa paleocristiana di Santa Martina, che versava in condizioni conservative disperate, era stata resa possibile, come già rilevato, dall'altare lavoro dei collaboratori di Cortona che si erano adoperati in tal senso dopo la morte, soprattutto, come si è esposto, Ferri, Luca Berrettini, Baldi

³³⁷ AASL, vol. 44, f. 53v, 6 ottobre 1669. Va sottolineato che nella medesima seduta si decide di rifiutare il pagamento di alcuni lavori fatti presso la chiesa inferiore per addebitarli al conservatorio di S. Eufemia «in conformità del testamento del sig. Pietro Berrettini da Cortona», a conferma della calorosità degli animi su questo argomento.

³³⁸ Sulle lunghe polemiche tra Cortona e i colleghi accademici in relazione alla chiesa cfr. anche P. GERLACH, *Die Akademie, der Kenotaph, der Triumph. Lesearten der Fassade von SS. Luca e Martina des Pietro da Cortona*, in *Architektur und Kunst im Abendland*, a cura di M. Jansen, Roma, Herder Ed., 1992, pp. 91-103.

³³⁹ ASR, Archivio del Conservatorio di Sant'Eufemia, vol. 202, f. 21, cit. in NOEHLES 1969, p. 365, doc. 166.



48



49

Fig. 48. ETIENNE DU PÉRAC, *Vestigi dell'arco di Settimio Severo...*, c. 1606, acquaforte.
Fig. 49. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI, *Arco di Settimio Severo*, 1759, acquaforte.

e Fancelli. La memoria di Pietro era dunque in primo luogo insita nelle forme dell'Accademia stessa e lì sarebbe rimasta fino alla drammatica separazione della sede dalla sua chiesa di pertinenza, che, interrompendo il filo che legava storicamente le attività istituzionali a quelle religiose, ha isolato il monumento e reso faticosamente rintracciabile il suo legame con la corporazione degli artisti.

La risoluzione per cui nelle occasioni di apertura al pubblico dell'Accademia potevano essere esposte solo opere di accademici viventi, adottata fin dal concorso nel 1663 e poi continuamente ribadita nel corso degli anni Settanta, poteva, a ben riflettere, cassare la memoria di Cortona dopo la sua morte. Questo se non ci fosse stata, appunto, la chiesa da lui edificata a fare sfoggio di sé e ad accogliere i riti e le funzioni legati agli appuntamenti annuali dell'Accademia.³⁴⁰ Che il compimento della chiesa avesse attribuito nella comune percezione un primato nella storia accademica all'artista toscano è testimoniato ad esempio da quanto riportato dall'abate Carlo Bartolomeo Piazza nelle *Opere pie di Roma descritte*, pubblicate nel 1679, nel brano dedicato alla confraternita di San Giuseppe dei Virtuosi del Pantheon: «Ha corrispondenza questa Confraternita con la nobile Accademia de' Pittori, istituita da Pietro Berrettini da Cortona celebre Architetto, e pittore del nostro secolo».³⁴¹ A proposito invece dei Santi Luca e Martina, il religioso scriveva:

A questa celebre Università ha fabricato sotto la med. Chiesa, con nobile, & ingegnosa Architettura, & abbellimenti, con generoso dispendio, un'altra Chiesa, over Oratorio, pochi anni sono, Pietro Berrettino da Cortona celebre Architetto, e Pittore (di cui pure è Architettura insigne la stessa Chiesa superiore) [...] & alcune volte dall'Accademia de' medesimi Pittori, quivi istituita dal medesimo Pietro da Cortona, con varij Legati; dal Prencipe della medesima Accademia si distribuiscano varij premij.³⁴²

L'autore incorreva in un clamoroso errore che spostava la fondazione stessa dell'istituzione di qualche decennio, ma è sintomatico il fatto che egli attribuisse il ruolo di capostipite degli accademici a colui che aveva realizzato l'«architettura insigne» della chiesa superiore e che aveva «con generoso dispendio» costruito quella inferiore. Proprio l'uscita di questo libro fece infuriare il segretario accademico Ghezzi, che ne diede conto ai

³⁴⁰ C. PIETRANGELI, *L'Accademia di San Luca e la sua chiesa*, in NOEHLES 1969, pp. 187-199.

³⁴¹ C.B. PIAZZA, *Opere pie di Roma Descritte Secondo lo Stato Presente*, Roma, Bussotti, 1679, p. 518.

³⁴² *Ivi*, p. 622.

collegli e fu incaricato di redigere «il vero stato e notizia» da pubblicare in opposizione a quanto di «falsissimo» diffuso da Piazza, da un lato per difendere le prerogative dei principi che finanziavano a proprie spese i concorsi, dall'altro «per non denigrare la fama del Sig. Federico Zuccari che fu il vero erettore» dell'Accademia.³⁴³ La fonte appena citata commetteva certamente errori di attribuzione di responsabilità, ma che l'aver costruito la grandiosa chiesa rendesse il nome di Pietro da Cortona quello più elogiato nelle trattazioni sintetiche del tempo sull'Accademia è testimoniato anche dalla *Roma sacra e moderna* di Francesco Posterla, in cui, seppur in un breve passo dedicato alla chiesa e all'istituzione artistica, molte sono le parole di elogio spese per Cortona e per i suoi interventi.³⁴⁴

Nel consesso, come si è più volte ribadito, rimasero per anni attive diverse generazioni di allievi del maestro defunto.³⁴⁵ I più vicini riuscirono a mettere in opera la sepoltura del maestro nella chiesa inferiore. Furono probabilmente loro a segnalare nel 1677 al protettore lo stato di abbandono in cui versavano la chiesa inferiore e in particolare la sepoltura del maestro, dalla quale la lapide era stata staccata e mai più ricollocata, in polemica con Luca Berrettini e con Sant'Eufemia, che avevano agito – secondo gli accademici – senza la necessaria autorizzazione.³⁴⁶ Il cardinale fece quindi recapitare al consesso, attraverso Ciro Ferri un messaggio in cui chiedeva che il monumento dedicato a Pietro venisse completato con una lapide appropriata. A un tale richiamo i professori non poterono sottrarsi e prontamente Bellori fu incaricato di comporre l'epitaffio da incidere sulla lastra, così come altri provvedimenti furono presi per la sistemazione dei confessionali e degli oggetti liturgici lasciati in eredità dall'artista alla chiesa inferiore.³⁴⁷

Nel testo redatto in occasione delle celebrazioni del centenario dalla fondazione dell'Accademia, Ghezzi riconosceva alla chiesa dei Santi Luca e Martina che «di quante se ne vedono erette in Roma di egual grandezza,

³⁴³ AASL, vol. 45, f. 83, 15 agosto 1680.

³⁴⁴ F. POSTERLA, *Roma sacra e moderna. Abellita di nuove Figure di Rame, E di nuovo ampliata, ed accresciuta con le più fedeli autorità del Baronio, del Ciacconio, del Panciroli, e d'altri gravi Autori...*, Roma, De Romanis, 1707, pp. 598-599.

³⁴⁵ Sul magistero di Pietro da Cortona cfr. D.L. SPARTI, *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia atelier e officina*, Roma, Palombi, 1997, pp. 53 sgg.

³⁴⁶ Lodovico Antonio David, nel suo trattato manoscritto *L'amore dell'arte*, 1704, p. 7 – di cui si dirà nel capitolo conclusivo – riferisce a proposito della lapide: «(per quanto hò inteso da Pittori Romani) Carlo Cesio la fece levare, e sinatanto, ch'esso è stato in Roma, e che sono vissuti altri Accademici di sentimento a lui consimile, è restata smurata».

³⁴⁷ AASL, vol. 45, f. 49.

non cede punto a verun altra, e particolarmente nella Confessione», dove era (ed è) possibile ammirare:

il bel Ritratto sculpito egregiamente in Marmo del Cav. Pietro Berettino da Cortona Eccellentissimo Pittore, Scultore, ed Architetto a spese del quale, e con suo Disegno, ed Architettura è stato costruito quel famoso luogo, ornato di Statue e Colonne, ed abellito con tal perfezione di gusto, che l'istesso occhio dell'Arte a pieno sodisfatto, non sà più che desiderare.³⁴⁸

Una chiesa, quella accademica, dotata secondo Ghezzi di una facciata e di una cupola «assolutamente impareggiabili» e della quale «basta dire esser partorita dal sublime Ingegno di quel grande Artefice, che fù raro, e sì stimato nella Pittura, ed Architettura, quant'ogni altro del nostro Secolo».³⁴⁹

Va ricordato che nel marzo 1680 iniziarono i lavori di Lazzaro Baldi per la sistemazione della cappella dedicata al suo santo eponimo all'interno della chiesa.³⁵⁰ Di questo spazio egli ottenne il patronato e l'autorizzazione da parte del consesso degli accademici a provvedere alla costruzione e alla decorazione in totale autonomia.³⁵¹ Per gli arredi pittorici egli prevede un ciclo di dipinti di cui rimane la pala con il *Martirio di San Lazzaro* (Tav. XXXVI), oggi collocata sull'altare del transetto destro, in cui l'artista esprimeva una sicura reminiscenza dei modelli del maestro nella composizione, nella resa di panneggi, delle anatomie e dei tratti somatici dei personaggi raffigurati. Stringente è ad esempio il confronto tra l'angelo che assiste al martirio, meglio osservabile dopo il recente restauro, e quello, speculare, che incrocia lo sguardo del *Daniele nella Fossa dei leoni* del maestro, del 1663, conservato a Venezia (Tavv. XXXVII, XXXIX). La critica ha infatti sottolineato come l'apprendistato di Baldi presso Cortona così come riportato da Pascoli, per il quale Cortona faceva eseguire al giovane allievo dei piccoli dipinti da mandare in Toscana che poi finiva egli stesso, abbia avuto come esito «una completa assimilazione dei modi del maestro, così che certe figure, alcune fisionomie, alcuni tipici atteggiamenti dei personaggi cortoneschi, si ritrovano costantemente nell'arte del Baldi, anche nelle sue opere

³⁴⁸ *Il Centesimo* 1696, p. 19.

³⁴⁹ *Ivi*, p. 20.

³⁵⁰ Cfr. da ultimo F. DE MARTINO, *San Lazzaro di Costantinopoli e la difesa delle immagini sacre all'epoca della Controriforma: un caso esemplare nella Roma del Seicento*, «Bollettino Telematico dell'Arte», CCMXXX, 13 Febbraio 2017, <http://www.bta.it/txt/a0/08/bta00830.html> (consultato il 3/04/2019).

³⁵¹ AASL, vol. 45, f. 80.

più tarde». ³⁵² La distanza da Pietro, nel *Martirio di San Lazzaro monaco*, sta invece nella cromia meno brillante e caratterizzata da maggiori contrasti chiaroscurali, utilizzata nell'ottica di accentuare la drammaticità della scena da parte di un artista, Baldi appunto, in preda a un grande fervore religioso ed estremamente partecipe in particolare delle vicende del santo monaco, di cui proprio nell'1681 pubblicò un'agiografia. ³⁵³ È stato del resto già suggerito dagli studi che nell'erigere una cappella nella chiesa accademica a proprie spese, dedicandola al proprio santo protettore, Baldi stesse emulando il suo maestro. ³⁵⁴ Poco distante, era allora esposta anche la pala di Ciro Ferri raffigurante lo stesso soggetto, il *Martirio di San Lazzaro monaco* (Tav. XXXVIII). ³⁵⁵ Non è ancora stato del tutto chiarito se l'opera fosse il dono d'ingresso di Ferri per la sua ammissione in Accademia nel 1657 o se fosse stata concepita appositamente per la chiesa accademica quando Ferri assunse la direzione del cantiere dopo la morte del maestro. ³⁵⁶ Al di là dell'occasione per cui fu eseguito, il dipinto mostra una vicinanza stringente ai modi cortoneschi nella cromia, nella gestualità e nella fisicità dei personaggi raffigurati, così come nella composizione. Si può affermare quindi che ben oltre la morte di Pietro, all'interno della chiesa accademica si potesse godere di una sorta di esposizione di opere della sua scuola. Va notato, per altro, che proprio Baldi, dopo essersi assentato per qualche anno dalle riunioni della congregazione accademica, ricomparve e rimase tra i membri più attivi dell'istituzione a partire dal gennaio 1670, vale a dire poco dopo la morte del maestro, come a voler tenere viva la sua eredità in sede istituzionale. ³⁵⁷

Che gli allievi continuassero ben oltre il 1669 a farsi interpreti del linguaggio pittorico ereditato dal maestro fu del resto sottolineato dall'occhio attento dell'abate Lanzi che, giudicando le opere prodotte a Roma a quel tempo, così scriveva:

Le scuole più accreditate, morto il Sacchi nel 1661 e il Berrettini nel 1670, e spenti i miglior carracceschi, si erano ridotte a due: quella del Cortona era pro-

³⁵² BERNARDINI 1997, pp. 213-214.

³⁵³ L. BALDI, *Breve compendio della vita e morte di San Lazzaro, monaco et insigne pittore, che sotto Teofilo Imperatore iconomaco molti tormenti patì per la pittura, e culto delle sacre immagine*, Roma, Fei, 1681.

³⁵⁴ Cfr. DE MARTINO 2017.

³⁵⁵ Che la pala fosse esposta nella cappella di San Lazzaro è attestato da F. TITI, *Studio Di Pittura, Scultura, Et Architettura, Nelle Chiese di Roma...*, Roma, Mancini, 1674, p. 219.

³⁵⁶ NOEHLES 1969, pp. 110 sgg. Per la datazione anticipata e la considerazione dell'opera come dono d'ingresso B.W. DAVIS, *The drawings of Ciro Ferri*, New York, Garland, 1986, p. 10.

³⁵⁷ Cfr. qui, Appendice B.



Fig. 50. Monumento funebre di Pietro da Cortona, Roma, Chiesa dei Santi Luca e Martina, chiesa inferiore.

mossa da Ciro; quella del Sacchi dal Maratta. La prima dilatava le idee, ma agevolava la negligenza; la seconda escludeva la negligenza, ma restringeva le idee. Ognuna adottava qualche cosa dell'altra; e non sempre il meglio: il contrasto affettato piace ad alcuni de' maratteschi, e il piegar del Maratta non dispiacque ad alcuni seguaci di Ciro. [...] Gareggiarono insieme, sostenute ognuna da un suo partito e adoperate da' pontefici indifferentemente fino alla morte di Ciro, cioè fino al 1689.³⁵⁸

Oltre agli allievi diretti e più legati al maestro, rimasero attive in Accademia molto dopo la morte di Pietro personalità fortemente impregnate dei suoi modi pittorici. È il caso ad esempio di Paolo Gismondi (c. 1612-1685?), accademico dal 1641 ma molto attivo nelle attività istituzionali nell'ottavo decennio del secolo, quando ricoprì ruoli di «ufficiale» come visitatore di infermi e curatore di forestieri.³⁵⁹ Tra le opere certe del pittore, le più tarde risalgono proprio al periodo corrispondente all'ultimissima fase di vita di Pietro da Cortona, quando il modello del maestro appare ancora assolutamente centrale, sebbene non canonico, come dimostrano la *Gloria di Sant'Agnese* nell'omonima chiesa romana, del 1664 e la più tarda lunetta con la *Natività di Maria* nella chiesa del Gesù di Perugia. Sempre in territorio perugino, intorno al 1660, Gismondi aveva lasciato due opere che rivelano la riflessione vivissima sui modelli cortoneschi, mediati anche dalla lunga collaborazione con Romanelli, che il più giovane pittore accompagnò nel soggiorno pagino (Figg. 51-52).

Un altro caso, più tardo per quanto attiene la presenza in Accademia, è quello di Pietro Locatelli o Lucatelli (c. 1637-1710), figura dai contorni ancora poco noti per quanto riguarda soprattutto i primi anni di attività, da leggersi comunque «all'interno di un indistinto *côté* cortonesco».³⁶⁰ Lo troviamo attivo e presente in Accademia nell'ultimo decennio del Seicento e nel 1694 addirittura nominato stimatore di dipinti dal principe in carica, Carlo Fontana (1638-1714). La sua produzione matura rivela un'operazione di sintesi tra il mai archiviato modello cortonesco, mediato dalla vicinanza con Ciro Ferri, con cui collaborò a lungo, e la meditazione sugli

³⁵⁸ LANZI ed. 1968, vol. I, p. 391.

³⁵⁹ Cfr. qui Appendice A. Per la biografia dell'artista cfr. G. MENCARELLI, *Gismondi, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, LVI, a.v., per l'opera V. TIBERIA, *Paolo Gismondi*, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 271-274. L'assenza dalle attività istituzionali dalla fine del decennio potrebbe essere ascrivibile al soggiorno a Napoli compiuto secondo Lione Pascoli negli ultimi anni di vita.

³⁶⁰ G. MANIERI ELIA, *Pietro Lucatelli*, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 265-270 (p. 271), cfr. inoltre per la biografia dell'artista L. DI CALISTO, *Locatelli, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005, LXV, a.v.



51



52

Figg. 51-52. PAOLO GISMONDI, *San Benedetto in gloria* e *Sant'Antonio da Padova e san Tommaso di Villanova*, c. 1660, olio su tela, Deruta (PG), Santuario della Madonna dei Bagni.

approdi della cultura marattesca, come dimostrano le due pale di committenza Chigi per San Girolamo in Campansi di Siena (1682-83, Figg. 53-54). Proprio il confronto tra le due pale, realizzate in cronologie vicinissime, diventa manifesto di quella persistenza di due filoni, quello cortonesco e quello marattesco, e della loro compenetrazione – ben individuata da Lanzi – che si dimostra essere la cifra della cultura accademica romana fino alla fine del secolo. In entrambe le pale le figure dei santi, Giovanni evangelista orante al momento del martirio e Francesco offerente inginocchiato ai piedi della Vergine, rimandano ai contemporanei modelli maratteschi. Nella scena di martirio però tutte le figure dei torturatori in secondo piano sono di chiara derivazione cortonesca sia nei tratti somatici, sia per la gestualità, sia nei rapporti chiaroscurali, così come i torturatori in primo piano, nudi accademici esibiti, anche questi in linea con la cultura marattesca, per il trattamento rapido della pennellata e del pannello rimandano al maestro cortonesco. Allo stesso rimandano direttamente le figure di angeli che accompagnano l'apparizione celestiale dell'altra pala.

Lo statuto indiscusso di modello dell'opera del maestro di Cortona è attestato anche da quanto, nel 1684, un giovane Benedetto Luti scriveva da



53



54

Figg. 53-54. PIETRO LUCATELLI, *Martirio di san Giovanni evangelista e San Francesco in adorazione della Madonna e di Cristo*, 1682-83, olio su tela, Siena, San Girolamo in Campansi.

Pisa al suo maestro Gabbiani a Firenze informandolo dei progressi dei suoi studi. Riferiva infatti di aver copiato opere di Andrea del Sarto, Raffaello, Pietro da Cortona e Ciro Ferri e di essere intenzionato a copiare la *Comunione di San Girolamo* di Domenichino, accostando Pietro e il suo migliore allievo ai grandi ormai classici dell'età moderna.³⁶¹

La considerazione della grandezza del maestro di Cortona si esprime del resto in modo magistrale anche nel disegno, convincentemente attribuito a Carlo Maratti, che raffigura un'allegoria del Tempo che schiaccia l'invidia reggendo il ritratto di Pietro da Cortona (Fig. 55). Un tributo assai potente, di cui non è ancora nota la destinazione finale.³⁶² È del resto ormai evidente come la rivalità tra il pittore marchigiano e Cortona sia stata forse fin troppo accresciuta da una critica che ha in parte appiattito il pensiero

³⁶¹ BOTTARI –TICOZZI 1822-25, ed. 1976, vol. II, p. 70. Su Luti cfr. da ultimo R. MAFFEIS, *Benedetto Luti: l'ultimo maestro*, Firenze, Mandragora, 2012.

³⁶² C. MARATTI, *Il Tempo solleva l'effigie di Pietro da Cortona e schiaccia l'Invidia*, matita nera su carta, mm 414 × 299, Windsor Castle, Royal Collection Trust, inv. RCIN 904091. Cfr. NOEHLES 1969, p. 145, fig. 113.



Fig. 55. CARLO MARATTI, *Il Tempo solleva l'effigie di Pietro da Cortona e schiaccia l'Invidia*, matita nera su carta, mm 414 ' 299, Windsor Castle, Royal Collection Trust.

di Maratti su quello di Bellori, non tenendo conto per altro del fatto che la prima grande opportunità di lavorare per una committenza pontificia fu data al giovane Maratti proprio da Pietro. Vale allora, ancora una volta in rapporto alla chiesa, provare a rileggere un episodio pienamente settecentesco che dà però molto conto, a parere di chi scrive, di quanto Maratti fu in realtà in grado di comprendere più di altri contemporanei lo straordinario vertice costituito dalla cultura artistica di Pietro. Si è già lungamente trattato della scelta aniconica per la decorazione della chiesa accademica. A questo proposito Giovanni Battista Mola, architetto accademico e padre del più celebre Pier Francesco, nel suo *Breve racconto* del 1663 scriveva:

Il' bel' principio della Chiesa et facciata è pensiero de Pietro Berrettino, gran Pittore, è sarebbe assai meglio se la confusione de' tanti membri non facessero – come si suol dire – à pugni, che per esser dedicata à S.Luca Protettore de Pittori, non né loco da farvi una minima figura, non che un'Istoria, mi perdoni.³⁶³

Come è noto, nel 1730 alla decorazione cortonesca della chiesa furono aggiunti gli stucchi raffiguranti i quattro evangelisti (Figg. 56-59), realizzati da Giuseppe Rusconi (1687-1758), Filippo Della Valle (1698-1768) e Giovan Battista Maini (1690-1752) su disegno di Camillo Rusconi (1658-1728), nel mentre deceduto.³⁶⁴ La decisione, secondo una relazione del 1732, era stata presa in risposta all'autocandidatura dell'anziano Giovanni Odazzi (1663-1731) che avrebbe voluto dipingere a proprie spese i pennacchi. Alla generosa offerta del pittore si era opposto il protettore, obiettando «che in altri tempi allor quando era vivo il Cav.r Carlo Maratta restò determinato, che non era bene far dipingere l'Angoli della Chiesa, mà bensì farli di bassi stucchi per uniformarsi à tutto l'ornato di d.a Chiesa».³⁶⁵ Non pare esservi ragione per mettere in dubbio quanto riportato nella relazione settecentesca, che per altro attesta quanto il nome di Maratti fosse influente nell'orientare le decisioni accademiche a vent'anni dalla sua morte. Si può quindi sostenere che fosse stato proprio Maratti a difendere quel carattere squisitamente architettonico e scultoreo che Cortona aveva voluto conferire all'interno della chiesa, posizione che implicava, da parte del maestro marchigiano, l'aver compreso fino in fondo le scelte del collega. Vero è che la presenza degli evangelisti inseriva elementi iconici in un tessuto volutamente simbolico, distruggendone l'unitarietà, ma è pur vero che proprio

³⁶³ MOLA 1663, p. 109. Il testo rimase manoscritto fino all'edizione critica novecentesca, cui qui ci si riferisce.

³⁶⁴ Cfr. NOEHLES 1969, p. 115.

³⁶⁵ AASL, vol. 49, ff. 89-90. Pubblicato in NOEHLES 1969, p. 361, doc. 150.



56



57



58



59

Fig. 56. GIUSEPPE RUSCONI, *Matteo Evangelista*, c. 1730, stucco, Roma, Santi Luca e Martina. Fig. 57. FILIPPO DELLA VALLE, *Marco evangelista*, c. 1730, stucco, Roma, Santi Luca e Martina. Fig. 58. GIOVANNI BATTISTA MAINI, *Giovanni evangelista*, c. 1730, stucco, Roma, Santi Luca e Martina. Fig. 59. GIOVANNI BATTISTA MAINI, *Luca Evangelista*, c. 1730, stucco, Roma, Santi Luca e Martina.

quell'assenza di pitture stigmatizzata da alcuni accademici, quelli che, per dirla con G.B. Mola, facevano a pugni Cortona ancora vivo, fu sostenuta da Maratti.

Cortona aveva poi in qualche modo programmato il proprio culto post-mortem in Accademia attraverso le disposizioni testamentarie relative alla celebrazione della festa di santa Martina, per cui aveva investito del ruolo di «festaroli» Baldi e Cosimo Fancelli, del cui ultimo, secondo Pascoli, Pietro fu «un de' maggiori amici, che avesse».³⁶⁶ Le indicazioni furono seguite con scrupolo e la festa fu sempre celebrata con la collaborazione del protettore che prestava i tessuti utilizzati come paramenti. La riuscita di questa ricorrenza è testimoniata ancora nel 1707 da Posterla che racconta di come ogni anno la santa venisse celebrata grazie al lascito di Cortona «con la Musica tutta di Cappella, e vaghissima Esposizione degl'ornamenti da lui lasciati».³⁶⁷ L'investitura per testamento di due celebranti alimentò per decenni un meccanismo che inevitabilmente manteneva viva la memoria di Pietro e del suo legame con l'istituzione. Nel 1688 Fancelli, avvertendo di essere prossimo alla morte, elesse come proprio successore alla carica di «festarolo» di Santa Martina Fabrizio Chiari. Da questo momento in poi, tutti gli artisti investiti della responsabilità della celebrazione furono soliti nominare un successore una volta raggiunta un'età avanzata. Nel 1689 lo stesso Chiari designò Giovanni Battista Buoncore (1643-1699) a succedergli, mentre Baldi scelse Luigi Garzi.³⁶⁸ Attraverso questo passaggio di consegne si reiterava periodicamente nelle riunioni accademiche il ricordo di Pietro.³⁶⁹

L'eredità di Pietro da Cortona persisteva dunque in Accademia nella grandiosità delle opere realizzate per la chiesa, nella presenza della sua sepoltura, nella maniera degli allievi, nelle funzioni religiose da lui prescrit-

³⁶⁶ PASCOLI 1736, p. 472.

³⁶⁷ POSTERLA 1707, p. 599. Sulle suppellettili donate da Pietro alla chiesa di Santa Martina cfr. anche SPARTI 1997, pp. 99-81.

³⁶⁸ Fancelli investe Chiari come suo successore il 25 febbraio 1688 (AASL, vol. 45, c. 139). Il 23 gennaio 1689 Chiari designa Buoncore e Baldi designa Garzi (ivi, f. 143). Sull'attività di Garzi nell'Accademia di San Luca cfr. S. VENTRA, *L'ardore e il rigore: Luigi Garzi accademico di San Luca*, in *Luigi Garzi 1638-1721 pittore romano*, a cura di F. Grisolia e G. Serafinelli, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 79-89. Su Buoncore cfr. F. PETRUCCI, *I "tenebristi" del tardo Seicento romano: aggiunte a Scilla, Albertoni e Troppa*, «Arte documento», XXVIII, 2012, pp. 154-159.

³⁶⁹ Alla morte di Chiari nel luglio 1696 Buoncore subentrò nominando contestualmente Pietro Locatelli come proprio successore (AASL, vol. 45, f. 165). Morto Buoncore nel maggio 1699, l'incarico passò ovviamente a Locatelli, il quale elesse come successore Francesco Fontana (ivi, c. 178v). Alla morte di Baldi, egli nominò per testamento l'allievo Filippo Luzi primo cappellano della cappella di S. Lazzaro, cfr. A. Rossi, *Luzi, Filippo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2006, LXVI, a.v.

te. Mancava invece qualcosa che nel mentre si stava costruendo per altri artisti del suo tempo: una dignità teorica di modello, quella che Bellori, ad esempio, avrebbe consegnato alla storia di lì a poco a proposito di Sacchi, scrivendone la biografia. Se è vero che nessuna opera di Pietro sarebbe stata mai scelta dagli accademici come oggetto della prova di terza classe dei concorsi per i giovani, è anche vero che, per lungo tempo oltre la sua morte, sarebbero state premiate opere assolutamente memori della sua lezione. È il caso ad esempio del disegno di architettura di Domenico Martinelli, classificato al primo posto per la sua classe di concorso nel 1679.³⁷⁰ Molto più avanti, nel 1705, per la prova di pittura avente per soggetto *Il ratto delle sabine* i concorrenti si ispirarono apertamente, con veri e propri prelievi, al celebre dipinto Sacchetti di Pietro da Cortona, come dimostrano in particolare il disegno del vincitore del primo premio *ex aequo* Filippo Evangelista (Tav. XL) e quello, classificato secondo *ex aequo*, di Domenico Pistrino (Tav. XLI). I giudici del concorso erano in questa edizione Maratti, Morandi, Garzi, Giuseppe Bartolomeo Chiari e Filippo Luzi (1665-1721), quest'ultimo allievo di Baldi.³⁷¹ La pregnanza dell'eredità figurativa di Pietro si riscontrava poi, all'interno dell'Accademia fino all'apertura del nuovo secolo, nell'opera di Giuseppe Ghezzi e di questo si tratterà più oltre.



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

³⁷⁰ SMITH 1993, pp. 106-107 evidenzia le tangenze con l'opera architettonica di Pietro da Cortona.

³⁷¹ *I disegni di figura* 1989, pp. 55-57.

Tav. I. PIETRO DA CORTONA,
*Il miracolo della Vergine e la
 visione di san Filippo Neri*,
 1664-1665, affresco, Roma,
 Santa Maria in Vallicella.





Fondazione
1563
per l'arte
e la cultura

© 2020



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



Tav. II. MELCHIORRE CAFÀ, *Estasi di santa Caterina*, 1660-65, marmo, Roma, Santa Caterina in Magnanapoli.

Tav. III. MELCHIORRE CAFÀ, *Sant'Eustachio tra i leoni*, 1659-1660, terracotta, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia.



IV



V

Tav. IV. PIETRO DA CORTONA (progetto di), Cupola, Roma, Chiesa dei Santi Luca e Martina.

Tav. V. PIETRO DA CORTONA (progetto di), Cripta di santa Martina, Roma, Chiesa dei Santi Luca e Martina. Foto Pasqualino Rizzi.



VI

Tav. VI. ERCOLE FERRATA, *Sant'Agnese tra le fiamme*, 1660-61, marmo, Roma, Sant'Agnese in Agone.
 Tav. VII. ERCOLE FERRATA, *Santa Caterina*, 1661-63, marmo, Siena, Duomo, Cappella del Voto.
 Tav. VIII. ANTONIO RAGGI, *San Bernardino*, 1661-63, marmo, Siena, Duomo, Cappella del Voto.



VII



© 2020



Casa Editrice
 Leo S. Olschki
 Firenze

VIII



IX

Tav. IX. CARLO MARATTI, *Fuga in Egitto*, 1663-64, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini, già Siena, Duomo, Cappella del Voto.

Tav. X. CARLO MARATTI, *Visitazione*, 1663-64, olio su tela, Siena, Duomo, Cappella del Voto. © Foto Lensini Siena.

Tav. XI. CARLO MARATTI, *Immacolata Concezione*, 1663, olio su tela, Roma, Sant'Isidoro Agricola, Cappella De Sylva.



XI



XII



XIII



XIV

Tav. XII. PIER FRANCESCO MOLA, *Guerriero ottomano*, 1650, olio su tela, Parigi, Museo del Louvre. Foto © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot.

Tav. XIII. PIER FRANCESCO MOLA, *Visione di san Bruno*, c. 1660, Malibu, The J.P. Getty Museum.

Tav. XIV. PIER FRANCESCO MOLA, *Erminia e Vafrino curano Tancredi*, 1662-66, olio su tela, Parigi, Museo del Louvre. Foto © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux.



XV

Tav. XV. PIER FRANCESCO MOLA, *Giuseppe riconosciuto dai fratelli*, affresco, Roma, Palazzo del Quirinale, Galleria di Alessandro VII. © Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, Roma – Foto Mauro Coen.

Tav. XVI. CARLO MARATTI, *Adorazione dei pastori*, 1656, affresco, Roma, Palazzo del Quirinale, Galleria di Alessandro VII, particolare. © Segretariato Generale della Presidenza della Repubblica, Roma – Foto Giovanni Ricci.



XVI

XVII



XVIII



XIX

Tav. XVII. FRANCESCO GRASSIA, *Adorazione dei pastori*, 1670, Roma, Santi Ildefonso e Tommaso di Villanova.

Tav. XVIII. ADAME CLAUDE BREFORT, *Santa Pudenziana*, c. 1668, marmo, Roma, Santa Pudenziana, Cappella Caetani, particolare.

Tav. XIX. ADAME CLAUDE BREFORT, *Testa femminile*, da un de-restauro, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen (da MARTIN 2011).

XX



Tav. XX. PIER FRANCESCO MOLA, *La filatrice*, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca – foto Mauro Coen.

Tav. XXI. MATTEO PICCIONI, *Visione di Maria Maddalena de' Pazzi*, ante 1653, olio su tela, Roma, San Martino ai Monti.



XXI



XXII



XXIII

Tavv. XXII-XXIII. GUIDOBALDO ABBATINI, FABIO CRISTOFORI, ORAZIO MANENTI, MATTEO PICCIONI su cartoni di PIETRO DA CORTONA, *Adorazione dell'agnello mistico*, mosaico, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Cappella di San Sebastiano, vestibolo; intero e particolare. Per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano.

Tav. XXIV. PIER LEONE GHEZZI (attr.), *Ritratto di Luigi Scaramuccia*, c. 1695, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca

Tav. XXV. MICHELE PACE, *Levriero con il feudo di Porto Ercole sullo sfondo*, 1658-60, olio su tela, Ariccia, Palazzo Chigi.





Tav. XXVI. CARLO MARATTI, *Allegoria della Clemenza*, 1674-76, affresco, Roma, Palazzo Altieri. Foto di Giovanni Porcari – Associazione Bancaria Italiana.



Tav. XXVII. GIOVAN BATTISTA GAULLI, *Trionfo del nome di Gesù*, 1676-79, affresco, Roma, Chiesa del Gesù.



Tav. XXVIII. GIACINTO BRANDI, *Caduta degli angeli ribelli*, 1678, affresco, Roma, Santi Ambrogio e Carlo al Corso.



XXIX



Fondazione
1563
per l'arte
e la cultura
XXX

Tav. XXIX. GIACINTO BRANDI, *Compianto su Cristo morto*, c. 1675, olio su tela, Roma, Sant'Andrea al Quirinale.

Tav. XXX. CARLO MARATTI, *Visione di san Filippo Neri*, c. 1675, olio su tela, Firenze, Galleria Palatina.

© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



XXXI



XXXII

Tav. XXXI. GERARD EDELINCK da CHARLES LE BRUN, *La tenda di Dario*, bulino, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Tav. XXXII. GÉRARD AUDRAN da CHARLES LE BRUN, *Ingresso a Babilonia*, 1675, bulino, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.



XXXIII



XXXIV

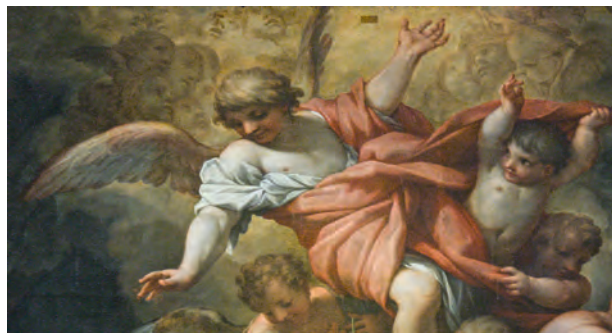


XXXV

Tav. XXXIII. GÉRARD AUDRAN da CHARLES LE BRUN, *Alessandro passa il Granico*, 1672, bulino, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Tav. XXXIV. GÉRARD AUDRAN da CHARLES LE BRUN, *La battaglia di Arbela*, 1672, bulino, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Tav. XXXV. AUDRAN da CHARLES LE BRUN, *Alessandro e Poro*, 1674, bulino, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.



Tavv. XXXVI-XXXVII. LAZZARO BALDI, *Martirio di san Lazzaro*, 1681, olio su tela, Roma, Santi Luca e Martina, intero e particolare.

Tav. XXXVIII. CIRO FERRI, *Martirio di san Lazzaro*, 1657?, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.



Tav. XXXIX. PIETRO DA CORTONA, *Daniele nella fossa dei leoni*, 1663, olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

XL



XLI



Tav. XL. FILIPPO EVANGELISTA, *Il ratto delle Sabine*, 1705, matita rossa su carta, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Foto Mauro Coen.

Tav. XLI. DOMENICO PISTRINO, *Il ratto delle Sabine*, 1705, matita rossa su carta, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Foto Mauro Coen. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.



XLIII



XLIV



XLV



XLVI

Tav. XLIII. PIER LEONE GHEZZI (attr.), *Ritratto di Girolamo Muziano*, 1696, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Tav. XLIV. GIOVANNI MARIA MORANDI (attr.), *Ritratto di Federico Zuccari*, 1696, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Tav. XLV. PIETRO LUCATELLI, *Ritratto di Sisto V*, 1696, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Tav. XLVI. GIACOMO GRANDI, *Ritratto di Urbano VIII*, 1696, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.

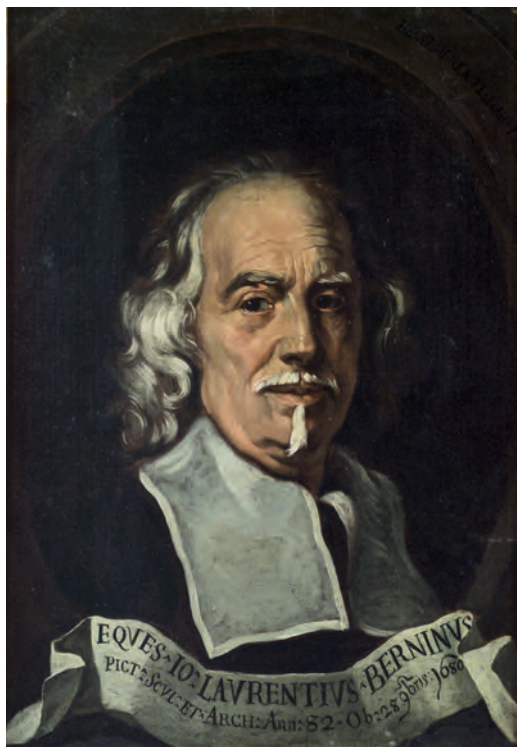


Tav. XLVII. ANONIMO da ALESSANDRO ALGARDI, *Incontro tra Attila e Leone Magno*, 1692, matita rossa su carta, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.



Di Francesco Ricci Romano. Nella L'otta. Fatto della Pittura secondo Premio

Tav. XLVIII. FRANCESCO RICCI da GIAN LORENZO BERNINI, *Estasi di santa Teresa d'Avila*, 1696, matita rossa su carta, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.



Tav. XLIX. GIUSEPPE GHEZZI, *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini*, 1692, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.



Tav. L. GIUSEPPE GHEZZI, *Pietà*, 1694, olio su tela, Roma, San Salvatore in Lauro.



LI



LII

Tav. LI. GIUSEPPE GHEZZI, *Giovanni Battista battezza le folle*, 1696 olio su tela, Roma, San Silvestro in Capite.

Tav. LII. FRANCESCO TREVISANI, *Croce in gloria*, 1696, affresco, Roma, San Silvestro in Capite, Cappella del Crocifisso.



LIII



LIV



LV

Tav. LIII. FRANCESCO TREVISANI, *Agonia di Cristo nell'orto*, 1696, affresco, Roma, San Silvestro in Capite, Cappella del Crocifisso.

Tavv. LIV-LV. FRANCESCO TREVISANI, *Caduta nell'andata al Calvario e Flagellazione*, 1696, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.

LVI



LVII



LVIII

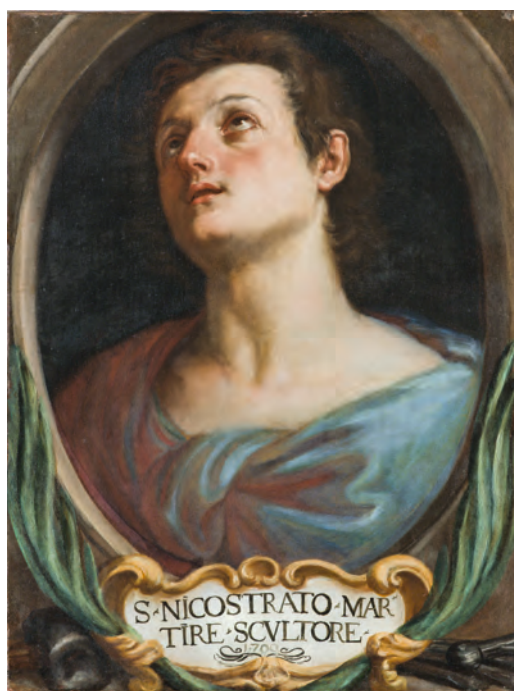
Tavv. LVI-LVII. DANIEL SEITER, *Apoteosi di Vittorio Amedeo II*, 1690-94, affresco, Torino, Palazzo Reale, intero e particolare. Foto Giuseppe Dardanello.

Tav. LVIII. CARLO MARATTI, *Allegoria della Clemenza*, 1672, affresco, Roma, Palazzo Altieri, particolare.

LIX



LXI



LXII

Tavv. LIX-LXX. SCUOLA DI CARLO MARATTI, Effigi di santi e beati artisti, 1700, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca – foto Mauro Coen.



LXIII



LXV



LXVI

LXVII



LXIX



LXX



Tav. LXXI. ANTONIO LODOVICO DAVID, *Adorazione dei pastori*, 1690-91, olio su tela, Roma, Sant'Andrea al Quirinale, Cappella dei Fondatori. Il dipinto riprodotto rientra nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto amministrato dalla Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno.

PARTE II

L'ACCADEMIA DI SAN LUCA PROMOTRICE DI ROMA CONTEMPORANEA CAPITALE DELLE ARTI

«SARÀ D'INVIDIA A' POSTERI NON POTER SUPERARE IL NOSTRO SECOLO»: GIUSEPPE GHEZZI E IL SUPERAMENTO DELLA CULTURA ANTIQUARIA

Dalla fine degli anni Settanta, sotto la guida di Giuseppe Ghezzi, la formalizzazione delle pratiche del funzionamento accademico, che avevano visto un primo esito nell'approvazione dei nuovi statuti nel 1675, si configurò anche nella regolamentazione di dettagli minori.

Ad esempio, l'estrazione del nome di Baldi dalla «bussola» per il principato del 1679 non avvenne più, come si era usato fino all'anno precedente, per mano di un «putto». Da questo momento, ogni anno, per l'estrazione del nome del principe fu convocato un sacerdote che procedeva all'estrazione dopo avere invocato il nome di Dio e la protezione di san Luca.¹ Segni evidenti di una prassi che diveniva cerimoniale, nonché della volontà di ristabilire un legame con le origini, piuttosto che di seguire la nuova vocazione laica in discontinuità con la propria tradizione di cui si è accennato nel capitolo precedente.²

La spinta classicista di matrice francese pare aver lasciato una eco molto debole, a leggere i nomi degli accademici nominati per la giuria del concorso del 1679: Ferri, Gaulli, Morandi e Giovanni Bonatti (1635-1681) per la pittura; Fancelli, Ferrata, Maille e Carcani per la scultura; Gregorio Tomassini e Alessandro Sbringa per l'architettura. I verbali riportano in questa oc-

¹ AASL, vol. 45, f. 62.

² Va messa in discussione quindi l'idea di riscontrare nella cultura ufficiale accademica a queste date un indirizzo classicista "laicista" di marca belloriana e/o francese che rinneghi il legame secolare che nella Roma controriformata aveva avvertito come inscindibile la creazione artistica e l'esperienza religiosa. Così sostiene ad esempio WITTE 2014 nel leggere come attardate le *Vite* di G.B. Passeri.

casione la descrizione puntuale di quanto avvenne durante la celebrazione del concorso: dalla consegna delle prove, alla valutazione, alla premiazione pubblica con il discorso tenuto da Ghezzi, seguito dalla lettura di versi dedicati alle tre arti da parte di poeti, fino alla premiazione per mano dei cardinali. È importante sottolineare quindi che la struttura che sarebbe poi stata dei Concorsi Clementini era già sostanzialmente in uso da qualche decennio.³ Il parallelo tra le belle arti e le lettere non fu pertanto una novità settecentesca. Ciò che mutò fu l'appartenenza dei letterati all'Accademia dell'Arcadia, fondata come è noto solo nel 1690,⁴ dunque il loro raccoglimento intorno a comune orientamento. Purtroppo, le orazioni tenute in queste occasioni non sono conservate ed è pertanto difficile valutare lo scarto nelle impostazioni teoriche di questi discorsi, che si presume fossero informati dai neocostituiti dettami arcadici, che gli studi hanno riscontrato e messo in rapporto con la produzione artistica del periodo.⁵

Dalla fine degli anni Settanta, dietro la spinta di Ghezzi che si faceva forte dei nuovi statuti approvati nel 1675, molti furono gli aspetti dell'attività accademica che si cercò di normalizzare. In primo luogo, si avviò un'azione di contrasto alle accademie private tenute da artisti non accademici.⁶ Si inaugurò poi una nuova pratica per l'elezione dei membri del consesso. I nomi venivano proposti dagli accademici presenti alla seduta, dopodiché uno di loro veniva incaricato di prendere informazioni sul valore degli artisti proposti e solo in caso di relazione favorevole si procedeva alla nomina, che sarebbe divenuta tuttavia effettiva solo al momento della consegna del dono d'ingresso, se valutato idoneo (e in tal caso esposto nella sala accademica).⁷ Quella per la consegna preliminare del dono d'ingresso,

³ AASL, vol. 45, ff. 72v-73. Sui Concorsi Clementini cfr. soprattutto *Aequa Potestas* 2000. Cfr. inoltre L. BARROERO, "Le pompe dell'Accademia". *L'Arcadia e le celebrazioni dei Concorsi Clementini (1702-1716)*, in *Curiosa Itinera. Scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, a cura di E. Parlato, Roma, GBE/Ginevra Bentivoglio Editoria, 2015, pp. 433-442.

⁴ Sull'Accademia dell'Arcadia la fonte prediletta è G.M. CRESCIMBENI, *Le vite degli arcadi illustri*, Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi, 1708-1751, 5 voll. Cfr. inoltre M.T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'arcadia: trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991 e V.H. MINOR, *The death of the baroque and the rhetoric of good taste*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

⁵ Cfr. innanzitutto BARROERO – SUSINNO 1999 e BARROERO 2000. Sulla temperie culturale legata all'arcadia cfr. da ultimo *Settecento romano. Reti del classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonzetti, Roma, Viella 2017 e, sull'evoluzione della collaborazione tra letterati e artisti nell'ambito delle cerimonie di premiazione dei concorsi accademici nel corso del Settecento: A. CIPRIANI, *Un secolo di premiazioni in Campidoglio (1696-1795). Le quattro arti liberali in mutuo soccorso*, ivi, pp. 179-198.

⁶ AASL, vol. 45, f. 65v.

⁷ Questo accadde per la prima volta il 17 settembre 1679, quando furono propositi come accademici Giacinto Camassei, Giuseppe Mazzuoli, Agostino Scilla, Pierfrancesco Garolli e

ispirata chiaramente al modello francese dell'Académie Royale, fu una battaglia aspramente combattuta da Ghezzi, che a più riprese nel corso degli anni cercò di ovviare con l'inasprimento delle regole alla mancata consegna dell'opera da parte di molti, a dire il vero senza troppo successo.⁸ La pratica di prendere informazioni sulle abilità degli artisti proposti come accademici è molto utile per comprendere il grado di accreditamento degli stessi. Se, ad esempio, vi fu necessità di informarsi a proposito di Giacinto Camassei, di Agostino Scilla (1629-1700) o addirittura di Garolli, che pure dieci anni prima aveva curato l'annessione dell'Accademia torinese alla San Luca, quando fu proposto il pittore olandese François Monnaville (1646-1715) si stabilì che la qualità della sua opera era un fatto noto, per cui non fu necessario prendere informazioni.⁹ Tra le nuove regole fu introdotto un limite minimo di età per gli accademici di merito, portato a trent'anni.¹⁰ Si trattava di misure volte a innalzare il prestigio dell'istituzione attraverso una più rigorosa selezione della qualità della produzione artistica dei suoi membri, misure che rientravano funzionalmente nel progetto di Ghezzi che non solo voleva rendere Roma competitiva nei confronti di Parigi, ma che intendeva stabilire – anche visivamente, attraverso le mostre – una linea di eccellenza che congiungesse la Roma antica, quella moderna e quella contemporanea.

Le preoccupazioni riguardavano quindi la qualità, mentre continua a non riscontrarsi una tendenza stilistica prevalente. Nel 1680 fu eletto prin-

lo scultore Leonardo Retti. Gaulli fu incaricato di prendere informazioni sul loro conto e alla congregazione successiva, l'1 ottobre, diede parere positivo. Fu quindi stabilito che i suddetti artisti sarebbero stati dichiarati accademici solo nel momento in cui avessero consegnato il dono d'ingresso, ma che sarebbe stato loro preliminarmente consentito di rivestire la carica di «festaroli» in occasione delle celebrazioni di San Luca, il 18 ottobre (AASL, vol. 45, ff. 69v, 70). Lo stesso sarebbe accaduto nel settembre dell'anno successivo per Angelo Massarotti pittore cremonese e per gli architetti romani Filippo Leti e Marcantonio Pioselli, per cui Chiari e Buoncore furono incaricati di prendere informazioni. Espresso parere positivo, furono ammessi con la riserva per la consegna del dono d'ingresso (AASL, vol. 45, ff. 83v-84).

⁸ Ad esempio, gli accademici nominati tali nel settembre 1679 non avevano ancora provveduto alla consegna dell'opera nel settembre dell'anno successivo, ad eccezione di Agostino Scilla, che aveva donato un *San Girolamo* (inv. 370), AASL, vol. 45, f. 83v. Ancora risoluzioni sul tema dell'ammissione solo dopo la presentazione del dono in vol. 45, f. 127v (maggio 1686).

⁹ AASL, vol. 45, f. 85v. Monnaville fu proposto come accademico da Morandi. Molto scarse le informazioni sull'attività dell'artista. Le date di nascita e morte si ricavano da N. Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [Cod. ms. Capponi 257] (Roma 1724), a cura di C. Enggass e R. Enggass, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977, p. 37. Di lui si è però recentemente occupata M.M. RADATTI, *Il Gran Teatro degli artisti olandesi di Arnold Houbraken: Produzione artistica e ricezione di modelli estetici tra Francia e Italia*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Sapienza Università di Roma, A.A. 2016-2017.

¹⁰ AASL, vol. 45, f. 86.

cipe Giovanni Maria Morandi.¹¹ Il pittore consegnava in quell'anno la bellissima pala per il Duomo di Siena raffigurante la *Visione di San Filippo Neri* (Fig. 60), un'opera che rivela la vicinanza al classicismo marattesco, non tanto nel senso di permeabilità o imitazione, quanto per la riflessione su fonti figurative comuni, a partire da Reni. Il classicismo di Morandi, che coniugava Bologna e Roma, era comunque per molti aspetti lontano dalle prescrizioni belloriane, con una disposizione sostanzialmente circolare delle figure e un certo affollamento che il vecchio erudito avrebbe probabilmente apprezzato poco.¹² Si trattava, come per i migliori artisti dell'epoca, di un esito peculiare e personalizzato dello studio sui modelli bolognesi che tanto aveva informato la cultura artistica romana nel corso di tutto il Seicento. La pala, con la sua luce dorata e con la sua coltre di angioletti che sbucano dalle nuvole, è infatti memore anche della lezione di Lanfranco, imprescindibile modello, tanto universale da essere assorbito, metabolizzato e restituito, come si è visto, nelle maniere più diverse possibili.

I giudici per il concorso del 1694, rimandato a dicembre, furono Baldi, Garzi e Fabrizio Chiari per la pittura, Ferrata e Naldini per la scultura, Gregorio Tomassini e Giovanni Battista Menicucci per l'architettura. L'anno successivo il principato toccò a Ciro Ferri e la commissione di concorso fu composta da Morandi, Baldi, Ferri e Garzi per la pittura; Naldini, Ferrata e Raggi per la scultura; Tomassini e Menicucci per l'architettura.¹³ Molte, varie ed eterogenee sono le fonti figurative che si possono rintracciare nei disegni superstiti dei premiati, a dimostrazione del fatto che non esisteva, a queste date, una prescrizione accademica in termini di stile, ma solo una scuola in cui si insegnava a disegnare, dipingere, scolpire e progettare, mentre le impostazioni di tipo stilistico giungevano ai giovani attraverso la frequentazione delle botteghe dei rispettivi maestri. Non è un caso che negli unici due elenchi degli studenti conservati, accanto al nome di ciascuno comparisse quello del maestro. Le prove di concorso erano dei saggi di abilità nel trattamento delle varie parti della composizione di un'opera che potevano essere sottoposte ad un giudizio tecnico: la resa prospettica,

¹¹ AASL, vol. 45, ff. 74v (elezione), 75r-76 (insediamento e scelta degli «officiali»).

¹² Sulla pala di Morandi per il duomo di Siena cfr. E. WATERHOUSE, *A note on Giovanni Maria Morandi*, in *Studies in Renaissance & Baroque art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, a cura di J. Courtauld, London, Phaidon, 1967, pp. 117-121 (p. 117); E. SCHLEIER, *Disegni di Giovanni Maria Morandi nelle collezioni pubbliche tedesche*, «Antichità viva», XXXI, 1992, 3, pp. 15-25 (p. 18); S. PIERGUIDI, «Non le fan torto due dell'eccellentissimo Carlo Maratta che le sono vicini». *Mattia Preti, e gli altri "eccellenti artefici" nel Duomo di Siena*, «Bollettino Senese di Storia Patria», CXVII, 2010, pp. 356-368 (pp. 364-365).

¹³ AASL, vol. 45, ff. 94r, 94v.

la capacità compositiva, la qualità della «invenzione», il trattamento dei panneggi, la restituzione dei particolari anatomici. Gli insegnamenti impartiti in Accademia continuarono infatti ad essere quelli già indicati: anatomia, prospettiva, architettura e copia dal nudo o dal panno. Le lezioni di architettura e di prospettiva venivano affidate a specialisti in questi ambiti, si veda il caso di Garolli che insegnò prospettiva, seppure in modo discontinuo, per circa vent'anni. La messa in posa del facchino o del panno continuò a venire affidata ad artisti di diverse provenienza e formazione, ma soprattutto a rappresentanti di impostazioni compositive e stilistiche diametralmente opposte tra loro. Lo studio dell'antico, a queste date, non prevaricava quello del moderno, a tanto servivano per altro i doni di ingresso esposti nei locali in cui si svolgevano le attività formative. Addirittura, nel 1682 lo scultore Michele Maille fu incaricato dai colleghi di rimuovere i bassorilievi antichi dalla sala accademica e di spostarli nella sala delle congregazioni, per lasciare più spazio alle prove dei concorrenti in occasione del concorso.¹⁴

In dialogo con la letteratura artistica francese, pienamente immersa a queste date nella *Querelle* tra antichi e moderni, l'Accademia di San Luca, che aveva nel corso degli anni Sessanta e Settanta risolto il problema del primato dando spazio nell'allestimento delle mostre in occasione delle pre-



Fig. 60. GIOVANNI MARIA MORANDI, *Visione di san Filippo Neri*, 1680, olio su tela, Siena, Duomo.

¹⁴ AASL, vol. 45, f. 104v.

miazioni dei giovani solo al contemporaneo, si apriva dagli anni Ottanta al confronto con il recente passato. In occasione dell'organizzazione del concorso del 1683, infatti, si stabilì che, oltre alle prove dei concorrenti, sarebbero stati esposti nella sala accademica «quadri scelti, e rari di diversi Professori Antichi e Moderni».¹⁵ Ancora, nel 1694 si ribadì che la sala della premiazione sarebbe stata allestita con opere di accademici defunti o viventi.¹⁶ Il cambiamento era funzionale all'affermazione di un prestigio culturale che legasse gli accademici viventi alla tradizione che li aveva preceduti, della quale era progressivamente aumentata la consapevolezza critica e della quale intendevano dichiararsi eredi.

Nell'agosto 1686 il patrimonio didattico dell'Accademia venne fortemente incrementato dal lascito di Ercole Ferrata, morto il 20 luglio di quell'anno, il quale aveva destinato tutti i materiali presenti nel proprio studio «ad uso pubblico», oltre a conferire all'Accademia un lascito di 100 scudi.¹⁷ Tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta la San Luca non godette di buona salute a causa dei continui problemi di ordine economico. I concorsi venivano di continuo posticipati, il rigido funzionamento che Ghezzi tentava di imporre veniva continuamente derogato per via della scarsa partecipazione degli artisti alle sedute, nel 1692 addirittura non si avviarono i corsi per i troppi debiti da saldare che impegnavano l'intero bilancio.¹⁸ Tra il 1692 e il 1693 le attività si fermarono completamente per via di una prolungata indisposizione fisica del segretario. Questo, se da un lato ne conferma la centralità, come hanno già notato gli studi che lo riguardano, denota dall'altro lato una falla nel funzionamento della macchina istituzionale, legata evidentemente all'iniziativa personale di un singolo,

¹⁵ AASL, vol. 45, f. 115.

¹⁶ AASL, vol. 45, c. 158v.

¹⁷ AASL, vol. 45, f. 129v. Si trattava di una somma cospicua, se si tiene presente ad esempio che tre anni prima Claude Lorrain aveva lasciato 10 scudi in eredità all'istituzione (ivi, f. 111). Ferrata in realtà aveva destinato ad uso pubblico il proprio studio, collocato nella sua abitazione, con tutti i materiali in esso contenuti. Gli esecutori testamentari, probabilmente non volendo rinunciare agli spazi, stabilirono la donazione all'Accademia dei materiali di lavoro, che avrebbe assolto alla clausola testamentaria di Ferrata. Gli accordi con l'Accademia furono stipulati nel corso di una riunione tra gli eredi Ferrata e Maratti, Ferri, Guidi e Fontana, quest'ultimo principe in carica. Questo ci dà modo di sottolineare come l'autorevolezza di Maratti si spendesse comunque nelle situazioni delicate anche a fronte della sua prolungata assenza dall'Accademia.

¹⁸ AASL, vol. 45, f. 163. Per quanto riguarda la scarsa partecipazione, questa risulta già essere un problema nel 1680, quando, dopo aver dovuto annullare varie congregazioni, tanto accademiche che generali, per via della mancanza del numero minimo di partecipanti, si decise che le stesse sarebbero state considerate valide in presenza del principe, di un consigliere e di un rettore, indipendentemente dal numero di accademici e aggregati presenti (vol. 45, f. 82).

in mancanza del quale gli altri stentavano ad organizzarsi (un fenomeno molto italiano e sempre attuale).

Nel 1694, riprese a pieno ritmo le attività istituzionali, si organizzò un nuovo concorso. Fu un banale incidente a dare vita a quella che sarebbe diventata una gloriosa tradizione. Il solaio della sala che avrebbe dovuto ospitare la competizione risultò essere pericolante, rendendola inutilizzabile. Così, il soccorso del protettore Carlo Barberini fruttò la possibilità di utilizzo di una sala in Campidoglio. L'idea piacque tanto al segretario, che la ripropose in occasione delle celebrazioni del centenario il 30 settembre 1696¹⁹ e, come è noto, la soluzione fu adottata definitivamente per i Concorsi Clementini dal 1702 in avanti.²⁰

Il concorso del 1694 si tenne sotto il principato di Carlo Fontana. I giurati designati furono per la pittura Baldi, Locatelli, Fabrizio Chiari e Morandi; per la scultura Maille e Théodon; per l'architettura Filippo Leti e Tomassini.²¹ La composizione della giuria rispecchiava quelle che erano considerate le presenze più autorevoli tra quelle assidue in Accademia. Non sorprendono quindi i nomi dei pittori, che restituiscono da un lato l'eredità di Pietro da Cortona, rappresentata da Baldi e Locatelli, dall'altra due maestri della vecchia scuola classicista legata alla cultura emiliana. Per la scultura invece si trovano due francesi, che rispecchiano, nelle loro differenze, l'eterogeneità della produzione scultorea francese a Roma, molto più autonoma della pittura rispetto alle direttive accademiche d'oltralpe. Michele Maille fu infatti a tutti gli effetti un artista romano, forse il primo della lunga serie di scultori francesi che avrebbero animato i maggiori cantieri della Roma di primo Settecento e che sarebbero giustamente stati riconosciuti dalla critica come «romani».²² Il fenomeno del cosmopolitismo della città eterna, che fa vacillare il concetto di forestiero, se legato alla produzione artistica, è stato messo perfettamente a fuoco dagli studi sul Settecento, soprattutto in rapporto alla scultura.²³ Di questo processo

¹⁹ AASL, vol. 45, f. 166v.

²⁰ Ivi, f. 158v.

²¹ Ivi.

²² È il caso, ad esempio di Pierre Legros il giovane, come attesta il significativo titolo scelto da S. BAUMGARTEN, *Pierre Legros, artiste romain*, Paris, Leroux, 1933, titolo poi mutuato – e mutato – da J. PASCAL, *Pierre Legros, sculpteur romain*, «Gazette des Beaux-Arts», CXXXV, 2000, pp. 189-214.

²³ La bibliografia relativa al Settecento romano è sterminata. Si indica come voce di massima il fondamentale approdo critico costituito dal catalogo di mostra *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Catalogo della mostra *The splendor of 18th-century Rome* (Philadelphia, Museum of Art, 16 marzo-28 maggio 2000) a cura di E.P. Bowron e J.J. Rishel, London, Merrel, 2000. Cfr. ivi ad esempio C.M.S. Johns, *The Entrepôt of Europe: Rome in the Eighteenth Century*, pp. 17-45: 18-19.

Maille può essere considerato un precedente. Trasferitosi a Roma intorno al 1666, si ritrovò immediatamente, poco più che ventenne, coinvolto nelle attività di Ercole Ferrata e della sua cerchia di allievi che collaboravano, così come il maestro, ai grandi cantieri berniniani del pontificato Chigi. La sua prima commissione pubblica riguardò infatti la decorazione scultorea del colonnato di San Pietro, per cui eseguì due statue. Nel decennio successivo fu impegnato in opere capitali il catafalco di Alessandro VII in San Pietro progettato da Bernini, per cui egli scolpì la figura del pontefice.²⁴ Contemporaneamente fu impiegato nella decorazione a stucco della volta del Gesù su disegno di Gaulli, dunque sempre nell'ambito di imprese berniniane. Sua anche la *Fede* per il Monumento dedicato al cardinale Carlo Bonelli in Santa Maria sopra Minerva, realizzato nella prima metà degli anni Settanta su progetto dell'architetto Carlo Rainaldi.²⁵ All'inizio degli anni Novanta, proprio insieme ai colleghi Théodon e Lorenzo Ottoni, vale a dire insieme agli altri due scultori maggiormente attivi in Accademia, nonché più spesso nominati stimatori di sculture, Maille fu ripetutamente impiegato in progetti affidati a Carlo Fontana. Tra queste imprese spicca per importanza quella per il fonte battesimale nella Cappella del Battesimo, ancora una volta in San Pietro, opera collettiva in cui Montagu ha individuato la mano del francese nei putti e nel medaglione centrale.²⁶ Perfettamente inserito, dunque, nel panorama artistico romano del suo tempo, la gravidanza dell'attività accademica di Maille, così come del collega Théodon, non va considerata come effetto del prolungamento dell'imposizione culturale francese nella San Luca, al contrario va letta come la continuazione di quella tradizione peculiare romana che, interrotta per qualche anno nel tentativo di carpire i favori del Re di Francia, riprese ad animare la vita e l'opera dell'Accademia romana.

Sono i disegni conservati tra i premiati di quell'anno, il 1694, a dimostrare come l'esperienza del classicismo retorico di matrice francese fosse ormai superata. Il primo premio per la prima classe fu conferito ad esempio ad Antonio Balestra per il tema *La caduta dei giganti* (Tav. XLII). L'artista veronese formatosi dapprima a Venezia e approdato poi nella bottega di

²⁴ Cfr. J. MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture. The industry of art*, New Haven-London, Yale University Press, 1989, pp. 109-110; O. FERRARI – S. PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Bozzi 1999, p. 569.

²⁵ BACCHI 1996, p. 774; FERRARI – PAPALDO 1999, p. 275; C. GIOMETTI, *Maille, Michel*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2006, LXVII, a.v.

²⁶ MONTAGU 1985, cat. L 99; EAD., *Gold, silver and bronze. Metal sculpture of the Roman baroque*, New Haven-London, Yale University Press, 1996, p. 122; FERRARI – PAPALDO 1999, p. 574; GIOMETTI 2006.

Maratti a Roma esprimeva in questa prova, come già rilevato da Olivier Michel, una solida adesione ai modi maratteschi, rintracciabile nei delicati passaggi chiaroscurali e nel trattamento dei panneggi, nonché in una forte carica disegnativa lontana dall'imprinting coloristico veneziano che si presume egli potesse avere al suo arrivo a Roma.²⁷

Il centenario del 1696 fu il banco di prova, per gli artisti attivi a Roma, dell'affermazione del loro ruolo sociale e delle loro prerogative culturali. Già nel febbraio 1695 Ghezzi invitò i colleghi a celebrare la ricorrenza in pompa magna, chiedendo una sottoscrizione da parte di tutti i membri dell'istituzione. I presenti aderirono subito, mentre Ottoni e Théodon furono incaricati di riscuotere le donazioni dagli assenti.²⁸ Per l'occasione si presero numerose iniziative. Si decise innanzitutto di ripetere la cerimonia in Campidoglio, favoriti dal marchese Ottavio Riario, stabilendo che la sala «si adorni con ogni maggior pompa».²⁹ Un aspetto della vita accademica cui si volle dare importanza fu quello dei promotori e sostenitori dell'istituzione. In questo momento nacque infatti l'idea di realizzare, in dimensioni maggiori rispetto a quelle previste per la serie dei ritratti degli artisti, le effigi dei fondatori e dei protettori. Ghezzi e Morandi si impegnarono nella realizzazione dei celebri ritratti di Muziano e di Zuccari (Tavv. XLIII-XLIV).³⁰ I due effigiati sono raffigurati entrambi accompagnati dalle bolle di riconoscimento dell'aggregazione degli accademici che avevano rispettivamente ottenuto, Muziano da Gregorio XIII e Zuccari da Sisto V. Non potevano dunque mancare in un simile programma celebrativo le effigi dei due pontefici, ritenute anonime ma stando alle evidenze documentarie commissionate rispettivamente a Filippo Luzi (Fig. 61) e a Pietro Locatelli (Tav. XLV).³¹ Naturalmente furono previste anche l'effigie del primo protettore dell'istituzione al tempo del principato di Zuccari, cioè Federico Borromeo, affidata a Francesco Fontana e Paolo Albertoni, e quella di Urbano VIII, affidata curiosamente a Lorenzo Ottoni piuttosto che a un pittore. Il ritratto, tuttora conservato nella collezione accademica (Tav. XLVI), riporta in realtà la firma

²⁷ O. MICHEL in *I premiati* 1989, p. 22, cat.5.

²⁸ AASL, vol. 45, f. 159v.

²⁹ AASL, vol. 45, f. 162. Per la collaborazione del marchese Ottavio Riario, coinvolto l'anno successivo, che finanziò anche in parte le spese, *ivi*, f. 166.

³⁰ I due ritratti (inv. 191 e 193) sono stati nel tempo attribuiti alla mano dell'uno o dell'altro. SUSINNO 1974 (pp. 224-227) e INCISA DELLA ROCCHETTA 1979 (p. 103, catt. 487, 489) attribuivano quello di Muziano a Pier Leone Ghezzi e quello di Zuccari alla collaborazione tra padre e figlio. A. LO BIANCO, *Pier Leone Ghezzi, pittore*, Palermo, Ila Palma, 1985 (p. 22), pubblicando i documenti d'archivio relativi, attribuiva a Morandi il ritratto di Zuccari.

³¹ AASL, vol. 45 f. 164.



Fig. 61. FILIPPO LUZI, *Ritratto di Gregorio XIII*, 1696, olio su tela, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

«Giacomo Grandi».³² È comprensibile che lo scultore si fosse fatto carico della realizzazione di un ritratto barberiniano, visti i suoi rapporti con la famiglia anche in qualità di ritrattista, ma non è ad oggi nota una sua attività pittorica, pertanto il suo ruolo nella realizzazione del quadro è da restringersi a una sorta di sub-appalto, benché non sia ad oggi noto il suo rapporto con Giacomo Grandi. Quest'ultimo è con tutta probabilità da identificare con il pittore carrarese, figlio dello scultore e realizzatore di strumenti musicali Michele Antonio Grandi, citato da Giuseppe Campori sulla base di documenti estensi e autore della pala raffigurante l'*Adorazione dei magi* nella cappella di San Giuseppe della cattedrale di Massa Carrara,³³ presente a Roma nel 1668, come attesta la sua registrazione negli Stati delle

anime della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte.³⁴ Ad ogni modo, questo episodio avvalorava la convinzione che i documenti relativi alla commissione delle effigi per il centenario valgano ad indicare l'artista che si assunse la responsabilità di farli eseguire, più che l'esecutore stesso.³⁵

In questa occasione Maratti fu invece incaricato di dipingere «in un solo quadro tutti i santi delle nostre professioni», una commissione che il pitto-

³² Il dipinto è citato ne *Il centesimo* 1696, p. 14, in cui Ghezzi riporta l'iscrizione apposta sotto il ritratto con l'elogio del pontefice e della sua attività in favore della San Luca.

³³ G. CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec: nativi di Carrara...*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1873, p. 129.

³⁴ Cfr. L. BARTONI, *Le vie degli artisti: residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012, p. 232.

³⁵ Ad eccezione di quello firmato, i ritratti sono tutti ascritti a mano anonima da INCISA DELLA ROCCHETTA 1976 (pp. 100-101). Sappiamo però che l'autore non conosceva questo documento, citato poi da LO BIANCO 1985 (p. 22) per suffragare la nuova attribuzione per il ritratto di Federico Zuccari. Vittoria Brunetti mi ha gentilmente confermato che non è documentata un'attività pittorica da parte di Lorenzo Ottoni. Le condizioni conservative di questi ritratti e la scarsa produzione rimasta degli autori documentati non aiutano nel compito dell'attribuzione.

re non portò mai a termine ma che concorre a evidenziare la volontà di costruire una filiera di eccellenza, in questo caso sacra, al cui esito porre l'Accademia stessa. Un possibile ideatore di una scelta così legata alle agiografie artistiche è Lazzaro Baldi, che, come è noto, era stato ripetutamente coinvolto in imprese di questo genere, per le quali nutriva una spiccata sensibilità, e che a queste date ricopriva un ruolo apicale nella conduzione delle attività istituzionali.³⁶

Con la celebrazione del centenario e con la pubblicazione del resoconto della giornata, curata dal segretario Ghezzi, l'Accademia si avviava verso la fine del secolo manifestando, per lo meno sul piano formale, il raggiungimento delle prerogative che si era data fin dai tempi della sua fondazione. Nel testo di Ghezzi che apriva il fascicolo veniva scritta – non senza forzature – la storia dell'istituzione, storia che conferiva, nella sua rielaborazione, un ruolo centrale alla presenza degli artisti nella vita sociale e culturale romana.³⁷ Roma veniva riaffermata quale detentrica del titolo di capitale della produzione artistica tanto in relazione alla sua storia antica, quanto a quella estremamente recente.³⁸ Gli accademici, esponendo la loro genealogia attraverso la serie dei ritratti, allestendo la sala delle premiazioni con le proprie opere e dando prova dei raggiungimenti dei giovani da loro educati, manifestavano in una vetrina d'eccezione la storia gloriosa dell'arte romana, universale perché onnicomprensiva. Ancora nel libretto, Ghezzi raccontava al lettore di come i visitatori fossero attratti innanzitutto dagli studi e dai modelli «degli antepassati maestri» e dai disegni conservati dentro cartelle nei credenzoni, che osservavano con meraviglia e con fretta – come a intendere che si trattava di cose note – e di come infine essi si soffermassero con intento analitico sui disegni dei premiati.³⁹

Nonostante le difficoltà dovute prevalentemente alla scarsità dei finanziamenti,⁴⁰ che causarono per altro lo slittamento delle celebrazioni del

³⁶ AASL, vol. 45, f. 164. Sulla commissione non realizzata cfr. MARZINOTTO 2014a, dove si ipotizza, appunto, il coinvolgimento di Baldi nell'ideazione della pala commissionata a Maratti. Con questa ipotesi ha concordato DE MARTINO 2017.

³⁷ Per il probabile revisionismo con cui Ghezzi scrisse la storia dell'Accademia cfr. I. SALVAGNI, *Pour l'histoire de l'Académie de Saint-Luc. Notes pour une révision*, «Revue de l'art», CLXXI, 2011, 1, pp. 17-29.

³⁸ *Il centesimo* 1696.

³⁹ *Ivi*, p. 18.

⁴⁰ Non a caso in previsione dei festeggiamenti per il centenario furono creati numerosi accademici di onore, si veda ad esempio la seduta del 2 ottobre 1695 in AASL, vol. 45, f. 163v. La riunione è quella in cui, per altro, fu investito di tale nomina il marchese Niccolò Maria Pallavicini (cfr. S. RUDOLPH, *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma, Bozzi, 1995).

centenario, che sarebbero dovute cadere nel 1695, al 1696, è chiaro che lo scopo di questi festeggiamenti, nonché l'intento generale del programma accademico di Ghezzi, fosse non tanto quello di eleggere la San Luca a custode del culto dell'antico, quanto di promuovere la produzione artistica romana contemporanea come un nuovo modello di riferimento. Nel riportare l'orazione tenuta da suo figlio Placido Eustachio nel giorno del centenario, Ghezzi precisa che il giovane, «ben istruito da me», dichiarò pubblicamente: «sarà d'invidia a' posterì non poter superare il nostro Secolo, e solo loro resterà la gloria di seguirne l'orme». ⁴¹

Poco dopo, a Parigi il Seicento si sarebbe chiuso con la mostra organizzata per la festa di San Luigi tenuta nel 1699 al Louvre, grazie alla quale, secondo la stampa dell'epoca:

gli stranieri... hanno riconosciuto che soltanto la Francia è oggi in grado di produrre simili meraviglie e che ciò è dovuto alla protezione e alla generosità del sovrano che ha consentito alle belle arti di attingere un livello di perfezione talmente alto da scoraggiare la rivalità delle altre nazioni. ⁴²

Quella cui stava partecipando Ghezzi, e con lui l'Accademia romana tutta, era una partita ormai in aperta competizione con i francesi.

«COLL'ARTE HÀ MOSTRATO IL NOSTRO SECOLO SUPERIORE»: L'EREDITÀ DI BERNINI A DIFESA DEL PRIMATO DI ROMA

Tra la morte di Pietro da Cortona e quella di Bernini, l'Accademia aveva attraversato la sua fase di vicinanza alla politica culturale francese che, come si è analizzato nel precedente capitolo, aveva inevitabilmente insufflato nella variegata cultura accademica romana un classicismo retorico di importazione. La morte di Bernini sopraggiungeva quando questa vera e propria sudditanza al modello francese iniziava ad essere mal sopportata dai professori romani e proprio questo senso di rivalsa pare aver costituito un fattore propizio al fiorire della sua eredità.

Per quanto riguarda l'Accademia e lo scandirsi della sua vita istituzionale, mancava certamente per Bernini, rispetto a quanto avveniva per Pietro da Cortona, come si è detto, quella sorta di culto della memoria personale

⁴¹ Ivi, p. 24.

⁴² Cit. in C. NICOSIA, *Arte e accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, Bologna, Minerva, 2000, p. 29, da una recensione comparsa su «Le Mercure Galant», settembre 1699, pp. 224-227.

che il secondo aveva programmato. Allo stesso modo mancavano, nel concesso, allievi continuatori diretti come furono Ferri o Baldi per Cortona, ma questo perché Bernini ebbe collaboratori più dotati che rielaborarono il suo linguaggio in senso innovativo già prima della sua morte, come si è riferito in precedenza. Di Bernini, però, restava certamente memoria dell'opera e della sua incomparabile grandiosità. Come è stato infatti rilevato da studi piuttosto recenti, Bernini fu senza dubbio l'artista le cui opere furono più spesso fornite come oggetto di copia ai giovani concorrenti per il premio di terza classe nelle competizioni accademiche.⁴³ Purtroppo, le lacune nei documenti archivistici e figurativi riguardanti i concorsi seicenteschi non consentono una trattazione esaustiva dell'argomento, perché manca per molti concorsi l'indicazione del tema per la terza prova. Sulla base delle informazioni rimaste, però, si ricava un dato molto interessante: fra il 1663 e il 1702, anno di inaugurazione dei Concorsi Clementini, sono pochi gli artisti di età moderna selezionati come oggetto di copia per i giovanissimi concorrenti della terza classe. Nel 1664, come anticipato, la consegna prevedeva la copia di una porzione della cupola di Sant'Andrea della Valle di Lanfranco, di cui è rimasta testimonianza nel disegno di Antonio Valeri.⁴⁴ Nel 1679 la scelta, operata da Giuseppe Ghezzi, ricadde su «una historia del Testamento vecchio dipinta da Raffaello nella loggia Vaticana a loro [dei concorrenti] beneplacido».⁴⁵ Nel 1681, ancora su proposta di Ghezzi, il tema assegnato per la copia sia per i pittori, sia per gli scultori, fu «li bassirilievi antichi o l'opere di Raffaele a beneplacito»⁴⁶ (Figg. 62a-62b). Nel 1692 fu invece assegnata a entrambe le categorie la copia dal bassorilievo

⁴³ L. PESTILLI, *On Bernini's Reputed Unpopularity in Late Baroque Rome*, «Artibus et Historia», LXIII, 2011, pp. 119-142; 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*, «Studi di storia dell'arte», XXVIII, 2017, pp. 239-248. Sostengono questa nuova considerazione della fortuna berniniana anche A. BACCHI – A.L. DESMAS, *La fortuna di Bernini nella scultura del Settecento*, in *Bernini*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1 novembre 2017-4 febbraio 2018) a cura di A. Bacchi e A. Coliva, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 333-348. Sulla fortuna di Bernini tra Sette e Ottocento nella letteratura e nella produzione artistica si veda da ultimo il bellissimo volume di L. SIMONATO, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Milano, Electa, 2018. Sulla fortuna calcografica B. CIUFFA, *Bernini tradotto. La fortuna attraverso le stampe del tempo (1620-1720)*, Roma, Artemide, 2019.

⁴⁴ Cfr. *I disegni di figura* 1988, p. 25.

⁴⁵ AASL, vol. 46, f. 26v. Il soggetto era destinato sia ai pittori, sia agli scultori. La proposta di copiare le storie veterotestamentarie delle logge vaticane è indicativa della sovrapposizione allora in essere tra l'opera del Sanzio e quella della sua scuola.

⁴⁶ AASL, vol. 45, f. 92. Cfr. inoltre *I disegni di figura* 1988, pp. 85-87: ANTONIO PICHI, *Mosè fa scaturire l'acqua da una rupe*, matita rossa e gesso su carta, mm 440 × 630, inv. A65; ANDREA D'ORATIO, *Adorazione del Vitello d'oro*, matita rossa su carta, mm 430 × 575, inv. A66. Anche in questo caso viene annoverata sotto il nome di Raffaello l'opera degli allievi.

62a



62b



Fig. 62a. ANTONIO PICHI da RAFFAELLO (Giulio Romano), *Mosè fa scaturire l'acqua da una rupe*, 1681, matita rossa su carta, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca – foto Mauro Coen. Fig. 62b. ANDREA D'ORATIO da RAFFAELLO (scuola di), *Adorazione del vitello d'oro*, 1681, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca – foto Mauro Coen.

vo raffigurante *L'incontro tra Leone Magno e Attila* di Algardi (Tav. XLVII).⁴⁷ Nel 1694, nel corso del principato di Carlo Fontana ai giovani concorrenti venne chiesto di tradurre graficamente *l'Abacuch e l'angelo* della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo (Figg. 63-65).⁴⁸ È da notare, per altro, che le opere di Bernini per la cappella Chigi avevano già indicato lo statuto apicale di Bernini al tempo della loro realizzazione: la loro stessa collocazione a confronto con l'urbinate sottintendeva l'accostamento di valore.

Nel 1696 per i concorrenti della terza classe della pittura fu assegnata la copia dalla *Santa Teresa in estasi* di Bernini (Fig. 66, Tav. XLVIII), mentre agli scultori fu prescritto di «ridursi in modello di mezzo rilievo e nella misura almeno di due palmi il Daniello del Bernino situato nella Cappella de Signori Chigi al Popolo». ⁴⁹ Si trattava in questo caso di un concorso particolarmente importante, coincidendo con i festeggiamenti per il centenario dalla fondazione dell'Accademia, organizzato, come si è detto, con solennità e accompagnato per la prima volta da una pubblicazione. È quindi più che mai significativo rilevare come in una ricorrenza tanto faticida ben due opere di Bernini venissero scelte come modelli proposti ai giovani artisti in formazione, tenendo conto del fatto che le copie sarebbero poi state esposte al pubblico nel corso della cerimonia di premiazione. Due opere, per altro, che insieme coprono, si può dire, lo spettro delle inclinazioni stilistiche berniniane: da una parte il profeta Daniele così classicista, dall'altra la *Santa Teresa*, esempio altissimo delle istanze più ardite del cosiddetto «barocco» romano. Una scelta avanzata nel corso del principato di Carlo Fontana e durante il segretariato di Ghezzi, assoluto artefice di questi concorsi e della scelta dei temi. Ghezzi che, per altro, si era spesso prevalentemente orientato verso l'antico nell'indicazione delle consegne per i concorsi, ma che evidentemente, da intelligente intenditore quale era, nell'atto di organizzare la prima competizione che avrebbe avuto una particolare risonanza e di cui sarebbe rimasta imperitura memoria attraverso il volume da lui stesso curato, selezionava come modello apicale il grande maestro della modernità.

Tutto questo accadeva mentre le strade di Roma e di Parigi si dividevano in opposizione dopo aver tentato di convergere nei decenni precedenti.

⁴⁷ *I disegni di figura* 1988, p. 121.

⁴⁸ GIUSEPPE ANTONIO MARTINEZ, *Abacuch e l'angelo*, matita rossa su carta, mm 550 × 370, inv. A110; FILIPPO EVANGELISTA, *Abacuch e l'angelo*, matita rossa su carta, mm 480 × 325, inv. A111; RANUCCIO DE ROSSI, *Abacuch e l'angelo*, matita rossa su carta, mm 620 × 450, inv. A112; cfr. *I disegni di figura* 1988, p. 135, dove il soggetto è indicato come *Il profeta Daniele*; VENTRA 2018.

⁴⁹ AASL, Misc. Concorsi, secolo XVII, *ad annum*, trascritto in *I disegni di figura* 1988, p. 150.

63



64



65



Fig. 63. FILIPPO EVANGELISTA da GIAN LORENZO BERNINI, *Abacuch e l'angelo*, 1694, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Fig. 64. GIOVANNI ANTONIO MARTINEZ da GIAN LORENZO BERNINI, *Abacuch e l'angelo*, 1694, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Fig. 65. RANUCCIO DE ROSSI da GIAN LORENZO BERNINI, *Abacuch e l'angelo*, 1694, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Tenuto conto dei documentati rapporti tra i due e della mentalità fortemente strategica che caratterizzò sempre l'operato di entrambi, non sorprende constatare come, poco dopo che Maratti, custode delle pitture in Vaticano, manifestava la propria forza vietando ai giovani allievi dell'Académie de France di copiare Raffaello,⁵⁰ Ghezzi proponesse come modello lo scultore che, di fatto, aveva reso monumentale e concorrenziale rispetto all'antico la Roma moderna: Bernini, colui che era stato infine licenziato dai francesi perché non compreso, ma che era stato da loro per lungo tempo adulato e omaggiato. Si ricordi ad esempio che nel 1671, quando il figlio di Colbert era in procinto di partire per Roma, il padre scrisse proprio a Bernini annunciando l'arrivo del giovane e comunicandogli che non ci sarebbe potuto essere piacere più grande per lui del sapere che suo figlio si sarebbe intrattenu-
to con lo scultore e che sarebbe stato da lui accompagnato a vedere quanto di meglio potesse esserci nella capitale pontificia.⁵¹ Bernini come scelta di un linguaggio peculiare romano, lontano da qualunque esito dell'influenza che la cultura classicista francese poteva avere avuto a Roma, fuori e dentro l'Accademia. L'artista diveniva al contempo strumento di una rivendicazione identitaria, ma anche di professione di fede nella modernità. Di più, la produzione dello scultore veniva rappresentata attraverso due opere che avevano saputo farsi interpreti del fervore religioso seicentesco e di quella difesa del culto delle immagini opposta alla chiesa controriformata, nello stesso anno in cui lo zelante Innoncenzo XII Pignatelli aboliva tutti i privilegi, le facoltà e le giurisdizioni concesse dai predecessori alle corpora-



Fig. 66. ANONIMO da GIAN LORENZO BERNINI, *Estasi di santa Teresa d'Avila*, 1696, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.

⁵⁰ LOIRE 2015a, p. 176.

⁵¹ Cfr. *Correspondance* 1887, I, p. 30, doc. 52.

zioni di arti e mestieri.⁵² Il momento richiedeva dunque una strenua difesa delle prerogative di chi, per mestiere, creava immagini sacre.

Gli elogi di Bernini non furono risparmiati da Ghezzi nel testo redatto per la celebrazione del centenario del 1696, testo che, ricordiamo, era la prima pubblicazione ufficiale emessa dall'istituzione accademica romana. Nel fingere una sfida tra le personificazioni delle tre arti, intente ciascuna a dimostrare la propria superiorità, Ghezzi, dopo avere naturalmente fatto parlare la Scultura per esaltare i propri antichi natali, le faceva affermare:

Ma vi mostrerò compendiat tutti li prodigi dell'Arte nelle opere de' Professori di questo Secolo, come in quelle del Bernini, che nella moltitudine supera il peggior, e coll'Arte hà mostrato il nostro Secolo superiore nell'intenerire i marmi all'età de' Zenodori, de' Lisippi, Policleti, ed Eufranori, come ben si ravvisa alla Tomba del grande Urbano; alla Serafina del Carmelo; alla Superba Sprezzatrice del Dio di Delo, e nella bellezza rapita dal Nume degli Elisii.⁵³

Bernini era per Ghezzi, insieme a Du Quesnoy e Algardi, citati poco dopo, colui che consentiva al Seicento di gareggiare a pari merito con l'antico. Le armi schierate in questa sfida erano il catafalco di Urbano VIII, la *Santa Teresa* e i gruppi giovanili *Apollo e Dafne* e *Ratto di Proserpina*. Da rilevare è il fatto che nel citare Du Quesnoy Ghezzi omettesse di riferirsi ad opere precise, così come il fatto che di Algardi citasse solo il rilievo vaticano con *L'incontro di Attila e Leone Magno*, pure oggetto di copia nei concorsi da lui promossi.⁵⁴ Nel catalogo di Bernini, Ghezzi selezionava le opere tecnicamente più audaci, più spettacolari, a dimostrazione di una profonda comprensione della rivoluzione tanto formale quanto tecnica che il sommo scultore aveva attuato con il suo genio. Il gruppo di *Apollo e Dafne* era stato infatti per Bernini un banco di prova per mettere la propria scultura in paragone non solo con l'antico, ma anche e soprattutto con gli alti raggiungimenti della pittura moderna a lui di poco precedente, con richiami tanto all'*Apollo* del Belvedere che a Guido Reni, Domenichino, Lanfranco. Questa operazione dialogica tra pittura e scultura di tempi diversi è stata infatti paragonata dalla critica a noi contemporanea a quella operata, in pittura, da Annibale nella volta Farnese.⁵⁵ La straordinarietà

⁵² MORELLI 1937, p. 19.

⁵³ *Il centesimo* 1696, p. 27.

⁵⁴ Sulla fortuna di Algardi nelle fonti accademiche cfr. PERINI FOLESANI 1999.

⁵⁵ Cfr. S. SCHÜTZE, "Liberar questo secolo dall'invidiare gli antichi": Bernini und die Querelle des Anciens et des Modernes, in *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, a cura di J. Myssok e J. Wiener, Münster, Rhema, 2007, pp. 345-358.

delle abilità tecniche di Bernini era palese anche agli occhi dei suoi contemporanei. Proprio Carlo Fontana, durante il principato del quale, come si è visto, le sculture del grande maestro furono assegnate ai giovani da copiare, nel suo pregiato trattato dedicato a *Il Tempio Vaticano* del 1694, sottolineava in varie parti quanto fossero state ingegnose e degne di lode le soluzioni ideate da Bernini, il quale sempre «operò col valore del suo talento»⁵⁶ per risolvere problemi che oggi definiremmo ingegneristici. A proposito della costruzione della nuova scala regia in Vaticano, ad esempio, Fontana concludeva:

Non può alcuno a bastanza distinguere e conoscere quanto industrioso e stimabile sia stato l'artificio del predetto architetto, in saper porre rimedio a rovine tanto evidenti, e rendere con maraviglia universale la Scala sì luminosa e magnifica, con ornamenti tanto nobili.⁵⁷

Non a caso, infatti, nel discorso di Ghezzi per il centenario Bernini è citato, insieme a Domenico Fontana, Barozzi, Maderno e Borromini, tra coloro che «hanno tutt'insieme posto il *Non plus ultra* all'Architettura».⁵⁸ L'eccezionale considerazione delle abilità tecniche e ingegneristiche del grande maestro torna, nel discorso di Ghezzi, in riferimento alle «industriosissime fontane» prodotte dal Seicento:

trà le quali signoreggia quella, che epilogà le Meraviglie nel cerchio Agonale, dove il Bernini dentro gli angusti Spazii di Lago ammirabile hà condotto il gran Mare degli stupori che minaccia sicuri i Naufragii a' più corredatei Navilii dell'Invezioni.⁵⁹

La straordinaria importanza che avevano assunto le fontane di Bernini quando l'artista era ancora in vita è confermata per altro dal fatto che già nel 1668 Clemente IX Rospigliosi avesse emanato un editto in cui ordinava la costante manutenzione e pulizia della fontana del Tritone in piazza Barberini, considerata «monumento papale».⁶⁰

Coincidenza volle che nel luglio dello stesso anno, pochi mesi prima dei festeggiamenti per il centenario che animavano le attività accademiche dall'inizio dell'anno, venisse a mancare il pittore Fabrizio Chiari, il quale

⁵⁶ C. FONTANA, *Il Tempio Vaticano* (1694), a cura di G. Curcio, Milano, Electa, 2003, p. 133.

⁵⁷ *Ivi*, p. 132.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 29-30.

⁵⁹ *Il centesimo* 1696, p. 29.

⁶⁰ A. PAMPALONE, *Bernini restaurato. Interventi di Pierre Le Gros e Lorenzo Ottoni alle fontane di Piazza Barberini e all'Angelo con la spugna di Antonio Giorgetti*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, Skira, 2004, pp. 393-413: 395.

lasciò per legato all'istituzione un gesso tratto dal *Ratto di Proserpina* di Bernini, un busto-ritratto di Raffaello e uno di Andrea Sacchi, prontamente accettati ed esposti nella sala accademica in una evocativa riunione di modelli, che dà conto dell'alto riconoscimento del magistero sacchiano che Chiari intendeva palesare attraverso questo dono.⁶¹ A tal proposito, è significativo notare come nel testo redatto da Ghezzi non sembri essere riconosciuto un ruolo speciale a Sacchi, che compare solo nell'elenco finale di tutti gli artisti ammessi in Accademia dalla sua fondazione. Una sola citazione è invece riservata ad Annibale Carracci, in relazione alla volta della Galleria Farnese, dove egli conquistò, scrive Ghezzi, il «grido di invincibile»,⁶² ma questa parsimonia è probabilmente dovuta al fatto che la grandezza di Carracci fosse ormai data per scontata.

Nel 1700, anno giubilare apertosi con il principato di Maratti, carica che sarebbe poi divenuta perpetua, prima di decidere di rimandare il concorso «per impedimenti correnti»⁶³ tra i temi proposti per la terza classe figura la copia – grafica per i pittori, in bassorilievo per gli scultori – del rilievo dedicato a Santa Cecilia in Sant'Agnese in Agone, opera di Antonio Raggi.⁶⁴ Va ricordato poi, benché vada oltre i termini della trattazione di questo scritto, come durante il principato di Maratti le opere di Bernini furono assegnate come oggetto di copia in altri due Concorsi Clementini, quello del 1706, quando ai pittori fu chiesto di copiare il monumento funebre di Urbano VIII e quello del 1709, in cui a pittori e scultori fu assegnata la copia delle allegorie della Fede e della Carità dal catafalco di Alessandro VII.⁶⁵ Non pare risultare evidente un discrimine netto tra pittori e scultori nell'utilizzo di Bernini come modello per le esercitazioni concorsuali e comunque è utile non trascurare il dato più concretamente indicativo: le opere di Bernini furono, insieme a quelle di Raffaello e all'antico, quelle più spesso scelte come consegne per le prove di concorso in Accademia di San Luca, sia per i pittori, sia per gli scultori.⁶⁶

⁶¹ AASL, vol. 45, f. 165.

⁶² *Il centesimo* 1696, p. 33.

⁶³ AASL, vol. 45, f. 103 / vol. 46a, f. 7.

⁶⁴ AASL, Misc. Concorsi sec. XVII, *ad annum*, riportato in *I disegni di figura* 1988, p. 160.

⁶⁵ Cfr. PESTILLI 2011, p. 125 sgg. Va rilevato che la statua del pontefice nel monumento sepolcrale di Urbano VIII era stata a suo tempo copiata anche da Sacchi in un disegno conservato a Windsor Castle e pubblicato in A. SUTHERLAND HARRIS, *Drawings by Andrea Sacchi: Additions and Problems*, «Master Drawings», IX, 1971, pp. 384-391, plate 27b.

⁶⁶ In PERINI FOLESANI 1999, intervento dedicato alla fortuna critica di Algardi, l'autrice ha proposto di leggere nelle scelte di Ghezzi un discrimine tra il Bernini modello per i pittori e un Bernini modello per gli scultori. Le sue opere sarebbero infatti state proposte ai pittori da copiare in quanto «pittoriche», mentre sarebbero state offerte meno volentieri come modello

È difficile quindi, dopo questa disamina, continuare a sostenere una tangenza tra la censura belloriana su Bernini e le posizioni di Ghezzi. Viceversa, va notato come alla diade individuata da Bellori nelle sue *Vite* a rappresentare gli scultori (Algardi e Du Quesnoy), Ghezzi aggiungesse proprio Bernini, quasi a voler emendare l'ingiustificata esclusione, non avendo per altro più il problema di citare un artista vivente, noto alibi per l'approccio di Bellori.⁶⁷ Allo stesso modo vanno forse interpretate le lodi per le «spiritose invenzioni» di Borromini.⁶⁸

Nel ritenere Ghezzi la «vera eminenza grigia della diffusione capillare del marattismo»⁶⁹ e nel considerare quest'ultimo in perfetta consonanza e sovrapposizione col paradigma belloriano, si è forse perso di vista il reale contributo che Ghezzi diede, o almeno tentò di dare, al dibattito teorico del suo tempo.

Il pittore, attraverso i suoi scritti e con la consapevolezza di rappresentare la voce ufficiale dell'istituzione di cui era segretario, non solo fu in grado di cogliere gli apici della produzione artistica del proprio tempo senza cedere a censure di partito, ma seppe utilizzarli in modo funzionale alla costruzione di un'identità artistica vincente perfino nel confronto con l'antico: l'identità della Roma seicentesca. La sua operazione assume dunque una valenza di segno opposto rispetto a quella condotta da Bellori, che proprio nel 1696 moriva lasciando in fase di edizione quel discorso tenuto in Accademia nel 1677 marcatamente filo-francese di cui si è detto in precedenza.⁷⁰ Come già ricordato, l'operazione di Bellori è stata letta in due modi opposti: da una parte come rispondente «più che alle ragioni dell'arte, a quelle della diplomazia»,⁷¹ dall'altra, viceversa, come polemi-

agli scultori perché in qualche modo fuorvianti per la loro formazione. La studiosa, nell'analisi dei libretti compilati dal segretario accademico dal 1696 in poi, trovava indicativo rilevare che le citazioni di Algardi fossero più puntuali rispetto a quelle di Bernini. Si è visto come però nel volume del 1696, a fronte di varie opere di Bernini additate come esempi apicali, di Algardi veniva ricordato solo il rilievo vaticano. La stessa studiosa ritiene che Bernini rimanga comunque lo scultore più citato nei libretti accademici, anche dopo l'inaugurazione dei Concorsi Clementini ed evidenzia quanto effettivamente l'artista fosse considerato un modello vincente anche per i pittori in un momento di radicalizzazione del filone classicista in Accademia. Per Bernini come modello per i concorsi settecenteschi cfr. anche PESTILLI 2011.

⁶⁷ Come sostenuto da PREVITALI 1976, p. xxxiii.

⁶⁸ *Il centesimo* 1696, p. 30.

⁶⁹ Così A. CIPRIANI – E. VALERIANI, *I concorsi per i giovani in Accademia nel secolo XVII*, in *I disegni di figura* 1988, pp. 1-5 (p. 3).

⁷⁰ G.P. BELLORI, *Descrizione Delle Immagini Dipinte Da Raffaello D'Urbino Nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, nella stamperia di Gio. Giacomo Komarek Boëmo alla Fontana di Trevi, 1695.

⁷¹ PERINI FOLESANI 1996, p. 295.

camente ingannevole.⁷² Benché a chi scrive sembri più convincente la prima ipotesi, la distanza con Ghezzi dalle concezioni estetiche belloriane si può evidenziare anche prendendo per valida la seconda opzione. Se anche Bellori, infatti, avesse conferito a Poussin un posto tanto importante nella sua costruzione biografica per dimostrare l'appartenenza dell'artista al novero dei pittori romani e appropriarsene, è evidente che Ghezzi, a fine secolo, avrebbe avuto modo di valutare retrospettivamente quell'approccio come fallimentare. Basti rilevare che, mentre la Francia di Luigi XIV aveva costruito il mito di Poussin come Raffaello del proprio secolo e della propria patria, eroe indiscusso del classicismo, nonché incarnazione di quella *traslatio studii* da Roma a Parigi che ora gli artisti romani vedevano concretamente realizzata con timore, Ghezzi ometteva il nome dell'artista francese nella sua trattazione. Mutati i tempi, mutate le aspettative, pure ammettendo che Poussin fosse servito a Bellori per fini strategici, in questo momento, per Ghezzi, Bernini risultava essere il personaggio perfetto in quanto incarnava, come ha notato Olivier Bonfait, la contrapposizione tra la «grandeur noble de l'idée ou de l'ordonnance qui peut s'exprimer dans de grandes réalisations ou de grandes occasions» cara ai francesi e la «grandeur matérielle de la manière ou du faire»,⁷³ più appropriata ad una visione accademica della produzione artistica, laddove per accademico si intende tutto ciò che riguarda, appunto, il fare artistico, benché il termine abbia assunto nel tempo tutt'altra valenza.

La celebrazione dei concorsi, come si è ampiamente sottolineato nei paragrafi precedenti, era sempre stata intesa fin dagli anni Sessanta come una vetrina della produzione artistica contemporanea. Non si trattava in questo senso di un'innovazione dovuta a Ghezzi, ma con lui questa esaltazione della modernità, intesa in un rapporto di continuità e non di contrapposizione all'antico, diventava – o ambiva a diventare – parte di una sistematica politica culturale. Nei libretti editi in occasione del centenario e dei Concorsi Clementini, celebrati dal 1702 in avanti, era il contemporaneo a fare bella mostra di sé. Anche di fronte ad uno dei testi capitali della storia dell'arte, le *Stanze* di Raffaello, i componimenti poetici pronunciati

⁷² Cfr. PERINI FOLESANI 1996 e MONTANARI 2002. Del medesimo avviso di Montanari è O. BONFAIT, *Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand Siècle*, Paris, HAZAN, 2015, in particolare pp. 190 sgg.

⁷³ O. BONFAIT, *Raphaël, Poussin, Bernin: Grandezza et grandeur entre Italie et France, du Cinquecento au Grand Siècle*, in *La réception de modèles cinquecenteschi dans la théorie et les arts français du XVIIe siècle*, a cura di S. Frommel e F. Bardati, Genève, Librairie Droz, 2010, pp. 85-100 (p. 96). Sulla costruzione del mito di Poussin in Francia cfr. da ultimo BONFAIT 2015 con bibliografia, nonché la bibliografia già citata in relazione ai rapporti tra le accademie romana e francese.

solennemente in Campidoglio sottolineavano la perizia dei moderni che sapevano conservarle, come è il caso del sonetto dedicato dall'avvocato Campelli nel 1703 a Carlo Maratti «per aver fatte risorgere così mirabilmente alla luce le pitture del Palazzo Vaticano». ⁷⁴

I francesi si erano dapprima appropriati dell'antico, fattivamente attraverso la pratica della copia e teoricamente attraverso l'adozione di un severo canone classico, esemplificato già dagli appelli al recupero della tradizione negli scritti di Fréart de Chambray degli anni Cinquanta, per poi proclamare con Charles Perrault negli anni Ottanta che «l'on peut comparer sans crainte d'être injuste / Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste». ⁷⁵ L'Accademia romana dimostrava allora di poter competere sui due fronti e faceva della modernità il proprio vessillo e di Bernini e delle sue strabilianti abilità tecniche un proprio manifesto. La distanza di Ghezzi da Bellori, tra l'altro, era segnata anche da questa attenzione alla materia delle opere d'arte. Il primo era infatti un artista, pittore e restauratore, e come tale aveva un occhio attento alla tecnica ed esperto, il secondo, per quanto attento agli aspetti materici come dimostrano i suoi testi dedicati ai restauri maratteschi di Raffaello, e nonostante la giovanile formazione artistica, da erudito era molto più incline a concentrarsi sull'immagine, sulla sua costruzione, sulle sue forme, sullo stile. ⁷⁶

Attraverso la voce di Ghezzi gli accademici di San Luca esaltavano l'antico, di cui Roma restava pur sempre patria, ma non per proporre, come si è creduto, un canone classico di riferimento, bensì per mettere il proprio tempo in continuità con esso e con pari dignità. Nelle parole con cui Ghezzi, esaltando Fontana, Maderno e Bernini, asseriva che questi artefici avessero fatto risorgere Roma dopo la barbarie di Totila, pare di cogliere, da un lato, una risposta al *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* di Chambray. ⁷⁷ Dall'altro lato, Ghezzi affermava, attraverso un linguaggio

⁷⁴ *Le corone del merito solennemente distribuite sul Campidoglio il dì 19 aprile MDCCIII dall'Accademia del Disegno presedendo Carlo Maratti, celebre dipintore, descritte da Giuseppe Ghezzi...*, Roma, per Luca Antonio Chracas, 1703, p. 59. Su questo restauro cfr. A.G. DE MARCHI, *Il restauro marattesco delle Stanze: aspetti tecnici e storico-critici*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», XIII, 1990 (1991), 45, pp. 265-281; M. DI MACCO, *Momenti di dialogo tra storia dell'arte e restauro nella vicenda conservativa di alcune opere di Raffaello*, in *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*, Atti del convegno (Roma, 11-12 giugno 2014) a cura di A. Paolucci, B. Agosti e S. Ginzburg, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2017, pp. 99-115.

⁷⁵ PERRAULT 1687, p. 3, cfr. FUMAROLI 2001, pp. 18-19.

⁷⁶ Questo atteggiamento piuttosto distaccato da tutto ciò che riguardava la matericità delle opere è stato infatti rilevato, per quanto riguarda il rapporto con l'antico, da MAFFEI 1989. Cfr. inoltre EAD., *Bellori e il problema della pittura antica*, in *Le componenti del classicismo* 2013, pp. 75-100.

⁷⁷ R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres...*, Paris, de l'imprimerie d' Edme Martin

retorico di matrice letteraria classicista, questo sì, che il «*Grand siècle*» era ancora un fatto romano e Bernini diveniva utile strumento per questa debita riappropriazione. Ghezzi utilizzava Bernini così come la storiografia artistica francese di Fréart e Félibien aveva utilizzato Poussin,⁷⁸ ma, al contrario dei letterati d'oltralpe, non aveva bisogno di emendare o falsificare la storia, perché Bernini aveva ricevuto da Roma tanto quanto aveva dato ed era vissuto tra i maggiori onori, tributati anche dall'Accademia romana, come si è visto.

Del resto, la politica di autopromozione culturale della Francia era intelligentemente passata attraverso la fondazione e la sistematizzazione delle attività accademiche e la diffusione di queste attività attraverso la pubblicistica. Se finalmente oggi si è svelata l'eterogeneità delle poetiche artistiche che si radunava intorno alle *Conférences* tenute presso l'Académie Royale, è pur vero che proprio attraverso queste pubbliche discussioni la Francia coltivava la propria capacità di speculazione teorica in materia artistica.⁷⁹ All'atto dell'unione con la San Luca, promossa e formalmente finalizzata nel 1677 ma mai efficacemente messa in atto, tra le richieste dei francesi era proprio quella di poter ricevere un resoconto mensile da parte del segretario romano sui discorsi tenuti dai professori in Accademia e sulle eventuali dispute sorte intorno a questi.⁸⁰ L'importanza dei discorsi era centrale nella neonata cultura accademica francese e Ghezzi, curatore per parte romana dell'unione tra le due istituzioni, ne era pienamente consapevole, lui che, secondo le parole di Pellegrino Orlandi, «dalla lettura de' buoni libri apprese quanto sia necessaria la teorica al pittore».⁸¹

Il recupero di Bernini in Accademia si data quindi all'ultimo decennio del secolo e fu evidentemente legato anche a un nuovo moto culturale

1650. Cfr. su questo argomento *La Querelle* 2001; D. DEL PESCO, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Napoli, Electa Napoli, 2007, pp. 120-130.

⁷⁸ Cfr. A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, Chez Sebastien Mabre-Camoisy, 1666-1688, 5 voll. Su Poussin in Félibien cfr. C. PACE, *Félibien's Life of Poussin*, London, A. Zwemmer Ltd, 1981.

⁷⁹ Cfr. l'illuminante saggio di T.W. GAEHTGENS, *La doctrine académique. Histoire d'une fiction*, in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, a cura di J. Blanc, T.W. Gaehtgens, C. Michel, J. Lichtenstein, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2006, tomo I, vol. 1, pp. 13-24, in cui l'autore invita la storia dell'arte a ricredersi su quanto in precedenza scritto a proposito della cultura accademica francese, a partire dal fatto che questa avesse dato vita ad una «dottrina immutabile». Si ricorda che la prima pubblicazione delle *Conférences* fu A. FÉLIBIEN, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, Leonard, 1669.

⁸⁰ Come risulta dalla documentazione conservata a Parigi, AABA. Cfr. J. ARNAUD, *L'Académie de Saint-Luc à Rome. Considérations historiques*, Roma, Hermann Loescher &C., 1886, pp. 38-51. SMITH 1993, pp. 1-25; COQUERY 2013, pp. 202-203.

⁸¹ ORLANDI 1704, pp. 185-186.

affermatosi a questa altezza cronologica, da mettere probabilmente in relazione con l'uscita di quel testo che, nella Francia di Luigi XIV, dava formalmente inizio alla *Querelle des Anciens et des Modernes*, vale a dire il *Parallèle* di Charles Perrault.⁸²

Non è quindi peregrina l'ipotesi che a muovere il pittore-segretario verso la pubblicistica ufficiale dell'Accademia fosse anche la volontà di ribattere alla Francia. In risposta alla *Querelle*, l'Accademia di San Luca attraverso Ghezzi ricomponeva antico e moderno nella propria tradizione, quella tradizione discendente dall'antico che aveva consegnato alla modernità le competenze del fare artistico che avevano reso e continuavano a rendere grande Roma. Non a caso, con una formula retorica nel libretto del 1696 Ghezzi dichiarava che il suo discorso nasceva per assolvere al compito attribuitogli dai colleghi di «far visibile Roma» e i suoi «avanzamenti nell'arte» ottenuti nel corso del secolo, vale a dire da quando esisteva l'Accademia di San Luca.⁸³ Appare perfino superfluo specificare che l'ammirazione per l'antico e la prescrizione dello studio delle opere classiche rimaneva imprescindibile.⁸⁴

Ghezzi non filtrava però l'opera di Bernini né attraverso la lente polemica di Bellori, né, come sarebbe successo più avanti, attraverso la lente rigidamente classicista di Milizia. Non esaltava dunque Bernini solo in chiave anti-francese – sarebbe stato molto facile usarlo in questo modo, viste le personali vicende dello scultore⁸⁵ – ma lo sceglieva, da esperto conoscitore quale era, nella consapevolezza di quella poliedricità che Irving Lavin avrebbe poi magistralmente evidenziato con ironia scrivendo: «Bernini was a kind of artistic schizophrenic».⁸⁶ Una “schizofrenia” che, nelle sue variazioni, comprendeva la totalità, al massimo livello possibile. L'apprezzamento del grande scultore, architetto e pittore non era però solamente strategica da parte di Ghezzi. Nel 1692, infatti, il segretario accademico

⁸² C. PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, Paris, Par Jean-Baptiste Coignard, 1688-1697, 4 voll. Nella vasta bibliografia sul tema della *Querelle des anciens et des modernes* cfr. soprattutto *La Querelle* 2001 (per Perrault in particolare pp. 361-380).

⁸³ *Il centesimo* 1996, pp. 5-6.

⁸⁴ Sull'importanza dello studio dell'antico in Accademia, nella vasta bibliografia, per una peculiare ricostruzione che tiene conto delle variazioni tra Cinque e Seicento, sebbene sovrapponga le prescrizioni belloriane all'Accademia stessa, cfr. C. GOLDSTEIN, *A New Role for the Antique in Academies*, in *Antikenrezeption im Hochbarock* 1989, pp. 155-171.

⁸⁵ Per una recente e riassuntiva trattazione su Bernini in Francia, cfr. L. DANDRIEU, *Le roi et l'architecte. Louis XIV, le Bernin et la fabrique de la gloire*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2015.

⁸⁶ I. LAVIN, *Bernini and Antiquity – The Baroque Paradox. A Poetical View*, in *Antikenrezeption im Hochbarock* 1989, pp. 9-36 (p. 12).

realizzò personalmente l'effigie di Bernini per inserirla nella nota serie di ritratti di artisti (Tav. XLIX). Dietro al dipinto, che è una sostanziale copia del noto ritratto dell'artista realizzato da Baciccio, è ancora oggi conservato un cartiglio che ricorda la donazione di Ghezzi e la sua sincera stima per lo scultore: «In Admirationem Magni Viri Joseph Ghezzius P 1692». ⁸⁷

Che il problema del confronto dei moderni con gli antichi fosse centrale anche nella trattatistica italiana è dimostrato dal ben noto invito sollevato da Filippo Baldinucci nel 1681: «che è ora, di considerare, se tale loro [degli antichi] bellezza giungesse ad agguagliare quella, che alle loro [opere] diedero i pennelli de' nostri moderni». ⁸⁸

È comprendendo che il mutato statuto della modernità e del suo rapporto con l'antico era al centro delle prerogative accademiche del secondo Seicento che può essere spiegata quella dicotomia, riscontrata ma non risolta altrimenti fino ad oggi, a proposito del pensiero di Ghezzi, considerato spesso, come si è detto, come un'appendice della poetica marattesca ⁸⁹ nonostante le aperture di gusto e la sensibilità artistica, ritenute talvolta delle evidenti contraddizioni.

Le apparenti contraddizioni nascono forse dalla volontà di incasellare l'artista in una cultura, quella belloriana di matrice antiquaria, che egli stesso aveva in qualche modo contribuito a superare. All'unisono con gli scritti parla infatti l'opera pittorica di Ghezzi, tutt'altro che allineata al canone di Maratti. Il vigile Lanzi lo definiva «piuttosco cortonesco che di altra scuola», ⁹⁰ tanto da attribuirgli una formazione romana, nonostante la consapevolezza che egli avesse mosso i primi passi presso il padre Sebastiano. La vicinanza alla maniera di Pietro, fortemente ravvisabile nelle opere del primo periodo romano, quando Ghezzi aggiornava attraverso il cortonismo la sua formazione sui modelli emiliani, permaneva in effetti anche nella maturità. ⁹¹ Lo dimostrano ad esempio la *Madonna del Suffragio con le anime del purgatorio* del 1672 (Fig. 67), la *Pietà* di San Salvatore in Lauro (Tav. L), del 1694, nonché le due tele realizzate per il cantiere di San Silvestro in Capite e dedicate a san Giovanni Battista (Tav. LI), del 1696-97. Della *Pietà*, come di altre opere di Ghezzi, il biografo ottocentesco Amico Ricci avrebbe scritto

⁸⁷ Il retro del dipinto è illustrato nell'introduzione di questo volume.

⁸⁸ F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno...*, Firenze, Franchi, 1681, p. 282, come già rilevato da DI MACCO 2011 proprio a proposito della nuova sensibilità che emergeva in Accademia nei confronti del moderno come modello in continuo aggiornamento.

⁸⁹ Così MARTINELLI 1990, in particolare pp. 14-16.

⁹⁰ LANZI (1795-96) 1968, p. 406.

⁹¹ Cfr. MARTINELLI 1990, in particolare pp. 11-12; F. PANSECCHI, *A favore di Giuseppe Ghezzi*, «Studi romani», ILL, 2000, pp. 126-133.

«per opere di Pietro potrebbe esser tolte»,⁹² commento assai generoso, ma alquanto indicativo. Ghezzi era a queste date un pittore autonomo, maturo e colto e non si vuole certo sostenere che egli sia stato un imitatore di Pietro da Cortona, ma è evidente che una delle fonti figurative che informarono la sua opera fino alla più estrema maturità è proprio quella cortonesco, trattata con peculiare libertà espressiva e certamente unita a una costante osservazione dei modi maratteschi, come emerge soprattutto nei soggetti mariani e nella rappresentazione della Sacra Famiglia, dove la ricerca di naturalezza e l'esigenza di rappresentare la tenerezza nei rapporti tra i personaggi rappresentati lo induce, evidentemente, a guardare al maestro marchigiano, come accade ad esempio nella *Sacra Famiglia* realizzata per la chiesa romana di San Giuseppe dei Falegnami.

La passione per la varietà di proposte stilistiche offerta dal suo tempo emerge anche dalla collezione di grafica di Ghezzi, in parte oggi conservata a Düsseldorf, in cui troviamo, oltre a preziosi disegni dei grandi maestri del Quattro e Cinquecento, fogli di Sacchi, Courtois, Ferri, Bernini, Gaulli, Maratti ed altri artisti attivi a Roma nel Seicento.⁹³ Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, occupandosene, ha comprovato l'ipotesi, già suggerita in precedenza da Elisabeth Kieven, che buona parte della raccolta di grafica



Fig. 67. GIUSEPPE GHEZZI, *Madonna del Suffragio con le anime del purgatorio*, 1672, olio su tela, Roma, Madonna del Suffragio.

⁹² RICCI 1834, p. 307.

⁹³ Cfr. S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Giuseppe Ghezzi collezionista di disegni*, in *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi* 1999, pp. 107-115.

del secondo Seicento romano messa insieme da Ghezzi provenisse originariamente dai fondi rimasti negli studi degli artisti alla loro morte, «saccheggianti» dal pittore-collezionista.⁹⁴ Tale suggestiva ipotesi confermerebbe l'attenzione onnivora del pittore per i fatti artistici della sua epoca e la volontà di acquisirne la memoria attraverso la raccolta. Utile ribadire che questa eterogeneità rispecchiava esattamente le presenze in Accademia. La strategia di prelievo del materiale grafico alla morte degli artisti renderebbe dunque assai poco casuali le scelte collezionistiche dell'artista, ma anzi, confermerebbe la volontà da parte di Ghezzi collezionista di conservare memoria e di conferire valore alle opere dei maestri a lui contemporanei, confermandone l'orientamento filo-modernista.

In questo senso si crede vada letta anche la sua attività di organizzatore di mostre, nella quale la critica ha sempre riconosciuto la manifestazione di un gusto onnicomprensivo e di una peculiare attenzione alle offerte del mercato contemporaneo. Nelle celebri mostre allestite in San Salvatore in Lauro, trovavano spazio non solo le opere dei grandi maestri del Cinquecento e del più prossimo passato – anche in questo caso in un repertorio il più completo possibile – come Raffaello, Tiziano, Correggio, Bassano, Reni, Lanfranco, Guercino e molti altri, ma anche opere di artisti da poco defunti che esprimevano nel loro insieme la varietà del panorama artistico romano seicentesco.⁹⁵ Così per esempio nel 1686 furono esposti dipinti di Bernini, di Vanni e di Romanelli;⁹⁶ nel 1689 di Paul Brill, Poussin e Gaspard Dughet. Nel 1692 comparivano a confronto Sacchi, Pietro da Cortona, Mola, Viviano Codazzi, Bernini, Salvator Rosa.⁹⁷ Nel 1698 ancora Rosa, Bernini, Mola. Come già rilevato dagli studi, accanto ad opere di grandi maestri del passato che esprimevano il prestigio del collezionismo romano, con positive ricadute d'immagine sulle famiglie prestatrici, una parte dell'esposizione era sempre riservata ai pittori viventi. Compagno così ad esempio nel 1687 un «Paesino, del S.r Buoncuore»⁹⁸ e due opere di Gaulli,⁹⁹

⁹⁴ Ivi, pp. 107-108.

⁹⁵ Su Ghezzi organizzatore di mostre cfr. DE MARCHI 1986; EAD., *Gli scritti di Giuseppe Ghezzi sulle mostre d'arte in San Salvatore in Lauro*, in *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi* 1999, pp. 57-66; T. MONTANARI, *Cristina di Svezia, il cardinal Azzolino e le mostre di quadri in San Salvatore in Lauro*, in *Cristina di Svezia e Fermo*, Atti del convegno internazionale (Fermo, 3-4 ottobre 1995), a cura di V.N. Wärnhjelm, Fermo, Livì, 2001, pp. 71-93; M. DI MACCO, *Roma 1702: un intreccio, tra arte e politica, filofrancese e molto romano*, in *Arte e politica* 2013, pp. 111-115.

⁹⁶ DE MARCHI 1986, pp. 4, 7, 8.

⁹⁷ Ivi, pp. 42-44.

⁹⁸ Ivi, p. 16.

⁹⁹ Ivi, p. 18.

nel 1690 opere di Lauri e Jan Miel;¹⁰⁰ e ancora Maratti, Brandi e Courtois l'anno successivo.¹⁰¹ Nel 1698 erano esposte due opere prestate direttamente da Lazzaro Baldi «di sua mano» e un *Adone e Venere* di Gaulli¹⁰² e la lista potrebbe continuare a lungo.

Nel 1702, fatidicamente l'anno con cui si chiude la trattazione di questo scritto, Ghezzi si occupò dell'ideazione di una mostra, poi non realizzata, da allestire in Accademia di San Luca in occasione della cerimonia di premiazione del primo Concorso Clementino. Dal progetto conservato si evince che Ghezzi, come rilevato da Michela di Macco, «sembra favorire quindi la messa a disposizione di un repertorio di maniere il più esteso possibile, piuttosto che allestire un catalogo selezionato di capolavori esemplari».¹⁰³ La tendenza del segretario, dunque, tanto più se verificata su un'iniziativa interna all'Accademia, si conferma molto distante dalla sua supposta adozione del 'marattismo' come canone, la cui stessa preminenza all'interno dell'Accademia pare a questo punto non dimostrabile. Un'apertura di gusto, per epoche, scuole, generi e autori, che Ghezzi per altro condivideva con Cristina di Svezia, per cui fu consulente e restauratore, la quale come è noto fu una fervida sostenitrice di Bernini.¹⁰⁴ In conclusione, ciò che certamente non è rintracciabile nell'operato di Ghezzi e quindi, visto il suo ruolo, nella cultura accademica, è la presunta *damnatio memoriae* nei confronti di Gian Lorenzo Bernini.

ESITI DI FINE SEICENTO: LA MOLTEPLICITÀ COME VIRTÙ

Gli ultimi anni del secolo videro gli accademici ancora impegnati nel tentativo di dare continuità all'applicazione degli statuti approvati ormai da più di vent'anni. I problemi evidenziati nei periodi precedenti stentavano a risolversi. Dopo una sospensione delle attività durata vari mesi per un'indisposizione di Ghezzi, nel 1697 i corsi furono inaugurati solo grazie alla sovvenzione personale del principe in carica, Carlo Fontana.¹⁰⁵

Promotore di un irrigidimento delle regole, insieme al segretario, fu Lazzaro Baldi. Il pittore emerge chiaramente come una delle figure più au-

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 34.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 38.

¹⁰² *Ivi*, pp. 99-100.

¹⁰³ DI MACCO 2013, p. 113.

¹⁰⁴ Cfr. in particolare MONTANARI 1998 e MONTANARI 2001.

¹⁰⁵ AASL, vol. 45, f. 168v.

torevoli del consesso. Lo aveva dimostrato già il fatto che quando si era discusso l'allestimento della sala delle premiazioni per il concorso coincidente con il centenario del 1696, a fronte di posizioni divergenti – purtroppo non sappiamo quali fossero i motivi di discordia – si risolse infine di seguire le indicazioni di Baldi, allora vice-principe.¹⁰⁶ Forte della sua riconosciuta autorevolezza, nel settembre 1698 il pittore presentò ai colleghi una serie di indicazioni per regolamentare le modalità di approvazione delle mozioni. Non si sarebbe più potuto, come Ghezzi stigmatizzava effettivamente da vent'anni, approvare «a viva voce» delle proposte, ma sarebbero state ritenute valide solo le decisioni assunte tramite l'esito di una votazione.¹⁰⁷

Uno dei principali problemi nella gestione dell'istituzione era l'assenso dei suoi membri, ragion per cui si tornava a facilitare l'ingresso di nuove forze. Nell'ottobre dello stesso 1698, su proposta di Fontana, furono ammessi in Accademia dei pittori che sarebbero stati tra i protagonisti della scena romana del nuovo secolo, come Giuseppe Bartolomeo Chiari (1654-1727), Francesco Trevisani (1656-1746) e Ventura Lamberti (1652-1721).¹⁰⁸ All'atto di nomina dei suddetti, si decise che, qualora essi non avessero pronto il dono d'ingresso, avrebbero potuto lasciare in custodia una loro qualunque opera all'Accademia come pegno della futura consegna.¹⁰⁹ Mentre, da un lato, quindi, si agevolava la partecipazione al consesso da

¹⁰⁶ AASL, vol. 45, f. 167v-168. Da ciò che emerge dal verbale (datato 4 novembre 1696) la maggiore preoccupazione riguardava l'allestimento dei ritratti, sia degli accademici, sia dei protettori e dei fondatori.

¹⁰⁷ AASL, vol. 45, f. 173v-174.

¹⁰⁸ Su G.B. Chiari cfr. B. KERBER, *Giuseppe Bartolomeo Chiari*, «The Art Bulletin», L, 1968, 1, pp. 75-86; G. SCAVIZZI, *Chiari, Giuseppe Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980, XXIV, a.v., M.B. GUERRIERI BORSOI, *Un dipinto di Giuseppe Bartolomeo Chiari a Frascati*, «Studi romani», XXXVII, 1989, pp. 324-328; M. ZACCAGNINI, *Classicismo barocco in palazzo Barberini. Giuseppe Bartolomeo Chiari*, «Alma Roma», XXXI, 1990, pp. 180-192; C. STRUNCK, *The marvel not only of Rome, but of all Italy: the Galleria Colonna, its design history and pictorial programme 1661-1700*, «Melbourne Art Journal», IX/X, 2007, pp. 78-102. Su Trevisani cfr. A. GRISERI, *Francesco Trevisani in Arcadia*, «Paragone», CLIII, 1962, pp. 28-37; F.R. DI FEDERICO, *Francesco Trevisani: Eighteenth-century painter in Rome, a catalogue raisonné*, Washington, Decatur House Press, 1977; A. BREJON DE LAVERGNÉE – P. ROSENBERG, *Francesco Trevisani et la France*, «Antologia di Belle Arti», VII-VIII, 1978, pp. 265-276; L. PULITI PAGURA, *Francesco Trevisani (1656-1746) un pittore da Capodistria a Roma*, Mariano del Friuli (GO), Edizioni della Laguna, 2007; A. LO BIANCO, *Francesco Trevisani: maestro indiscusso*, in *Gregorio Guglielmi. Pittore romano del Settecento*, Catalogo della mostra (Roma, Ex Convento di Sant'Agostino, 5 febbraio-15 marzo 2009) a cura di E. Gabrielli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2009, pp. 23-29. Su Lamberti P. PETRAROIA, *Ventura Lamberti*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», IV, 1981, pp. 279-318 e D. FRASCARELLI – L. TESTA, *La casa dell'eretico: arte e cultura nella quadreria romana di Pietro Gabrielli (1660-1734) a Palazzo Taverna di Montegiordano*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 2004, pp. 117-136.

¹⁰⁹ AASL, vol. 45, f. 170.

parte di giovani artisti già ben inseriti nel circuito artistico di primo piano, si ribadiva nuovamente il divieto agli artisti che lavoravano presso i rivenditori di quadri di prendere parte ai corsi, «acciò prendino con accorgimento la vera strada di studiare sotto buoni et eccellenti maestri». ¹¹⁰ I corsi erano dunque destinati, nelle intenzioni degli accademici, a chi fosse già allievo di maestri di riconosciuto prestigio. Proseguiva dunque l'impegno di Ghezzi e dei pochi professori che assiduamente partecipavano alle riunioni nel conferire un primato qualitativo alla classe accademica.

Nel 1698 le lezioni di architettura furono tenute da Carlo Buratti (1651-1634), allievo di Carlo Fontana, quest'ultimo confermato alla carica di principe dal 1694 al 1697, coadiuvato negli ultimi due mandati da Lazzaro Baldi in veste di vice. ¹¹¹ Le lezioni di prospettiva furono invece affidate, continuativamente fino al 1708, a Pierfrancesco Garolli. Sia nel 1698, sia nei due anni successivi, furono nominati stimatori di pitture Giovan Battista Lenardi (c. 1658-1704) e François Monnaville. La messa in posa del modello fu presa in carica a rotazione, per gli anni 1698-1700, da Buoncore, Maille, Lenardi, Ottoni e Luzi. Da una parte, quindi, anziani maestri come Buoncore, ¹¹² o giovani artisti che però non erano rappresentativi di uno scarto nei confronti del passato, poiché reiteravano quasi pedissequamente la maniera dei propri maestri, come è il caso di Lenardi, che, formatosi presso Baldi, mantenne sempre la propria espressione figurativa nell'alveo del linguaggio del proprio maestro. ¹¹³ Dall'altra parte, artisti più giovani cresciuti nella Roma fortemente influenzata dall'aggiornamento in senso classicista operato da Maratti, che essi declinavano secondo personali interpretazioni. ¹¹⁴ Chiari, l'allievo più aderente ai modi del maestro, avrebbe consegnato al Settecento un linguaggio esplicitamente e volutamente erede dei raggiungimenti di Maratti degli anni Settanta del secolo. Un linguaggio memore della lezione dell'antico, di Raffaello, di Annibale e di

¹¹⁰ AASL, vol. 45, f. 171v.

¹¹¹ Cfr. qui Appendice A.

¹¹² Su Buoncore cfr. almeno A. BUSIRI VICI, *La Fuga in Egitto di Giovanni Battista Buoncuore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Milano, Electa, II, pp. 730-735; R. CARLONI, *Una traccia per Giovanni Battista Boncori e la sua scuola*, «Bollettino d'arte», LXXVI, 1989, pp. 57-74.

¹¹³ Cfr. L. CASELLATO, *Lenardi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005, LXIV, a.v.

¹¹⁴ Sulle dinamiche della bottega marattesca cfr. da ultimo V. ROTILI, *I "Giovani" di Maratti: generazioni a confronto e presenze fluttuanti nella bottega del maestro*, in MARZINOTTO – ROTILI – VENTRA 2014, pp. 25-31, con bibliografia precedente e D. BECCARINI, *I disegni di Carlo Maratti e la sua scuola. Casi di studio da Roma all'Europa*, tesi di dottorato in Beni Culturali e Territorio, Università di Roma Tor Vergata, XXXI ciclo, A.A. 2017-2018.

Domenichino, che si esprime in tutta la sua forza di modello per la grande decorazione settecentesca ad esempio nell'affresco per il soffitto della basilica di San Clemente, realizzato nel 1715¹¹⁵ (Fig. 68). Trevisani, dal canto suo, protetto e incoraggiato agli studi dal cardinale Pietro Ottoboni, tra i maggiori mecenati artistici del primo Settecento romano, assorbiva la cultura classicista attraverso cui Maratti aveva avanzato la propria proposta di modernità coniugandola con un colorismo e una forza pittorica di marca veneta. A Venezia egli si era infatti formato, e là aveva potuto cogliere anche la semina del passaggio di Luca Giordano con la sua pittura svelta. La sua inclusione nel novero degli accademici si doveva senza dubbio alla straordinaria fama acquisita in seguito ai lavori per San Silvestro in Capite. Qui l'artista decorò la Cappella del Crocifisso con tele e affreschi. Le opere rivelavano il talento di un pittore che conosceva la grande pittura veneziana del Cinquecento e ne utilizzava ad esempio i modi di riportare le ombre, come dimostrano tutte le tele, a partire dalla straordinaria *Crocifissione*. Un pittore che nell'aggiornamento romano aveva conosciuto Brandi e le opere capitali del suo tenebrismo, a partire dalla già citata pala per Sant'Andrea al Quirinale. Un pittore che si confrontava direttamente con Caravaggio nell'elaborare i manigoldi della *Flagellazione di Cristo*, che dialogano con i torturatori di Matteo nella Cappella Contarelli in San Luigi. O ancora, un pittore che guardava alla tradizione emiliana del primo Seicento che senza dubbio costituiva uno dei fulcri della formazione degli artisti a Roma, come dimostrano i richiami lanfranchiani nella lunetta con l'*Agonia nell'orto* (Tav. LIII) o quelli a Guido Reni nell'*Andata al Calvario*. Un pittore capace di attingere anche al repertorio scultoreo nei suoi esempi apicali, vale a dire Bernini, modello per il movimento dei panni degli angeli portacroce nella *Croce in gloria* della cupola (Tav. LII). Un artista che aveva studiato il nudo e l'antico e ne dava prova in ciascuna di queste opere, soprattutto nella già citata *Flagellazione*. Un pittore che conosceva e stimava la pittura di Maratti, come dimostrano i personaggi in secondo piano sulla destra nella lunetta del *Cristo deriso*. Un linguaggio pittorico, quello di Trevisani alla data di ammissione in Accademia, che dimostrava di nascere e svilupparsi soprattutto attraverso il colore, utilizzando tuttavia magistralmente anche il disegno. Un registro lontano dallo schiarito classicismo definito arcadico, eppure estremamente apprezzato dentro e fuori l'Accademia, tanto che proprio i bozzetti di due delle opere per San Silvestro furono consegnati

¹¹⁵ M.B. GUERRIERI BORSOI, *Il restauro della Basilica di San Clemente promosso da Clemente XI, in Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, Catalogo della mostra (Urbino, Palazzo del Collegio 29 giugno-30 settembre 2001; Roma, Chiesa del Santissimo Salvatore 25 ottobre 2001-13 gennaio 2002) a cura di G. Cucco, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 110-115.



Fig. 68. GIUSEPPE BARTOLOMEO CHIARI, *San Clemente in gloria*, 1715, affresco, Roma, San Clemente, soffitto.

dal pittore di Capodistria come dono d'ingresso alla San Luca¹¹⁶ (Tavv. LIV-LV). Il rinnovamento di San Silvestro in Capite e le opere affiancate di Trevisani, Chiari, Ghezzi e Ludovico Gimignani possono per altro fungere da campione rappresentativo della produzione accademica romana nell'ultimo scorcio del XVII secolo, confermando che l'appartenenza alla classe accademica era espressione di qualità e non di indirizzo formale.¹¹⁷

A mano a mano l'Accademia assorbiva al proprio interno tutti quelli che, nella storia che qui si è narrata, erano stati i giovani, romani o forestieri, che avevano osservato la varietà di proposte stilistiche e formali che la capitale pontificia aveva continuato a offrire nel corso di tutto il secolo che si chiudeva alle loro spalle. Come si è visto, le numerose istanze che si erano confrontate in Accademia nel corso del Seicento avevano fatto della San Luca un baluardo della modernità, laddove le medesime fonti, dall'antico, a Raffaello, ai maestri bolognesi dell'inizio del Seicento venivano guardate, metabolizzate e rielaborate secondo diverse prospettive e con differenti intenzioni. La forza dell'Accademia romana rispecchiava in fondo quella che era sempre stata la specialità di Roma: il suo essere un centro di incontro e di scambio artistico senza pari. Gli artisti dovevano avere contezza di questa straordinaria peculiarità, così come l'aveva Ghezzi nel momento in cui, attraverso i propri scritti, le proprie mostre e la propria opera esaltava, appunto, la contemporaneità romana nella sua varia interezza. Questo atteggiamento può essere messo in parallelo ad esempio con quanto gli studi hanno da tempo messo in luce a proposito del collezionismo romano del Seicento. Luigi Spezzaferro, in uno dei suoi pionieristici interventi sul tema, scriveva infatti:

...eclettismo – o se si vuole gusto eclettico – sembrerebbe poter qui significare non tanto incapacità di scelta o commistione acritica di differenti stili quanto piuttosto riconoscimento della qualità in quanto tale e dunque del valore estetico come autonomo valore in sé.¹¹⁸

¹¹⁶ Cfr. da ultimo F. BIFERALI, *I bozzetti di Francesco Trevisani per San Silvestro in Capite all'Accademia Nazionale di San Luca*, «Annali delle arti e degli archivi», III, 2017, pp. 223-226.

¹¹⁷ Su Gimignani cfr. almeno L. LANZETTA, *Gimignani, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000, LIV, a.v.; A. NEGRO, *Ludovico Gimignani*, in *Les cieux en gloire. Paradis en trompe-l'oeil pour la Rome baroque; bozzetti, modelli, ricordi et memorie*, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 17 maggio-30 settembre 2002) a cura di J.-M. Olivesi, Ajaccio, Musée Fesch, 2002, pp. 335-345. Sulla partecipazione in San Silvestro in Capite cfr. M. DUNN, *Giacinto Brandi and Ludovico Gimignani: some new documents for their work in S. Silvestro in Capite*, «Antologia di belle arti, N.S.XXXIX/XLII, 1991/92, pp. 120-125.

¹¹⁸ L. SPEZZAFERRO, *Il collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Atti delle giornate di studio (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma, École Française de Rome, 2001, pp. 1-23. 2001, p. 1.



69



70

Figg. 69-70. GIUSEPPE GHEZZI, *Rebecca offre da bere a Eliezer e Santa Maria Maddalena*, 1697-1700, affresco, Roma, Santa Maria in Vallicella.

Della molteplicità di linguaggi artistici di cui Roma era culla resta traccia in una delle maggiori imprese pittoriche compiute all'apertura del nuovo secolo, vale a dire il ciclo della *Salvazione umana* per la navata centrale e per il transetto della chiesa oratoriana di Santa Maria in Vallicella, realizzate tra il 1697 e l'anno giubilare 1700.¹¹⁹ I quindici episodi furono dipinti da Giuseppe Ghezzi (Figg. 69-72), Daniel Seiter (Figg. 73-77), Giuseppe Passeri (Figg. 78-79), Lazzaro Baldi (Figg. 80-81) e Domenico Parodi (Fig. 82). Nel progetto fu inizialmente coinvolto quello straordinario intenditore d'arte che fu il già citato Padre Sebastiano Resta. La figura di Resta collezionista di grafica, indagata a fondo negli ultimi anni, ha restituito l'idea di un uomo colto, raffinato, con un gusto collezionistico che, anche in questo caso, si

¹¹⁹ Cfr. M. DUNN, *Father Sebastiano Resta and the final phase of the decoration of S. Maria in Vallicella*, «The art bulletin», LXIV, 1982, pp. 601-622; A. PAMPALONE, *Il ruolo di Sebastiano Resta nella decorazione della Chiesa Nuova*, in *Padre Sebastiano Resta (1635-1714) milanese oratoriano collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Atti del convegno (Roma, Oratorio della Chiesa Nuova, 11 dicembre 2015) a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017, pp. 29-76; S. BARCHIESI – D. FERRARA, «Passeggiando una sacra galleria». *Le idee di Sebastiano Resta per il completamento decorativo della Chiesa Nuova*, in *Padre Sebastiano Resta 2017*, pp. 93-104; *La Salvazione Umana. Il ciclo della Chiesa Nuova in cerca di un mecenate*, a cura di G.S. Ghia, Roma, Gangemi Editore, 2018. Ringrazio inoltre Marta Variali per avermi concesso in lettura il contributo ancora inedito, estratto dalla sua tesi di laurea: «Tanto più saranno vinti dall'heroe soprastante». *Padre Resta e il desiderio di uniformità alla volta di Pietro da Cortona nel ciclo della navata di Santa Maria in Vallicella*.

dimostrava eterogeneo, inclusivo ed eclettico. Nota è la sua passione per i cosiddetti primitivi, o per l'opera di autori da poco scomparsi quali Cortona o Bernini, oltre naturalmente a quella per le opere della grande filiera della scuola bolognese, dai Carracci, a Reni, a Domenichino, ad Albani,



71



72

Figg. 71-72. GIUSEPPE GHEZZI, *Dio benedice Adamo ed Eva* e *Resurrezione dei morti*, 1697-1700, affresco, Roma, Santa Maria in Vallicella.

a Maratti, al quale ultimo fu molto legato.¹²⁰ Una voracità collezionistica, quella di Resta, paragonabile nei suoi aspetti letti come eccezionali a quella di Ghezzi, di cui si è già discusso in precedenza. Aspetti eccezionali perché inquadrati a forza in una situazione di fatto inesistente, vale a dire la censura sull'arte cosiddetta "barocca". A conclusione della sua *Galleria portatile*, che comprendeva tra gli autori più recenti fogli di Poussin, Cortona, Bernini e Maratti, l'oratorio annotava:

Tanto basti al compimento della nostra Galleria Portatile in questo tomo da Giotto Fiorentino sino alla Moderna e gran Scuola de' Carracci, alla quale appartengono il Sacchi co'l Maratti, et il Cignani, come descendent dall'Albano.

¹²⁰ Su Padre Resta collezionista di disegni, per tutti gli aspetti citati, cfr. almeno: G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Ed. d'arte, 1976; G. FUSCONI – S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il "Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico"*, «Prospettiva», XXXIII/XXXVI, 1983/84 (1985), pp. 237-256, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Postille a Padre Sebastiano Resta*, «Paragone. Arte», LII, 2001(2002), 40, pp. 60-86; *I disegni del Codice Resta di Palermo*, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2007; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e la fortuna dei (cosiddetti) primitivi*, in *Forme e storia: scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli e F. Pomarici, Roma, Artemide, 2011, pp. 553-562; *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento: Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Campisano Editore, 2013; *Padre Sebastiano Resta* 2017.

73



75



76



74



77

Figg. 73-77. DANIEL SEITER, *San Giovanni Battista predica nel deserto*; *Giuditta con la testa di Oloferne*; *Caduta della manna*; *Comunione degli apostoli* e *Immacolata Concezione*, 1697-1700, affresco, Roma, Santa Maria in Vallicella.

78



79



Figg. 78-79. GIUSEPPE PASSERI, *Mosè spezza le tavole della legge e Cristo consegna le chiavi a san Pietro*, 1697-1700, affresco, Roma, Santa Maria in Vallicella.

eccellenze, garantiva e anzi promuoveva la coesistenza di queste diversità che proprio al suo interno avevano modo di confrontarsi e di instaurare rapporti, dal dialogo allo scontro.

Padre Resta, inizialmente coinvolto nella commissione del ciclo della Vallicella, ne fu in un secondo momento escluso e il suo incarico di supervisore fu assegnato a padre Andrea Piovani. Gli studi recenti hanno però chiarito che Piovani dovette infine ispirarsi al progetto originario di Resta, benché con qualche modifica, come ad esempio il numero di opere assegnate a ciascun artista, che vede nella realizzazione spiccare per quantità Daniel Sei-

Ancora, questi viventi, uscirono in Luce tre altre nuove Maniere; quella di Nicolò Pussino francese per rimettere in Piedi i contorni, e lo studio di Raffaele, e delle statue antiche, quella de'l Cav. Lorenzo Bernini gran spirito benché alquanto libertino, per novità di pensieri; e quella di Pietro Berettino da Cortona, per novità d'Ornamenti e per grato concerto d'istoriati.¹²¹

Le parole di Resta ci danno conto di quanto, agli occhi dei contemporanei, le diverse «maniere», che potremmo per l'intento catalografico del collezionista in questo caso tradurre con il termine scuole, sussistevano con pari dignità senza che l'una rappresentasse rispetto all'altra un fattore di aggiornamento o di arretratezza. L'Accademia, come specchio del panorama artistico romano, di cui selezionava – almeno nelle intenzioni – le

¹²¹ BORA 1976, p. 283, n. 248.

ter, mentre probabilmente Resta avrebbe più volentieri favorito gli amici Ghezzi e Passeri, come dimostra il fitto carteggio tra l'oratoriano e il segretario accademico.¹²² Nonostante le complicate vicende che riguardarono il compimento di questa impresa e il coinvolgimento degli artisti, tra i quali figurava inizialmente anche Maratti, che rinunciò in favore dell'allievo Giuseppe Passeri, l'opera realizzata consente di esprimere alcune valutazioni a proposito di quello che si configurò, ad ogni modo, come uno dei più importanti cantieri giubilari del 1700.

Tra gli artisti chiamati a prenderne parte si trovano infatti dei personaggi centrali nelle vicende accademiche che si sono fin qui tratteggiate, come Ghezzi e

¹²² Il carteggio, conservato presso la Biblioteca Nazionale dei Lincei, MS Corsiniano 1403, col. 31. B. 9. *Notizie di pittura raccolte dal P. Resta*, è in parte pubblicato in BOTTARI – TICOZZI 1822-25, III, pp. 507-518 e in DUNN 1982, pp. 619-622. Sui rapporti tra Ghezzi e Resta cfr. inoltre DE MARCHI 1999, pp. 50-51; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Giuseppe Ghezzi collezionista di disegni*, in Sebastiano e Giuseppe Ghezzi 1999, pp. 107-115 e soprattutto da ultimo *Notizie di pittura raccolte da padre Resta: il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di M.R. Pizzoni, Roma, Universitalia, 2018.



80



81



82

Fig. 80. DOMENICO PARODI, *David*, 1697-1700, affresco, Roma, Santa Maria in Vallicella. Figg. 81-82. LAZZARO BALDI, *Caduta degli angeli ribelli* e *Creazione degli angeli*, 1697-1700, affresco, Roma, Santa Maria in Vallicella.

Baldi, non a caso i due più influenti personaggi dell'Accademia romana a queste date. Basti ricordare che nel 1699, stanco e probabilmente provato dalla fatica di guidare di fatto un'istituzione priva di sovvenzioni, Ghezzi provò a dimettersi dalla carica di segretario, ma le sue dimissioni non furono accettate dal corpo accademico, il quale tenne una vera e propria processione fino alla sua abitazione per convincerlo a revocarle. Il pittore si esprimeva alla Vallicella nel linguaggio figurativo che, come si è esposto in precedenza, ha caratterizzato tutta la sua produzione matura. Forme in alcuni casi influenzate dalla centralità dello studio dell'antico, come testimonia la figura di Dio Padre nella *Creazione di Adamo ed Eva* (Fig. 71), in un insieme di evidente derivazione cortonesca. Alle forme cortonesche guardano a tutti gli effetti la *Rebecca al pozzo* e la *Maddalena* (Figg. 69-70), mentre il colorismo marcato e i contrasti chiaroscurali nella *Resurrezione dei morti* (Fig. 72) devono molto anche all'esempio di Gaulli.¹²³

Accanto a questi più maturi maestri, alla Vallicella furono impiegati Seiter, Parodi e Passeri. Quest'ultimo era uno dei collaboratori più vicini a Maratti e la scena raffigurante *Mosè che spezza le tavole della legge* (Fig. 78) è una vera e propria esposizione di quanto l'artista aveva appreso dal maestro marchigiano. Lo si evince dalla disposizione paratattica delle figure, dalla loro gestualità aggraziata e didascalica, dalla loro equilibrata espressione dei moti degli affetti, dall'esibizione della perizia nella restituzione delle anatomie e dei panneggi, nella luce diffusa e, non ultimo, nelle citazioni dall'antico. La presenza di Seiter, che aveva per altro in precedenza collaborato con Maratti, dava conto ancora una volta della varietà di linguaggi con cui un giovane artista poteva confrontarsi nel corso di un prolungato soggiorno romano. Giunto nella capitale pontificia nel 1688, Seiter si era in breve tempo distinto, ad esempio, per la capacità di avvicinarsi al colorismo tenebroso di Brandi. Non a caso, infatti, proprio l'austriaco era stato chiamato a lavorare da monsignor Pietro Gabrielli a Palazzo Montegiordano per completare la decorazione della camera lasciata incompiuta dal pittore scomparso nel 1691.¹²⁴ In uno dei più alti esiti della sua opera, vale a dire le vaste decorazioni realizzate per il Palazzo Reale di Torino alla metà degli anni Novanta, l'artista, che si era allontanato da Roma preferendo le più certe e vantaggiose commissioni sabaude, aveva esibito una sintesi delle istanze di cui la sua pittura si era impregnata nel corso del

¹²³ Su questo ciclo e sui legami con la cultura tardobarocca cfr. inoltre L. BARROERO, *La pittura a Roma nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano, Electa, 1990, I, pp. 383-463; PANSECCHI 2000, p. 129.

¹²⁴ Cfr. FRASCARELLI – TESTA 2004, pp. 137-158.

soggiorno romano. Così nel tenebroso colorismo della *Diana ed Endimione* nella Camera della Regina (Fig. 83) si coglie l'eco della pittura di Brandi, mentre, con cromie più rispondenti alle esigenze cerimoniali della corte torinese, nella *Galleria del Daniel* (Tav. LVI) aveva dato esito ad una rilettura della grande decorazione cortonesca romana, ma soprattutto fiorentina, con memorie però anche dai grandi testi maratteschi, come è il caso della figura fortemente scultorea di fatto prelevata, e collocata in controparte,



Fig. 83. DANIEL SEITER, *Diana e Endimione*, 1695-96, affresco, Torino, Palazzo Reale.

dalla decorazione della volta di Palazzo Altieri (Tavv. LVII-LVIII).¹²⁵ Così nella *Caduta della Manna* alla Vallicella (Fig. 76) l'austriaco aveva congiunto tutti gli elementi che facevano ormai parte del suo bagaglio figurativo, unendo vere e proprie citazioni da Brandi, come nell'anziano personaggio con le mani giunte in preghiera sulla destra, a figure messe in posa all'antica, come quella che apre la scena sulla sinistra, semi-nuda a dar prova di abilità in questa parte della formazione accademica, e con un virtuosismo nell'uso del panneggio. Fortissimi i contrasti chiaroscurali, anche questi memori della lezione di Brandi, ma anche di Gaulli, mentre il bimbo in primo piano a destra, che introduce lo spettatore nella scena fissandolo dritto negli occhi pare un omaggio agli ineguagliabili putti di Pietro da Cortona. Quest'ultimo in effetti vegliava sulla nuova serie pittorica dall'alto, dalla volta della chiesa da lui affrescata ormai più di trent'anni prima in un'opera ormai divenuta un monumento della modernità. Non a caso, nel carteggio con Ghezzi riguardante il ciclo della navata ancora in fase di progettazione, Resta esprimeva la preoccupazione che le pitture non reggessero il confronto con «l'heroe sopstante».¹²⁶

Se il giubileo dell'anno 1700 vedeva nella chiesa degli oratoriani confrontarsi maniere e stili diversi al servizio di un progetto coerente, nello stesso anno proprio Maratti donava all'Accademia di San Luca la serie dei Santi e beati artisti.

Nell'aprile 1999, affaticato dalla malattia, il principe in carica Giovanni Battista Buoncore nominò Maratti come proprio vice.¹²⁷ Si è visto e chiarito in precedenza come questa fosse ormai divenuta una prassi per quei principi che, o perché molto impegnati con il lavoro, o per assenze dovute a motivi personali, prevedevano di non poter presenziare a tutte le sedute. Gli statuti infatti, si ricorda, sancivano la non validità delle congregazioni in assenza del rappresentante della massima carica. Non possiamo davvero stabilire con quale grado di consapevolezza, ma è certo che, con la sua decisione, Buoncore cambiò di fatto le sorti dell'istituzione, riportando Maratti in Accademia dopo un'assenza ventennale.¹²⁸ Quest'ultimo aveva infatti partecipato alla congregazione del 7 luglio 1678, dopodiché si assen-

¹²⁵ Sull'opera torinese di Seiter cfr. F. CAPPELLETTI in G. SPIONE – F. CAPPELLETTI, *I fratelli Guidobono e Daniel Seiter. L'avvio della grande decorazione a Torino tra Seicento e Settecento*, Torino, Allemandi, 2002, pp. 123 e sgg.; M. TARDIVO, *Daniel Seiter e Bartolomeo Guidobono nell'appartamento del Principe di Piemonte, in Palazzo Reale a Torino: allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanella, Torino, Editris Duemila, 2016, pp. 43-47.

¹²⁶ DUNN 1982, p. 619, doc. 2.

¹²⁷ AASL, vol. 45, f. 177v.

¹²⁸ Cfr. qui Appendice A.

tò fino alla seduta del 13 gennaio 1692, pur ricoprendo nel 1683 la carica di stimatore di pitture, per poi ricomparire solo il 20 gennaio e il 16 settembre 1696 (si tratta del periodo in cui caddero i festeggiamenti per il centenario), per un totale di tre presenze in ventuno anni. Dopo la nomina da parte di Buoncore, ed essendo quest'ultimo molto malato, Maratti ricominciò a presenziare regolarmente alle sedute, fino ad assumere la massima carica *ad interim* nel giugno 1699 a causa della morte del principe, quando i colleghi stabilirono che il più meritevole di sostituire il defunto fosse proprio Maratti.¹²⁹ Fu così che il pittore assunse la responsabilità di guidare un'istituzione da cui si era tenuto alla larga per anni, ma che aveva puntualmente sovvenzionato quando gli era stato richiesto, come in occasione dell'organizzazione del centenario, quando nella raccolta dell'elemosina il suo contributo spiccò per generosità, secondo solo a quello di Lazzaro Baldi.¹³⁰ Il prestigio di Maratti era a queste date molto probabilmente insuperato tra gli artisti attivi a Roma, per questo si comprende l'entusiasmo con cui i colleghi accolsero la sua candidatura per la conferma alla massima carica per l'anno successivo, che trovò, alla prova del voto, un unanime consenso.¹³¹ Sappiamo che questa nomina sarebbe divenuta poi vitalizia, ma va ricordato che solo nel 1706 Clemente XI avrebbe concesso al pittore il titolo «del Principato sino tanto Dio lo teneva in Vita».¹³²

L'anziano e ricercatissimo pittore era tanto impegnato che potette insediarsi come principe solo nel marzo 1700.¹³³ Poco dopo, grazie ad un suo personale finanziamento, furono inaugurati gli «studi» per quell'anno, a riprova di una situazione economica ancora molto precaria, ma anche della generosità con cui spesso egli contribuì a sopperire alla cronica mancanza di fondi.¹³⁴ Nell'ottobre dello stesso anno, l'artista volle rendere omaggio all'istituzione accademica attraverso alcuni doni. Innanzitutto, egli fece rifoderare e dotare di una nuova, ricca cornice, la copia del *San Luca* “di

¹²⁹ AASL, vol. 45, f. 178v. La registrazione dell'acclamazione a viva voce di Maratti tradisce in realtà l'applicazione di quello che sarebbe comunque stato il naturale epilogo della situazione: da sempre in caso di morte del principe questi era sostituito dal suo vice fino a nuove elezioni.

¹³⁰ AASL, vol. 45, f. 166. Baldi donò 6,5 Scudi, Maratti 6. Si tratta, insieme all'offerta di 6 scudi dello scultore Lorenzo Rieti, delle massime donazioni raccolte in quell'occasione.

¹³¹ AASL, vol. 45, f. 180v. Cfr. A. CIPRIANI, *Presenze francesi all'Accademia di San Luca: 1664-1675*, in *L'idéal classique* 2002, pp. 223-228.

¹³² AASL, vol. 46/a, ff. 50-51, citato in MARZINOTTO 2014a, p. 15, n.1.

¹³³ AASL, vol. 46, f. 102.

¹³⁴ AASL, vol. 46/a, f. 3. Diverse volte nel corso di questo suo secondo e lunghissimo principato Maratti avrebbe attinto alle sue personali risorse per garantire il funzionamento dei corsi e l'acquisto di materiale utile alla didattica, cfr. VENTRA 2014a, pp. 22-23 e CIPRIANI 2015.

Raffaello” realizzata da Antiveduto Gramatica, che fu esposta in posizione di rilievo nella sede istituzionale.¹³⁵ Questo gesto esprimeva un forte attaccamento a quelle che erano le radici della storia accademica e alla sua icona. Non si trattava più, infatti, di esprimere un’intenzione conservativa nei confronti di un’opera considerata dell’urbinate, ma di tutelare e valorizzare il vessillo dell’istituzione accademica nel suo statuto di immagine rappresentativa, per cui le attenzioni venivano rivolte alla copia e non più solo all’originale. Del resto, il messaggio implicito nel dipinto, che vede Raffaello osservare il santo patrono dei pittori al lavoro, ha riferimenti diretti al tema della didattica.

Contestualmente, Maratti si dimostrava memore della commissione che i colleghi gli avevano affidato cinque anni prima, quando si preparavano i festeggiamenti per il centenario, vale a dire quella pala con raffigurati «tutti i santi delle nostre professioni» per cui gli era stata fornita la tela ma che non aveva mai consegnato. Certamente sulla scia di questa passata istanza, l’artista concepì il progetto di una serie di quattordici effigi di santi e beati artisti, discostandosi dal piano originario e sostituendo il progetto di una grande pala con quello di molti singoli dipinti che divenissero parte della collezione dei ritratti degli accademici, come dimostra il formato delle dodici effigi rimaste.¹³⁶ È stato già rilevato in altra sede come il portato simbolico della serie variasse proprio per il suo inserimento in quella filiera che garantiva rinomanza costituita dalla serie dei ritratti e anche come, verosimilmente, l’idea di collegare la categoria degli artisti a quella dei santi e beati sottintendesse, nell’anno giubilare, una riflessione sul legame tra arte e religiosità forse anche diretto a scuotere l’animo – e le tasche – del poco premuroso Innocenzo XII.¹³⁷ Il pontefice moriva il 27 settembre di quello stesso anno, ma è evidente che la realizzazione dei dipinti, consegnati alla San Luca il 10 ottobre, fosse ormai conclusa in quella data. Qui interessa piuttosto tornare a riflettere sulle scelte formali compiute da Maratti nell’ideazione di questo ciclo, in cui già Stefano Susinno notava «sostanziali diversità di gusto e procedimenti, con aperture a sollecitazioni stilistiche provenienti da ambienti diversi».¹³⁸

I dodici ritratti conservati – due sono infatti andati dispersi – possono essere letti come un repertorio di teste di carattere (Tavv. LIX-LXX). Le effi-

¹³⁵ AASL, vol. 46/a, ff. 9-10.

¹³⁶ Le opere sono state pubblicate per la prima volta da INCISA DELLA ROCCHETTA 1976, pp. 98-100, catt. 461-472. Sull’argomento MARZINOTTO – ROTILI – VENTRA 2014.

¹³⁷ MARZINOTTO 2014a, in particolare pp. 12-15.

¹³⁸ SUSINNO 1974, p. 231. Su questo aspetto chi scrive ha già proposto una riflessione in VENTRA 2014a.

gi di Nicodemo, Nicostrato, Castorio, Metodio, Dustano, Felice, Giovanni da Fiesole e Maria Maddalena de' Pazzi, per le espressioni dei volti, con lo sguardo estatico rivolto al divino verso l'alto a denunciare uno stato di contatto con il divino, si inseriscono poi di diritto nell'ambito della gestualità devozionale ormai divenuta canonica sulla scia dei modelli primari, da Raffaello a Reni. La capacità di «avvicinarsi con la mente alle cose divine per non esser bastante umano ingegno per unire insieme santità e bellezza celeste con umane forme» era del resto stata individuata da Bellori, proprio nella biografia di Maratti, come «una delle maggiori operazioni della pittura». ¹³⁹ Gli altri ritratti, per quanto riguarda l'attitudine dei personaggi raffigurati, discendono da una cultura differente, quella che a Roma era stata rappresentata al suo apice da Caravaggio e dai suoi seguaci, come ad esempio lo Spadarino. Una cultura di maggiore aderenza al dato reale che coglieva infatti i santi o beati rappresentati in momenti di loro quotidianità. Si tratta di Sinforiano, Lazzaro Martire e Giacomo Alemanno, non a caso gli unici tre santi, nella serie marattesca, a reggere direttamente in mano gli attributi della propria professione, altrimenti collocati nella finta cornice esterna dei dipinti. Differenze di impostazione sono rintracciabili anche nella collocazione spaziale delle dodici figure. L'espedito della nicchia ovale serviva a suggerire l'esistenza di uno spazio tridimensionale occupato però dai personaggi in modo sempre diverso, modulato attraverso l'orientamento della luce e la resa dello scorcio, che varia molto di figura in figura. Le opere, nel loro insieme, esprimevano quindi una sorta di saggio di utilizzo della geometria e della prospettiva.

Alcune delle effigi palesano poi la loro derivazione da modelli scultorei, come è il caso di Sinforiano, molto vicino all'Ercole Farnese, opera che compariva come oggetto di studio per i giovani intenti ad apprendere l'arte della pittura nel già citato disegno realizzato da Maratti più di venti anni prima per il marchese del Carpio. Dunstano risulta invece dipendere dal Laocoonte, di cui assume i tratti somatici, la capigliatura, lo scorcio e la posizione. Allo stesso modo, la figura di Nicodemo trae spunto, per la rotazione dei bulbi oculari, dal *Seneca Morente* di collezione Borghese, come notato da Valeria Rotili. ¹⁴⁰

Escludendo quelle di Castorio, di Lazzaro e di Metodio, le effigi compilano poi nel loro insieme una sorta di repertorio dei modi di panneggiare. Il panneggio, come si è visto, era divenuto centrale nella formazione accademica proprio dagli anni Sessanta, quando si erano inaugurate le sedute di

¹³⁹ BELLORI 1672, ed. 2009, vol. II, p. 590.

¹⁴⁰ ROTILI 2014, p. 27.

messa in posa del panno. L'importanza di questa parte della composizione pittorica stava molto a cuore a Maratti, come testimonia ancora una volta il suo illustre biografo.¹⁴¹

Nell'insieme si colgono poi brani di autentico virtuosismo nella rappresentazione delle nature morte, grazie all'espedito degli attributi collocati nella finta cornice esterna dell'opera, accanto al cartiglio con il nome dell'effigiato e la data di donazione dell'opera all'Accademia. Spiccano tra gli altri per questo aspetto i ritratti di Maddalena de' Pazzi, con diversi vasetti in differenti materiali, a partire dall'ampolla di vetro, posati sul finto davanzale che precede la nicchia. O ancora, lo spartito che accompagna Dunstano, realizzato con rapidi ma precisi colpi di pennello.

La presenza degli attributi su queste finte mensole sopra le quali si aprono le finte nicchie che permettono di scorgere le figure rende le dodici opere – e si presume anche le due oggi disperse – quasi dei *tromp l'oeil*, virtuosismi tecnici tanto cari alla pittura «barocca» in quanto, come scriveva Giulio Carlo Argan, «esercizi di persuasione» tipici della moderna cultura delle immagini inaugurata nel Seicento.¹⁴²

Ciò che di più significativo ha però questa serie di dipinti è che, a fronte di una regia unitaria, quella appunto di Maratti, che li fece eseguire, come attestano i documenti, dai suoi «Giovani», le opere rivelano maniere pittoriche molto differenti tra loro. Ad esempio, le figure *pendant* di Claudio e Nicostrato, due dei santi coronati, sono caratterizzate da un'eleganza rinascimentale ottenuta per velature e sottolineata dal cangiantismo delle vesti. Viceversa, la figura di Dunstano è creata attraverso pennellate grasse e corpose che ne formano il viso, caratterizzato da forti contrasti chiaroscurali. La cultura di riferimento del «giovane» che realizzò questo dipinto è senz'altro il tenebrismo veneziano mediato dal modello brandiano. Molto interessante appare, ad esempio, il confronto con la *Testa di San Carlo Borromeo* di Nantes (Fig. 84) e con lo *Studio per la testa di un profeta* della Quadreria dei Girolamini di Napoli (Fig. 85), ricondotte alla mano di Brandi rispettivamente da Guendalina Serafinelli e da Antonella Pampalone.¹⁴³ La prima è stata riconosciuta come bozzetto per il volto di san Carlo Borromeo in gloria del sottarco del presbiterio della chiesa dei santi Carlo e Ambrogio

¹⁴¹ BELLORI 1672, ed. 2009, vol. II, p. 632.

¹⁴² G.C. ARGAN, *L'Europa delle capitali*, Genève, Skira, 1964, p. 95.

¹⁴³ *Testa di san Carlo Borromeo*, Nantes, Musée des Beaux Arts, inv. 104, cfr. SERAFINELLI 2015, vol. II, p. 92, cat. A74. *Studio per la testa di un profeta*, Napoli, Quadreria dei Girolamini, cfr. PAMPALONE 1973, p. 149, fig. 37 e SERAFINELLI 2015, II, pp. 94-95, cat. A76. Per la testa di Nantes Giuliano Briganti e Angela Negro avevano avanzato ormai vent'anni fa un'attribuzione a Maratti (SERAFINELLI 2015, II, p. 92).



84



85

Fig. 84. GIACINTO BRANDI, *San Carlo Borromeo*, c. 1683, olio su tela, Nantes, Musée des beaux-arts. Fig. 85. GIACINTO BRANDI, *Testa di un profeta*, Napoli, Quadreria dei Girolamini, da PAMPALONE 1973. Fig. 86. ANONIMO da scuola di CARLO MARATTI, *San Nicodemo*, mosaico, già Roma, mercato antiquario.

al Corso; la seconda è stata attribuita sulla base di confronti stilistici con le figure realizzate da Brandi nei pennacchi della medesima chiesa. Come è noto, alla metà degli anni Ottanta, cioè quando i lavori di Brandi in quella sede erano terminati, Maratti ottenne la commissione per la grande pala raffigurante la *Gloria dei santi Ambrogio e Carlo*.

Un'opera di dimensioni monumentali che fu necessario dipingere in loco per le difficoltà che la movimentazione avrebbe creato. Maratti fu aiutato dalla nutrita schiera di allievi che formava la sua bottega, come per altro dimostra l'alterna qualità dei brani del grande dipinto. Non sappiamo chi esattamente partecipò a questa esecuzione tra i numerosi aiuti del maestro, ma ciò che è certo è che molti degli artisti attivi nella cerchia di Maratti a



86

queste date rimasero decisamente affascinati dall'opera di Brandi. È il caso del «giovane» che realizzò il Dunstano dell'Accademia, così come di Daniel Seiter, proprio a quel tempo attivo nel circolo marattesco e nella cui opera, come abbiamo visto in relazione alle pitture della Vallicella, posteriori di più di un decennio, il ricordo di Brandi non era svanito. La figura di Castorio dovette essere eseguita da un giovane che aveva meditato lungamente sull'opera di Brandi, ma anche su quella di Mola, con questi colpi di luce repentini e frammentari sul viso del santo e l'esibita umidità degli occhi, avvicinabile ad esempio al *Ritratto di vecchio* della Collezione Koelliker di Milano.¹⁴⁴ Si propongono qui dei confronti utili per accostamenti tipologici, mentre è chiaro che il *ductus* pittorico dei più anziani maestri doveva essere recepito dai giovani pittori attraverso le opere più facilmente osservabili a Roma.

I ritratti di Felice di Valois e di Maria Maddaena de' Pazzi si collocavano invece all'interno delle modalità espressive canoniche della bottega maratatesca. Come già rilevato, Maddalena risulta molto vicina per fisionomia e atteggiamento alla *Beata Lucia da Narni* di Giuseppe Bartolomeo Chiari, che a sua volta reinterpreta il modello fornito direttamente da Maratti nella sua *Santa Rosalia tra gli appestati* della Galleria Corsini a Firenze.¹⁴⁵

Tutte queste differenze di trattamento pittorico, di fonti figurative, di interpretazione dell'antico, di resa dei particolari anatomici e dei panneggi, non potevano essere casuali, non potevano derivare dalla diversità di approccio all'esecuzione pittorica dei «giovani» di Maratti in un'impresa corale che il maestro, all'apice della carriera, concepiva come dono per l'istituzione accademica romana, dove la serie sarebbe stata esposta in luogo ben visibile. Per altro, la fortuna di questo ciclo può oggi essere attestata riconducendo ad una delle effigi, e precisamente a quella di Nicodemo, il modello per la traduzione settecentesca a micromosaico di cui sono state rintracciate due versioni, una proveniente dalla Gilbert Collection e in deposito presso il Victoria & Albert Museum, l'altra comparsa nel 2016 sul mercato antiquario italiano (Fig. 86) ed entrambe mai prima messe in relazione con il dipinto dell'Accademia di San Luca. Le opere, evidentemente destinate alla devozione privata e realizzate intorno alla metà del XVIII secolo, testimoniano l'autografia maratatesca che veniva evidentemente attribuita al ciclo, tanto da assumerlo come fonte iconografica.¹⁴⁶

¹⁴⁴ PETRUCCI 2008, vol. III, fig. 483.

¹⁴⁵ ROTILI 2014, p. 27.

¹⁴⁶ Il micromosaico della Gilbert Collection (cm 59 × 45,5, V&A Museum, inv. GILBERT.222) è stato ripetutamente pubblicato, anche in corrispondenza con la sua esposizione in mostra. Nelle trattazioni che lo riguardano, il mosaico è sempre ricondotto alla metà del XVIII secolo e collegato per ragioni stilistiche ad un modello di Maratti o, più spesso, di Batoni.

Evidentemente allora l'intento di Maratti, perfettamente capace, all'occorrenza, di prescrivere ai suoi collaboratori l'adattamento ad un determinato linguaggio pittorico, era proprio quello di esibire la capacità della sua scuola, ma anzi più in generale dell'accademia romana, di esprimersi in modo vario, distinto, ma di qualità. Bellori, con la sua impresa biografica, aveva conferito all'opera di Maratti il ruolo di trasposizione delle sue teorie estetiche che vedevano nel canone classicista il raggiungimento di una nuova e autonoma modernità per la scuola romana. All'aprirsi del nuovo secolo, però, il maestro, ormai molto maturo, pare dimostrare proprio attraverso questa donazione all'Accademia di essere più vicino alle posizioni che abbiamo individuato espresse nell'opera, tanto letteraria che pittorica, di Giuseppe Ghezzi. Anche la serie dei santi artisti va dunque letta come un'esaltazione della Roma contemporanea e del suo tratto distintivo: la capacità di inclusione e di declinazione di molteplici istanze artistiche.

Dopo avere rinviato quello che sarebbe stato il primo concorso del nuovo secolo e aver deciso di non aprire l'Accademia in occasione della festa di san Luca, il 18 ottobre, per i pericoli derivanti dalla sede vacante,¹⁴⁷ gli accademici, chiaramente esasperati dalla scarsa partecipazione dei colleghi alle loro attività, anche in termini di sostentamento economico, vararono una nuova regola che prevedeva la decadenza dal consesso di coloro che non avessero versato l'elemosina di due scudi nel giorno di San Luca e non avessero partecipato ad almeno sei riunioni all'anno. Per i forestieri veniva naturalmente eccettuata la regola delle presenze, ma non quella dell'elemosina.¹⁴⁸

Il 23 novembre 1700, dopo circa due settimane dall'apertura del conclave, fu eletto al soglio pontificio il cardinale Giovan Francesco Albani, uomo erudito, collezionista e mecenate. Le fonti raccontano di come, non appena insediato con il nome di Clemente XI, egli si preoccupò di convocare Carlo Fontana e Carlo Maratti e di investirli della conduzione delle politiche culturali pontificie.¹⁴⁹ Per l'Accademia continuarono per un po'

Cfr. *The art of Mosaics. Selections from the Gilbert Collection*, a cura di A. Gonzales Palacios, C. Przyborowski, S. Röttgen, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1982, p. 98, cat. 11 e *The Gilbert Collection. Micromosaics*, a cura di J. Hanisee Gabriel, London, Wilson, 2000, p. 144, cat. 78, quest'ultimo con bibliografia aggiornata.

¹⁴⁷ AASL, vol. 45, ff. 103v-104 / vol. 46a, ff. 8-10.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ RUDOLPH 2001, p. 59. Per la biografia e la politica culturale di Clemente XI cfr. *Papa Albani* 2001, nonché *La Roma di Papa Albani (1700-1721). Percorsi nella città tra interventi e scoperte nel pontificato di Clemente XI*, a cura di L. Arcangeli, A. Negro e L. de Nachenal, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2001.

i tempi difficili, come dimostra la decisione di festeggiare la ricorrenza del santo patrono 1701 senza musica e «con ogni spargno».¹⁵⁰

Il neoeletto pontefice impiegò qualche tempo prima di comprendere che la San Luca avrebbe potuto avere un ruolo centrale nella gestione e nell'esibizione delle sue illuminate politiche culturali. Già nel febbraio 1702, però, i verbali registrano il fervore con cui fu accolta la clamorosa notizia che Clemente XI intendeva finanziare personalmente il concorso per i giovani. Per la cerimonia di premiazione si dispiegarono forze inusitate, che curarono l'immagine istituzionale fin nei più piccoli dettagli, come dimostra la risoluzione di dotare il bidello di una nuova divisa.¹⁵¹ Ghezzi, che, comprensibilmente frustrato, solo due anni prima aveva tentato in tutti i modi di licenziarsi, era ora protagonista, insieme all'amico e principe Maratti, di una sfavillante dimostrazione pubblica delle prerogative dell'Accademia.¹⁵² Il concorso sarebbe stato celebrato in Campidoglio così come accadeva ormai da molti anni, ma la novità stava nel fatto che, con il solo precedente dell'occasione del centenario, si sarebbe stampato un libretto a memoria dell'evento.¹⁵³

Nascevano così i Concorsi Clementini, improvvisa e inaspettata nuova pagina per la storia dell'Accademia di San Luca, traghettata verso la nuova impostazione camerale che la caratterizzò quasi continuativamente fino all'età post-unitaria.¹⁵⁴ L'inaugurazione di questi concorsi, celebrata come è noto da Pierre Le Gros il giovane con il bassorilievo raffigurante *Le arti che rendono omaggio a Clemente XI*, dono d'ingresso dell'artista, nominato accademico nel 1702 (Fig. 87), palesò, come si è detto, le intenzioni del nuovo pontefice di rendere l'istituzione un luogo nevralgico dell'amministrazione statale della cultura. Non corrisponde al vero il fatto che da questo momento in poi i concorsi furono banditi in modo più regolare, né che il loro svolgimento mutò rispetto a quanto era accaduto in precedenza, ma senza dubbio le competizioni ebbero molta più risonanza proprio grazie alla costanza di Ghezzi nella pubblicazione dei volumi che conservavano la memoria del loro svolgimento.¹⁵⁵ Fu in contemporanea cementato il

¹⁵⁰ AASL, vol. 46/a, f. 15.

¹⁵¹ AASL, vol. 46/a, ff. 15-18.

¹⁵² Sul rapporto tra il segretario accademico e il nuovo pontefice cfr. A. LO BIANCO, *Papa Albani e i Ghezzi*, in *Papa Albani* 2001, pp. 144-147.

¹⁵³ *Le pompe dell'Accademia del Disegno solennemente celebrate nel Campidoglio il dì 25 febraro MDCCII descritte da Giuseppe Ghezzi...*, Roma, Buagni, 1702.

¹⁵⁴ Sui Concorsi Clementini cfr. *Aequa Potestas* 2000; BARROERO 2015.

¹⁵⁵ Ghezzi curò le edizioni dei volumi per gli anni 1702, 1703, 1704, 1705, 1706, 1710, 1711, 1713 e 1716.



Fig. 87. PIERRE LE GROS IL GIOVANE, *Le arti rendono omaggio a Clemente XI*, 1702, terracotta, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.



Fig. 88. GIUSEPPE GHEZZI, *Aequa Potestas*, impresa dell'Accademia di San Luca, 1703.

rapporto con l'Accademia di Arcadia, della quale numerosi accademici di San Luca fecero parte, a partire da Ghezzi stesso e da Maratti.¹⁵⁶ In occasione del concorso del 1703, l'Accademia adottò la nuova impresa concepita dal segretario, vale a dire il triangolo equilatero formato da pennello, scalpello e compasso accompagnato dal motto *Aequa Potestas* (Fig. 88).¹⁵⁷ La complessa, allegorica e militante impresa distribuita alla metà degli anni Settanta e spiegata pubblicamente dal segretario accademico, con un altrettanto militante discorso, veniva ora sostituita da un simbolico, e si direbbe pacifico, triangolo. Uno scarto molto eloquente a proposito della ritrovata serenità dell'istituzione artistica, nonché di un saldo approdo nel percorso di emancipazione delle professioni artistiche.

«INGANNANO I PADRONI, E ROVINANO I VIRTUOSI»: L'EGEMONIA ACCADEMICA
NELLA VOCE DEL CONTESTATORE LODOVICO ANTONIO DAVID

Nel giro di poco tempo, l'Accademia assunse un potere tale da procurarsi dei nemici, come conseguenza naturale dell'accentramento di potere.

¹⁵⁶ Cfr. BARROERO – SUSINNO 1999; L. BARROERO – S. SUSINNO, *Arcadian Rome, universal capital of the arts*, in *Art in Rome 2000*, pp. 47-75; L. BARROERO, *L'Accademia di San Luca e l'Arcadia: da Maratti a Benefial*, in *Aequa Potestas 2000*, pp. 11-13; S. SUSINNO, *Artisti gentiluomini nella Repubblica delle Lettere*, ivi, pp. 14-18; MINOR 2006. Sull'istituzione e il ruolo delle accademie a Roma cfr. inoltre M.P. DONATO, *Accademie romane. Una storia sociale (1671-1824)*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 2000.

¹⁵⁷ Sull'impresa ideata da Ghezzi per l'Accademia cfr. J. GARMS, *Le peripezie di un'armoniosa contesa*, in *Aequa Potestas 2000*, pp. 1-10; PANGRAZI 2012, pp. 57 sgg.

Lo stesso era infatti accaduto, come si è più volte ricordato, a seguito della bolla emanata da Urbano VIII che prevedeva il versamento di una tassa annuale all'istituzione da parte degli artisti non accademici.

All'aprirsi del Settecento, fu il pittore ticinese di formazione veneziana Lodovico Antonio David a dare voce a un vero e proprio attacco frontale all'istituzione, alle sue regole, alle sue prerogative e, non ultima, alla produzione artistica dei suoi esponenti. David completò infatti nel 1704 un trattato (Figg. 89-90), rimasto manoscritto ma che dovette avere all'epoca non poca circolazione, intitolato *L'amore dell'arte ritratto ne gl'utili, e danni che la Pretesa Accademia del Disegno di San Luca di Roma hà recato alla Pittura, Scultura, ed Architettura, ed a i principali virtuosi d'Italia*.¹⁵⁸ L'artista era giunto a Roma nel 1686 e immediatamente era riuscito a inserirsi in un buon circuito di committenze, forse grazie all'intercessione della congregazione dei padri somaschi.¹⁵⁹ Gli furono ad esempio commissionate tre tele – di cui una dispersa – per la Cappella dei Fondatori della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, realizzate su commissione di Giovanni Battista Pamphilij en-

¹⁵⁸ A.L. DAVID, *L'amore dell'arte ritratto ne gl'utili, e danni che la Pretesa Accademia del Disegno di San Luca di Roma hà recato alla Pittura, Scultura, ed Architettura, ed a i principali virtuosi d'Italia*, Roma, 1704, m.s. AASL, vol. 35. La copia del manoscritto conservata nell'archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca è certamente autografa. Una versione incompleta e non autografa del testo è conservata presso la Biblioteca Estense di Modena (cfr. N. TURNER, *An attack on the Accademia di S. Luca: Ludovico David's L'Amore dell'Arte*, «The British Museum Yearbook», I, 1976, *The Classical Tradition*, pp. 157-186). L'esemplare dell'Accademia riporta nella legatura le armi di papa Albani, per questa ragione si può ipotizzare una provenienza diretta dalla biblioteca del pontefice, al quale il libro era dedicato e con il quale il pittore ticinese ebbe documentati rapporti, cfr. S. CAPELLI, *I David a Roma*, in *I David: due pittori tra Sei e Settecento* (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma), Catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 17 settembre-28 novembre 2004), a cura di A. Spiriti, S. Capelli, Milano, Skira, 2004, pp. 67-89 (pp. 67-76). MISSIRINI 1823, p. 18 descrive questo «curiosissimo codice» specificando che lo conosce perché è conservato nella biblioteca di Filippo Visconti, indizio che porta a intuire che nel 1823 il manoscritto non fosse ancora conservato in Accademia. Non è stato possibile trovare traccia dell'ingresso del libro nell'archivio o nella biblioteca accademica, né trovarne l'indicazione negli inventari di Casa Albani già pubblicati. Si può pertanto solo dedurre che l'opera, appartenuta in origine a Clemente XI come testimonierebbero le armi sulla legatura, sia poi passata all'antiquario Visconti, il quale potrebbe averla successivamente donata all'Accademia. Sulle tappe della dispersione della biblioteca di Clemente XI, in parte prelevata dall'esercito napoleonico e trasferita in Francia, cfr. C.H. CLOUGHT, *The Albani library and Pope Clement XI*, «*Librarium*», XII, 1969, pp. 11-21, J. BIGNAMI ODIER, *La bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI. Recherches sur l'histoire des collections de manuscrits*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1973, pp. 157-161, pp. 157 sgg.; A. ALESSANDRINI, *Cimeli lincei a Montpellier*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1978; F. FOSSIER, *Nouvelles recherches sur la bibliothèque du Pape Clément XI Albani*, «*Journal des Savants*», 1980, pp. 161-180.

¹⁵⁹ CAPELLI 2004, pp. 68-70. Per la biografia dell'artista cfr. inoltre R. ENGGASS, *David, Ludovico Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, XXXIII, a.v.



89



90

Figg. 89-90. ANTONIO LODOVICO DAVID, *L'Amore dell'arte...*, 1704, m.s., Roma, Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, coperta e frontespizio. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca.

tro il 1691 (Tav. LXXI), nonché la pala d'altare e l'affresco nella volta della Cappella dell'Assunta del Collegio Clementino realizzati entro il 1694.¹⁶⁰ Dell'affresco, andato purtroppo distrutto, si conserva presso la Pinacoteca Cantonale di Zurigo solo un frammento raffigurante *Ester*. Le opere dimostrano quanto l'artista fosse rimasto affascinato da Correggio al tempo del soggiorno parmense e quanto mantenesse intatto questo riferimento pure dopo qualche anno di permanenza a Roma. Egli fu anche legato al potente mecenate Pietro Ottoboni, su commissione del quale realizzò il frontespizio e il controfrontespizio per la tesi teologica di Giuseppe Zevallos nel 1690.¹⁶¹ All'artista è stato poi attribuito un ritratto di Clemente XI, che confermerebbe il suo accreditamento nel rango più alto del circuito romano

¹⁶⁰ Cfr. T. FRANGENBERG, *Ludovico David's Dichiarazione della pittura della capella del Collegio Clementino di Roma*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVII, 1994, pp. 191-208. Dalla distruzione è sopravvissuto un frammento di affresco strappato raffigurante *Ester*, cfr. inoltre S. CAPELLI in *I David* 2004, pp. 164-165, cat. 28.

¹⁶¹ A. SPIRITI in *I David* 2004, pp. 190-191, catt. 41-42. Forse ancora legate alla tesi di Zevallos le incisioni ivi a pp. 192-193, catt. 43-44.

di committenza.¹⁶² David non fu mai però ammesso in Accademia di San Luca, nonostante la sua assidua frequentazione di personaggi di primo piano del consesso, come Giuseppe Ghezzi, a casa del quale il pittore ticinese, appassionatissimo studioso di Leonardo, si recava per consultare il codice vinciano *Della Natura, peso e moto delle Acque*, di proprietà del segretario accademico.¹⁶³ Dovette essere in parte anche questa esclusione a provocare il risentimento che lo indusse a compilare un trattato nel quale descriveva i «danni» procurati dalla San Luca alla formazione artistica.

Il testo si compone innanzitutto di una dedica al Pontefice, che non è da intendere come atto formale, bensì come l'indicazione del vero destinatario del trattato. L'autore infatti, nel condannare il modello formativo dell'Accademia romana, proponeva delle alternative. Lo scopo era quello di ottenere una vera e propria riforma, ragione per cui era necessario che a prendere atto della situazione fosse il munifico pontefice. Dopo la dedica compare un «Avviso ai lettori», preziosissimo perché contiene informazioni su un trattato precedentemente licenziato dallo stesso autore, intitolato *Disinganno* e costituito da una serie di biografie di artisti compilate prevalentemente sulla base di ricostruzioni archivistiche al fine di smentire quelle che secondo lo svizzero erano state le menzogne propugnate da Vasari nelle sue *Vite*. Il testo, oggi irrintracciabile, comprendeva una biografia di Correggio che intendeva sostenere la necessità di assumere questo pittore come apice della produzione artistica di tutti i tempi, sostituendo Michelangelo nel ruolo da questi ricoperto nella struttura vasariana. Seguono poi i tre *discorsi* veri e propri: il primo sulle origini e sui frutti dell'Accademia romana; il secondo sulla stima che la stessa ha di Raffaello e di altri grandi artisti; il terzo dedicato alla censura del triangolo equilatero accompagnato dal motto *Aequa Potestas*, assunto dal 1703 come impresa dell'istituzione. Di quest'ultima parte, il bersaglio diretto era naturalmente Ghezzi che, come si è detto, era l'ideatore della nuova impresa dell'Accademia.

Il manoscritto, noto agli studi grazie a un primo intervento di Nicholas Turner del 1976 che affrontava in modo congiunto e doverosamente sintetico tutte le parti del trattato, è stato successivamente studiato a fondo solo per quanto riguarda la terza parte, quella dedicata all'impresa dell'*Aequa*

¹⁶² S. RUDOLPH in *Papa Albani* 2001, pp. 139-140, cat. 2; EAD., in *I David* 2004, pp. 170-171, cat. 31.

¹⁶³ Ghezzi possedeva il codice leonardesco poi definito Leicester e ora Gates. Cfr. G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena, Soliani, 1866, pp. 515-549; F.M. BASSOLI, *Un pittore svizzero pioniere degli studi vinciati: Lodovico Antonio David*, «Raccolta Vinciana», XVII, 1964, pp. 261-314; P.C. MARANI, *Lodovico Antonio David e le sue ricerche su Leonardo da Vinci*, in *I David* 2004, pp. 91-96.

Potestas.¹⁶⁴ I primi due discorsi contengono tuttavia una mole cospicua di informazioni, ma anche fruttuose indicazioni per comprendere come, agli occhi di un detrattore, l'Accademia avesse messo a punto strumenti per garantirsi quella egemonia artistica che, secondo l'autore, finiva per ingannare i padroni e rovinare i virtuosi.¹⁶⁵ Il manoscritto meriterebbe un'edizione critica, pertanto qui si forniscono solo alcuni dati a corollario della ricostruzione delle vicende che interessarono l'Accademia nel periodo in esame, cogliendo l'opportunità di registrare un commento coevo, per quanto estremamente polemico.

Quali erano, dunque, secondo questo collerico pittore, i dispositivi escogitati dall'Accademia per rendere effettivo il proprio dominio artistico?

Innanzitutto, il privilegio delle stime, che, unito all'esclusività dell'accesso alle commissioni pubbliche, determinava una difficoltà di fatto nell'esercizio della professione da parte degli artisti esterni all'istituzione. Attraverso l'azione degli stimatori, infatti, l'Accademia era secondo David in grado di controllare le quotazioni non solo delle opere antiche, ma soprattutto di quelle dei viventi. In questo modo, l'istituzione poteva esercitare il potere di condannare alla miseria gli artisti non graditi e di svalutare a tal punto le loro opere da scoraggiare gli eventuali committenti. A suffragio della sua tesi, l'autore illustra al lettore un esempio basato su Poussin.¹⁶⁶ Secondo lo svizzero, infatti, l'artista francese era vissuto a Roma in gravi difficoltà economiche, senza potere avere accesso alle grandi commissioni riservate agli accademici, mentre dopo la sua morte egli era stato paradossalmente glorificato dalla medesima istituzione. Vediamo così palesarsi attraverso gli occhi di un osservatore pressoché contemporaneo quel meccanismo strumentale di mitizzazione di Poussin e la reazione di chi, come David, riteneva tale operazione non pertinente e per questo la stigmatizzava: poiché Poussin piaceva ai collezionisti, allora l'Accademia si sentiva in obbligo di adularlo.

Sul fronte delle commissioni, la necessaria approvazione degli accademici faceva in modo, secondo il ticinese, che fosse impossibile ad artisti che si differenziavano e distanziavano dai modi promossi dall'istituzione di avere fortuna nella capitale pontificia. Le parole di David lasciano intendere che vi fosse realmente una dittatura stilistica all'interno della San Luca, eppure si è verificato come non fosse così, benché l'influenza del linguag-

¹⁶⁴ Cfr. TURNER 1976. Sul terzo discorso cfr. PANGRAZI 2012, pp. 57-125.

¹⁶⁵ «onde ingannano i Padroni, e rovinano i virtuosi; Poiché la verità difficilmente arriva alle Porte dei Principi come ben scrisse al Gallileo il cardinale Maffeo Barberini in un suo componimento Poetico, che si legge nella raccolta dell'opere di detto Gallileo stampata a Bologna nel 1656» (DAVID 1704, cc. 49-50).

¹⁶⁶ DAVID 1704, cc. 67-70.

gio di Maratti si manifestasse nell'ambiente romano anche come naturale conseguenza dell'apprezzamento che le sue opere ricevevano dall'ambito di committenza romana ai più alti livelli.¹⁶⁷ Il problema di David era invece, a ben leggere, del tutto teorico e riguardava il rapporto tra modernità e contemporaneità che, a suo modo di giudicare, rifletteva problematiche legate alla formazione. Un secondo strumento attraverso il quale l'Accademia fortificava la propria egemonia era infatti proprio la didattica. La formazione dei giovani aveva perso, secondo l'autore, ogni legame con quegli insegnamenti di «theorica» che dovevano invece ineluttabilmente essere alla base del fare artistico: anatomia, prospettiva, geometria e ottica. Le accademie, proprio sull'esempio di quella romana e travisando la dottrina dei Carracci, si erano trasformate in «fachinademie» o «fachinemie»¹⁶⁸ – questi gli eloquenti termini conati da David – cioè in luoghi in cui l'unico studio proposto era quello della copia dal «fachino» nudo messo in posa, o dal panno, a danno della capacità di osservare la natura e di interpretarne le leggi secondo gli schemi della geometria euclidea. I giovani venivano così impegnati nell'apprendimento di una «pratica spuria» perché completamente disgiunta dalla teoria.¹⁶⁹ È da rilevare che già Ann Sutherland Harris nel 1971, problematizzando il tema delle «accademie», intese come disegni di copia dal nudo, rilevava che questi fossero diventati «exercises in copying instead of a method of encouraging life drawing».¹⁷⁰ Le accuse di David muovevano dal punto di vista di un'artista dalla solida formazione scientifica che, come si è detto, coltivava studi leonardeschi.¹⁷¹ È interessante rilevare come, più di un secolo dopo e in condizioni culturali e sociali di molto mutate, il pittore accademico Tommaso Minardi avrebbe contestato i programmi didattici della San Luca con obiezioni simili, proponendone una riforma che muoveva proprio dagli scritti leonardeschi e che invitava a un ritorno all'osservazione della natura a partire dalla codificazione delle sue leggi attraverso lo studio della geometria.¹⁷²

¹⁶⁷ Cfr. almeno RUDOLPH 1995 e RUDOLPH 2000.

¹⁶⁸ I termini ricorrono di continuo nel trattato, cfr. ad esempio c. 31, dove David parla di «fachinemie spurie».

¹⁶⁹ DAVID 1704, pp. 18 sgg. Sul progressivo abbandono della pratica anatomica nella formazione artistica nel corso del Seicento cfr. da ultimo PIERGUIDI 2017, con relativa bibliografia.

¹⁷⁰ SUTHERLAND HARRIS 1971, p. 385.

¹⁷¹ Oltre alle trattazioni specifiche indicate nelle precedenti note, si tenga conto del fatto che L. GRASSI, *Teorici e storici della critica d'arte*, III, *Il Settecento in Italia*, Roma, Multigrafica Editrice, 1979, pp. 78-79 accennava all'opera di David a proposito della fortuna di Leonardo e di Correggio.

¹⁷² La proposta di riforma di Minardi è pubblicata in P. PICARDI, *Spazi e strumenti didattici dell'Accademia di San Luca negli anni della Restaurazione*, in *Le Scuole Mute e le Scuole Parlanti. Studi*

Il processo di allontanamento dalla formazione su basi scientifiche si era consumato in Accademia, come si è visto, a partire dagli anni Sessanta, quando le sedute di copia dal nudo e dal panno avevano gradualmente preso il sopravvento sugli altri corsi, che pure però si tennero regolarmente, benché non fossero previste lezioni specificamente dedicate alla geometria. Naturalmente secondo David questa sorta di allontanamento dalla natura aveva avuto luogo perché erano i maestri per primi ad aver perso le cognizioni scientifiche di base, tanto da essere incapaci di comprendere l'opera di quei grandi artefici del Cinquecento che pure si vantavano di imitare: primo fra tutti Raffaello. La posizione di David in merito assume una forte rilevanza, poiché nel suo trattato egli rimproverava a più riprese gli artisti viventi di essere presuntuosi nel ritenersi pari ai grandi maestri della prima età moderna. Questo ci fornisce un'ulteriore conferma di quanto l'Accademia fosse diventata nel corso del Seicento in primo luogo una vetrina della contemporaneità. Nella famosa *querelle* tra antichi e moderni, infatti, David si collocava a favore dei moderni, per sua stessa ammissione. Uno dei punti nodali del suo trattato era proprio quello di dimostrare come Raffaello potesse assolutamente competere con gli antichi. Non si trattava quindi di una posizione conservatrice nella dinamica, nota agli studi, di scontro tra antico e moderno, ma si trattava di schierare come terzo termine di paragone il contemporaneo, che era per David un termine perdente. Sfogliando l'*Abcdario Pittorico* di Pellegrino Orlandi, David riteneva di potere isolare circa un centinaio di artisti che potessero essere definiti «valentuomini» e che la maggior parte di essi avesse operato in epoca precedente all'istituzione delle «fachinademie».¹⁷³ Ancora, il detrattore ricordava, basandosi sulle fonti, come non vi fosse prova del fatto che nelle botteghe di Leonardo o di Michelangelo si disegnasse continuamente dal nudo, mentre era certo che si tenessero discorsi teorici. Allo stesso modo, citando la *Vita* di Annibale scritta da Bellori, David sottolineava le differenze tra l'impostazione legata alla teoria degli insegnamenti impartiti nella «Accademia de' desiderosi» installata a Bologna, dove «oltre il naturale s'insegnavano le Proporzioni, l'Anatomia, la Prospettiva, l'Architettura»,¹⁷⁴ e l'organiz-

e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento, a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi, Roma, De Luca, 2002, pp. 206-212. Sull'incentivo allo studio della geometria da parte del maestro fiorentino cfr. in particolare J. COLI, *Un manuscritto inédito de Tommaso Minardi ou sobre os poderes da Geometria*, «Revista de história da arte e arqueologia», I, 1994, pp. 169-178.

¹⁷³ DAVID 1704, c. 26.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 28, in cui è citato BELLORI 1672 (ed. 2009, vol. I, p. 24). È interessante come, di seguito, David citasse ulteriori dettagli sulla prassi didattica dei Carracci, che naturalmente andavano a sostenere la sua ipotesi di un travisamento di queste prassi da parte della San Luca, specificando che si trattasse di «alcune cose dal Bellori non accennate» (c. 28).

zazione della didattica nella San Luca, dove i corsi «sé nel nome sono li medesimi, in sostanza sono differentissimi». ¹⁷⁵

Al netto dell'intento polemico e delle forzature strumentali delle fonti, pure citate puntualmente con note bibliografiche a margine, lo scritto di David aiuta forse a fare luce sull'aspetto ancora oggi più oscuro delle attività che si svolgevano nella San Luca. Abbiamo notato in precedenza come il fatto che si tenessero dibattiti sia spesso insinuato, ma raramente documentato. ¹⁷⁶ Le critiche di David convalidano pertanto l'idea che questa attività fosse assolutamente secondaria nel programma didattico. Ancor più significativo è il fatto che lo svizzero, per corroborare la propria tesi secondo cui fossero gli insegnamenti teorici a rendere migliori gli artisti, indicasse come esempi di «buona direzione dell'Accademie» le due istituzioni francesi (quella Royale di Parigi e quella di Roma) ed esaltasse ad esempio Le Gros e Théodon come scultori «di molto valore». ¹⁷⁷

Si capisce allora come mai uno dei bersagli precisi del trattato fosse Ghezzi, proprio l'uomo che aveva celebrato nei suoi scritti i raggiungimenti artistici della Roma del proprio tempo. La dinamica si palesa quando David affronta il terzo strumento messo in campo dall'Accademia per accrescere la propria egemonia, vale a dire proprio le pubblicazioni legate ai concorsi. Tali libretti, di cui il pittore attendeva ardentemente l'uscita, ¹⁷⁸ dandoci conto della loro valenza riconosciuta come voce ufficiale dell'Accademia, secondo il detrattore non concedevano il giusto tributo ai giovani concorrenti, che teoricamente erano i protagonisti delle cerimonie. Viceversa, secondo David, la San Luca produceva opuscoli autoreferenziali in cui i suoi membri lodavano se stessi e le proprie arti e lo stesso valeva per gli arcadi chiamati a pronunciare i componimenti. Ad esempio, nell'analizzare la pubblicazione curata da Ghezzi per il centenario, David stigmatizzava il fatto che questo contenesse «elogi dello stesso Berrettino molto superiori, che al DIVINO URBINATE» e, in un altro punto dedicato sempre ai libretti editi dall'Accademia, lamentava il fatto che Raffaello in questi

¹⁷⁵ *Ibid.* Sappiamo però ad esempio, dalle postille di Annibale alle *Vite* di Vasari, che il maestro bolognese in realtà prescriveva di non addentrarsi troppo negli studi anatomici. Cfr. *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, a cura di G. Perini Folesani, Bologna, Nuova Alfa Ed., 1990, p. 158.

¹⁷⁶ Conosciamo i già citati riferimenti di Missirini, la lezione tenuta da Boselli e le relative obiezioni, trascritte dall'autore e conservate nel suo manoscritto *La nobiltà della scoltura*, nonché sparute indicazioni di questo tipo che sono conservate nei documenti dell'archivio dell'Accademia, come l'elenco intitolato *Parti della Pittura sopra le quali si deve discorrere* (1678), AASL, Misc. Conc. Sec. XVII, *ad annum*, pubblicata in *I disegni di figura* 1988, p. 67.

¹⁷⁷ DAVID 1704, p. 32.

¹⁷⁸ Dalla corrispondenza con Muratori in CAMPORI 1866.

scritti apparisse come «un ragazzo principiante dell'Arti in paragone d'esso Berrettini». ¹⁷⁹ un'adulazione postuma e strumentale, secondo il ticinese, il quale invece ricordava le contese relative alla chiesa di santa Martina che avevano incrinato i rapporti di Pietro con la San Luca. Per dimostrare la mancanza di volontà, da parte dell'Accademia, di difendere la memoria di Raffaello, David adduceva anche un altro clamoroso esempio. Nessuno degli accademici romani si era infatti mai impegnato nella stesura di una biografia dell'urbinate che gli conferisse quel ruolo apicale che Vasari gli aveva negato in favore di Michelangelo. Eppure, sottolineava il detrattore, diversi professori si erano dedicati al genere biografico nei loro scritti, senza però cogliere l'occasione per rispondere definitivamente a Vasari. Ancora una volta, indubbiamente in relazione alle imprese biografiche di Bellori e di Passeri, David si mostrava infastidito dal fatto che le attenzioni degli accademici fossero state riservate ad artisti contemporanei e non, come aveva fatto lui stesso nel *Disinganno*, a riscrivere le vite degli artisti del Cinquecento in chiave antivasariana. Per la verità noi oggi sappiamo che a tale scopo si era cimentato molti decenni prima Gaspare Celio, che possiamo considerare, sebbene con le dovute distinzioni, un parallelo di Giuseppe Ghezzi per l'Accademia di inizio Seicento. È assai probabile che il ticinese, che citava puntualmente a margine le sue fonti, non conoscesse il manoscritto di Celio, ma in ogni caso le sue critiche livorose riguardavano i suoi contemporanei. ¹⁸⁰ Colpevolmente infatti, secondo lui, gli accademici di San Luca avevano lasciato che a replicare a Vasari fosse un non-artista, mentre, sempre a suo dire, Bellori si sarebbe deciso a dedicare un testo a Raffaello solo «40 anni dopo aggregato all'Accademia», spinto proprio dall'aver udito le rimostranze dello svizzero. ¹⁸¹ Il riferimento al non-artista era senza dubbio alle *Osservazioni sopra il libro della 'Felsina pittrice', per difesa di Raffaello da Urbino, dei Caracci, e della loro scuola* dell'abate Vincenzo Vittoria, pubblicate nel 1703 ma redatte entro la fine degli anni Settanta. ¹⁸²

Del resto, l'incapacità di conservare memoria dei veri benefattori dell'istituzione era per David dimostrata dal trattamento riservato a Girolamo Muziano, mai nominato nel libretto di Ghezzi per il centenario:

¹⁷⁹ DAVID 1704, cc. 7, 106-107, il maiuscolo è nel manoscritto.

¹⁸⁰ Cfr. GANDOLFI i.c.d.s.

¹⁸¹ DAVID 1704, f. 107. L'autore si riferisce ovviamente a BELLORI 1695.

¹⁸² Sappiamo che Vittoria si cimentò in realtà con la pittura, con esiti mediocri tali per cui evidentemente David non lo riteneva degno di essere annoverato tra gli artisti. Su questa figura di religioso, pittore, letterato e collezionista cfr. S. RUDOLPH 1990, *Vincenzo Vittoria fra pitture, poesie e polemiche*, «Labyrinthos», VII/VIII, 1988-89 (1990), 13/16, pp. 223-266. V. VITTORIA, *Osservazioni sopra il libro della 'Felsina pittrice', per difesa di Raffaello da Urbino, dei Caracci, e della loro scuola*, Roma, Zenobi, 1703.

come se mai s'avesse in Roma avuto di lui la notizia; e se il detto Baglioni 38 anni dopo, non avesse nella di Lui vita pubblicato i beneficij, che aveva cercato di fare all'Arte; con tutte le doglianze de' Veneziani, e lombardi Professori, forse mai si sarebbe saputo che da un loro nazionale fosse stata l'Accademia di Roma istituita, ed arricchita; da un sommo Pontefice Bolognese approvata, e da Sisto V stabilita.¹⁸³

Benché affermasse polemicamente che dello studio di Raffaello «fà profitto maggiore la gioventù francese», per David si trattava dunque di una questione di geografia culturale ed era ancora posta entro i termini della rivalità tra Roma e Venezia e, come vedremo, tra disegno e colore. Allo stesso modo, come abbiamo sottolineato, egli pretendeva dagli accademici una difesa di Raffaello contro Vasari, cioè una difesa di Roma contro Firenze. Per Ghezzi, però, questi poli dialettici erano forse ormai superati.¹⁸⁴ Raffaello era stato posto visibilmente sul piedistallo come nume tutelare per eccellenza da almeno un secolo, e gli approdi culturali europei erano andati ben oltre la dicotomia tra l'urbinate e Michelangelo, tanto che, come si è visto, le due scuole venivano affrontate nell'esposizione dei ritratti di artisti come punti di partenza per la gloriosa genealogia dell'Accademia romana, in una palese opera di ricostituzione sintetica che era al contempo superamento dell'antica diatriba.¹⁸⁵ Ghezzi non pareva nemmeno troppo interessato ad addentrarsi nella versione moderna della competizione tra disegno e colore che divideva, in Francia, i sostenitori di Poussin da quelli di Rubens. Il fatto che Roma fosse, allo scorcio del secolo, il luogo in cui questo tipo di divergenze si ricomponevano potrebbe essere dimostrato anche dalla mostra che nel 1683 si era tenuta a Parigi all'Hôtel de La Ferté Senne-terre. Qui, nel momento apicale della *querelle* tra «poussinistes» e «rubénistes» veniva organizzata un'esposizione che tentava di riconnettere i due poli proprio esaltandone gli esiti contemporanei in Francia, tanto nella produzione accademica, quanto nelle potenzialità del collezionismo ufficiale. Ad organizzarla, molto probabilmente, quel Noël Coypel *peintre du Roi* e già avvicendatosi ad Errard alla direzione della Académie de France à Rome.¹⁸⁶

¹⁸³ Ivi, p. 10. Va rilevato che MISSIRINI 1823, p. VI, riporta che nell'archivio dell'istituzione: «delle pratiche del Muziano, e delle cose fatte dal medesimo nell'Accademia, che pure anch'esso molto operò, non tenuto alcun conto».

¹⁸⁴ DAVID 1704, c. 94. Così come sembravano essere superati per Bellori, stando a quanto scriveva nella lettera a Carlo Dati del 1668, cfr. CROPPER 1991, p. 155.

¹⁸⁵ Sulla fortuna di Raffaello nel Seicento cfr. G. PERINI FOLESANI, *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, in *L'idea del Bello* 2000, pp. 153-161; S. EBERT SCHIFFERER, *Raffaello e le sue reincarnazioni*, «Atti e studi. Accademia Raffaello», I, 2006, pp. 5-30, pp. 10 sgg. Per quanto riguarda la fortuna nell'accademia romana cfr. inoltre VENTRA i.c.d.s.

¹⁸⁶ Sul tema cfr. *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle*, Catalogo della mostra (Arras, Musée des Beaux-Arts, 6 marzo-14 giugno 2004;

Per quanto riguarda invece Muziano, sappiamo, e lo abbiamo già ricordato, che Ghezzi ne fece eseguire il ritratto in formato maggiore rispetto a quelli della serie degli accademici, a riconoscimento del suo ruolo di iniziatore. Possiamo invece spiegare l'omissione con la volontà di accrescere il ruolo avuto da Zuccari come fondatore dell'Accademia, ma del resto il centenario si festeggiava secondo un conto che partiva dalla bolla di Sisto V, conquistata da Zuccari, e non da quella di Gregorio XIII, ottenuta da Muziano.¹⁸⁷ Inoltre, dal punto di vista della visione evoluzionistica della storia dell'arte, a Ghezzi conveniva maggiormente poter impiantare le radici della scuola romana in un terreno che aveva superato la faticosa fase tardo cinquecentesca. Era il Seicento il secolo che aveva restituito a Roma la grandezza dell'età classica, pertanto ancorare l'istituzione accademica al tempo di Muziano avrebbe retrocesso di troppo la sua azione, scardinando gli argini cronologici della modernità che il segretario accademico intendeva esaltare e, forse in questo caso sì, entrando nelle maglie di una competizione ancora aperta con Firenze. A tal proposito è forse opportuno rilevare un significativo dettaglio. Nell'alternanza dell'accreditamento delle versioni relative all'ingresso della pala di *San Luca* in Accademia, oscillanti tra l'ipotesi di un lascito diretto da parte di Raffaello e quella della donazione da parte di Zuccari, proprio dalla fine del Seicento la seconda versione diventa quella maggiormente accreditata, in una chiara volontà di esaltare il ruolo del fondatore (e del suo tempo).¹⁸⁸

Al contrario, per David la rovina dell'Accademia romana era cominciata proprio con il pessimo esempio di Zuccari, il quale fu «fortunatissimo

Epinal, Musée Départemental d'Art ancien et contemporain 3 luglio-27 settembre 2004) a cura di E. Delapierre, M. Gilles, H. Portiglia, Amsterdam, Ludion, 2004 e qui, a proposito della mostra del 1683 e del probabile coinvolgimento di Coypel, N. MILOVALOVIC, *La Surintendance des Bâtiments et la querelle du coloris*, pp. 50-60. Cfr. da ultimo M.B. FAILLA, *L'inganno dell'occhio e l'artificio barocco*, in *La storia delle storie dell'arte* a cura di O. Rossi Pinelli, Torino, Einaudi, 2014, pp. 48-90 (pp. 74 e sg.) con bibliografia aggiornata.

¹⁸⁷ La polemica di David riguardante Muziano, qui accennata, è in realtà molto più complessa e si pone ancora una volta all'interno di uno schema di rivalità tra Roma e Venezia. Il ticinese stigmatizzava ad esempio la mancata esecuzione di quella che sarebbe stata una delle direttive impartite all'Accademia da Muziano, vale a dire l'obbligo di soggiornare a Venezia per i giovani artisti. Infatti nel trattato David riportava il regolamento in vigore ai tempi della direzione di Muziano, poi trascritto in buona parte da MISSIRINI 1823, pp. 18-20. Sull'autenticità di tale regolamento si esprimeva già scetticamente TURNER 1976, p. 177 e allo stesso modo M. HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600 deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, Droz, 2004, pp. 392-394. Il problema di fondo è che ancora oggi non si è compreso se e quanto si fosse fatto seguito alla celebre bolla di Gregorio XIII del dicembre 1577 con cui veniva formalmente istituita l'Accademia (Cfr. Pevsner 1982, pp. 54-64). P. TOSINI, *Girolamo Muziano, 1532-1592: dalla maniera alla natura*, Roma, Bozzi, 2008, pp. 277-278, chiarisce e tratta in modo illuminante il contributo del pittore all'avvio dell'Accademia.

¹⁸⁸ Cfr. da ultimo VENTRA 2015a.

e stimatissimo da tutti i Grandi, benché non avesse nessuna Cognizione Teorica». ¹⁸⁹ Dagli scritti del pittore cinquecentesco, il ticinese riteneva di evincere che:

è manifesto, che Costui mai hà avuto notizia né meno delle prime definizioni d'Euclide; non che sapesse in che consistessero le matematiche, né meno che cosa fosse Arte del disegno, che hà preteso in essi libri di voler insegnare; che mai hà veduto i libri del durero, e del vinci, et che è stato la total rovina dell'Accademia Romana. ¹⁹⁰

Il problema era ancora una volta collocato, per David, che a Venezia aveva istituito una propria accademia, implicitamente su un piano di geografia culturale in concorrenza. ¹⁹¹ Lo si capisce chiaramente da come affrontava il tema dei concorsi. Egli lamentava il fatto che ai giovani venisse richiesto di presentare un disegno. Questo sarebbe stato, secondo lui, un espediente con cui i «capoccioni» dell'Accademia favorivano i giovani formati alla scuola romana, che poteva vantare la palma del disegno, danneggiando così coloro che, provenendo da diversa formazione, potevano avere maggiore dimestichezza con il colore. La richiesta per David era totalmente priva di altro senso, poiché i giovani pittori in cerca di una ribalta

¹⁸⁹ DAVID 1704, p. 33.

¹⁹⁰ Ivi, pp. 34-35. Gli studi sull'Accademia al tempo di Zuccari, basati in primo luogo sulla fonte prediletta di cui disponiamo, vale a dire R. ALBERTI, *Origine, et progresso dell'Accademia del Disegno, de' pittori, scultori & architetti di Roma*, Pavia, Bartoli, 1604, hanno ricostruito un programma didattico riferito a Zuccari che, almeno nella teoria, prevedeva invece una buona parte della formazione dedicata a materie scientifiche, quali la matematica o l'anatomia. Su questo tema cfr. P.M. LUKEHART, *Parallel Lives: the example of Taddeo Zuccaro in late-sixteenth-century Rome*, in *Taddeo and Federico Zuccaro artist-brothers in Renaissance Rome*, Catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2 ottobre 2007-6 gennaio 2008), a cura di P.M. Lukehart e C. Strunk, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007, pp. 105-111; P. CAVAZZINI, *Painting as business in Early Seventeenth-Century Rome*, University Park Pa., The Pennsylvania State University Press, 2008, pp. 43-48; I. SALVAGNI, *The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca: from the installation in San Luca sull'Esquilino to the reconstruction of Santa Martina al Foro Romano*, in *The Academia Seminars: the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, a cura di P.M. Lukehart, Washington DC, Yale Univ. Press, 2009, pp. 85-121; C. ROBERTSON, *Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati: Drawing in Theory and Practice*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXIX, 2009/10 (2012), pp. 187-223. In generale sulla fase aurorale dell'istituzione accademica romana *The Academia Seminars* 2009. In particolare su quanto la teoria di Federico Zuccari abbia attinto, nonostante le divergenze, dalla teoria pedagogica düreriana, cfr. P. ROCCASECCA, *Il ruolo della teoria düreriana nella formazione degli artisti nell'Accademia del Disegno di Roma*, in *Dürer, l'Italia e l'Europa*, a cura di S. Ebert-Schifferer e K. Hermann Fiore, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2011, pp. 88-97.

¹⁹¹ Sull'accademia di David a Venezia cfr. N. IVANOFF, *Lodovico David da Lugano e la sua accademia veneziana*, «Emporium», CXXVI, 1957, pp. 248-253; G. FOSSALUZZA, *Ambientarsi a Venezia: tracce di Lodovico Antonio David da Lugano*, in *I David* 2004, pp. 33-54.

avrebbero dovuto dimostrare ai possibili committenti di saper dipingere e non semplicemente disegnare. Lo sperimentato meccanismo, in ultima analisi, secondo lo svizzero, non solo risultava dannoso per i forestieri, ma nascondeva un inganno nei confronti degli stessi allievi degli accademici: i maestri, così facendo, impedivano l'emancipazione dei loro apprendisti nella realizzazione di opere finite, tenendoli per più tempo del necessario a bottega.¹⁹² Si tratta in questo caso di un ribaltamento vero e proprio, da parte di David, del funzionamento della bottega degli artisti romani, i quali erano soliti fornire i disegni ai giovani che andavano a eseguire i dipinti, talvolta fingendo la maniera del caposcuola. Come sappiamo, a queste date la parte progettuale aveva una importanza sostanzialmente pari rispetto a quella esecutiva, per cui i possibili committenti potevano a tutti gli effetti venire affascinati e convincersi del valore di un artista da un disegno e non a caso proprio il collezionismo di disegni si era affermato in modo massiccio nel secolo appena concluso.

L'esito di questa conduzione egemonica dell'Accademia di San Luca si riverberava per David, ovviamente in modo negativo, sulla produzione artistica romana di quel tempo, in cui gli artisti fautori di tendenze diverse venivano a suo modo di vedere ostracizzati e in cui, al di là delle peculiari inclinazioni dei singoli, le opere pittoriche erano caratterizzate da una comune debolezza di fondo. Così nelle sue parole:

...pieghe de' panni attaccate alle membra a spezzoni; illuminata la stess'opera parte da levante, e parte da ponente; effenditrici di potente luce le tenebre, e tenebrosa dove più chiara deve apparire la luce; In somma il tutto pieno d'affettazioni, e di sturpij, senza idea, senza concetti, senza allegorie, senz'erudizioni, senza cognizioni storiche; Anzi un vero caos di confusioni; con tutto che invece poi si veda estrema diligenza, e finimento miniato d'ogni particella, ed in particolare di teste, mani, piedi, ginocchia, e ed attaccature di collo, nei quali fanno vedere tanti muscoli impossibili, che paiono sacchetti di noci; con venuccie, e riflessucci, unghiucce evidentiissime, ed il tutto con colori lucenti, e finissimi oltremarini, che chiamano l'anima della Pittura; e questi sono i Padri del disegno Accademico, e del buon gusto di colorito... innalzati con non più intese iperboli alle stelle.¹⁹³

Si sono qui raccolti alcuni esempi di come gli esiti del processo di affermazione egemonica perseguito dall'Accademia venissero letti da parte di un detrattore colto e del mestiere all'inizio del Settecento. È anche attraverso le sue più o meno fondate polemiche che possiamo trovare un riscontro,

¹⁹² DAVID 1704, cc. 38 sgg.

¹⁹³ *Ivi*, cc. 40-41.

per quanto contrariato, al racconto che qui si è fornito delle vicende che interessarono l'Accademia di San Luca tra gli anni Sessanta del Seicento e l'inizio del secolo XVIII. È dalle polemiche di David che si coglie assai chiaramente, infatti, quanto l'azione accademica fosse a queste date totalmente improntata all'esaltazione del proprio tempo, nell'affermazione del valore del contemporaneo nella competizione tra antico e moderno. Questa attenzione al proprio tempo aveva portato a risolvere antiche diatribe, nel tentativo di proporre Roma come trionfatrice proprio per la sua capacità di sintesi tra tutte le istanze che si erano precedentemente contrapposte. Una scuola romana si era evidentemente fondata e questo lo si percepisce dalle opere prima ancora che dalla curiosa descrizione del pittore svizzero. È evidente che Roma non potesse ignorare l'antico e non assumerne i modelli come fonti di imperitura ispirazione. Alla lezione dell'antico si era però sommata quella della modernità, per cui il canone classico non era che uno dei riferimenti con cui gli artisti sentivano di doversi confrontare, né tra i moderni poteva essere individuato un modello canonico per eccellenza.

L'Accademia romana inaugurava il nuovo secolo sentendosi forte di tutta la propria storia e, almeno nelle intenzioni di Ghezzi, conciliava divisioni e rivalità nel racconto di una vicenda comune in cui gli artisti seicenteschi venivano «innalzati con non più intese iperboli alle stelle». Questo racconto, che partiva dall'antichità per giungere fino alle più recenti esperienze, annoverandole tutte come peculiari esempi della molteplicità, che rappresentava il punto di forza della storia dell'arte a Roma, era per l'Accademia la base su cui impiantare una nuova, moderna grandezza che non temesse confronti: così si apriva l'età clementina.



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



APPENDICE A

ELENCHI DELLE CARICHE ACCADEMICHE 1662-1702

Avvertenza: le cariche dei cosiddetti «officiali» dell'Accademia di San Luca variano nel corso degli anni presi in esame, pertanto le voci indicate non rimangono sempre le medesime. Laddove in un determinato anno non si trovi in elenco una voce, presente invece in anni precedenti o successivi, si consideri la carica non registrata.

1662

Principe GASPARE MORONI medaglista
Consigliere RAFFAELLO VANNI pittore
Segretario BERNARDINO MEI pittore
Primo rettore GUILLAUME COURTOIS pittore
Camerlengo FRANCESCO MURGIA pittore
Censori DOMENICO GUIDI scultore; MATTEO PICCIONI pittore
Provveditore COSIMO FANCELLI scultore
Visitatori di infermi e carcerati GIOVAN FRANCESCO GRIMALDI pittore; FILIPPO LUZI pittore
Curatori dei forestieri GIOVAN BATTISTA PASSERI pittore; GIROLAMO LUCENTI scultore
Custodi BARTOLOMEO COLOMBO pittore; FABIO CRISTOFORI pittore
Maestro di cerimonie LAZZARO BALDI pittore
Stimatori di pitture FRANCESCO COZZA
Stimatori di sculture ANTONIO RAGGI
Stimatori aggregati BALDASSARRE CASTELLI indoratore

1663

Principe PIER FRANCESCO MOLA pittore
Vice-principe FRANCESCO COZZA pittore¹
Consiglieri GASPARE MORONI medaglista; RAFFAELLO VANNI pittore
Segretario BERNARDINO MEI pittore

¹ Nominato vice-principe il 2 dicembre 1663, a causa dell'assenza di Mola per infermità.

Primo rettore FRANCESCO COZZA pittore
Secondo rettore BASILIO ONOFRI indoratore
Camerlengo FRANCESCO MURGIA pittore
Censori GIOVAN BATTISTA PASSERI pittore; DOMENICO GUIDI scultore
Pacieri IPPOLITO LEONI pittore; MARIO NUZZI pittore
Provveditori ANTONIO RAGGI scultore; GREGORIO TOMASSINI architetto
Visitatori di infermi GIOVANNI BATTISTA GALESTRUZZI pittore; GIOVANNI BATTISTA GISLENI architetto
Visitatori di carcerati LAZZARO BALDI pittore; COSIMO FANCELLI scultore
Curatori dei forestieri GUILLAUME COURTOIS pittore; GIOVAN FRANCESCO GRIMALDI pittore
Custodi MATTEO PICCIONI pittore; BARTOLOMEO COLOMBO pittore
Maestro di cerimonie GIUSEPPE VASCONIO pittore
Stimatori di pitture FABRIZIO CHIARI; PIETRO DEL PÒ
Stimatori di sculture ORFEO BOSELLI; GIROLAMO LUCENTI
Stimatori aggregati PAOLO CESTI e GIUSEPPE FERRO indorature; LORENZO DE SANCTIS e FRANCESCO VEZZI ricami; GIOVANNI ARNALDI e GIOVANNI LUIGI PILEPORTE pitture di bottegari

1664

Principe CARLO MARATTI pittore²
Segretario CARLO CESI pittore
Primo rettore GIOVAN BATTISTA PASSERI pittore
Secondo rettore GIOVAN BATTISTA BUSSOLINO pittore
Camerlengo DOMENICO GUIDI
Censori IPPOLITO LEONI pittore; FILIPPO LAURI pittore
Pacieri ORFEO BOSELLI scultore; GIOVAN BATTISTA GALESTRUZZI pittore
Provveditore FABRIZIO CHIARI pittore
Visitatori di infermi e carcerati DOMENICO JACOVACCI pittore; GIROLAMO PETRIGNANI pittore
Curatori dei forestieri GIOVAN PIETRO BELLORI pittore; BERNARDINO MEI pittore
Custodi DOMENICO RAINALDI pittore architetto; CARLO BONFIGLIO cappellano
Maestro di cerimonie PIETRO DEL PÒ pittore
Stimatori di pitture FRANCESCO COZZA; GIOVAN FRANCESCO GRIMALDI
Stimatori di sculture MELCHIORRE CAFÀ; PAOLO NALDINI
Stimatori aggregati PAOLO PLINCESNE; GIOVANNI LUIGI PILEPORTE pitture di bottegari
Assistenti nelle ore dell'Accademia e Studi GUILLAUME COURTOIS pittore; GIOVAN BATTISTA GAULLI pittore

1665

Principe CARLO MARATTI pittore
Segretario CARLO CESI pittore³

² Per la rinuncia di Pietro da Cortona.

³ Carlo Cesi rinuncia alla carica di segretario nel mese di febbraio e viene sostituito dall'esattore Pier Filippo Del Fede.

Camerlengo DOMENICO GUIDI scultore
Censori PROSPERO FIDANZI pittore; MATTEO PICCIONI pittore; GIOVANNI BATTISTA BUSSOLINO pittore aggregato
Pacieri DOMENICO RAINALDI pittore e architetto; FABRIZIO CHIARI pittore
Provveditore dell'Accademia PROSPERO FIDANZI pittore
Provveditore della chiesa GIOVANNI MARIA BARATTA scultore
Visitatori di infermi e carcerati FILIPPO LAURI pittore; PIETRO STRAPPA architetto
Curatori dei forestieri LAZZARO BALDI pittore; ERCOLE FERRATA scultore
Custode GIROLAMO PETRIGNANI pittore
Maestro di cerimonie BASILIO BRICCI pittore architetto
Stimatori di pitture FRANCESCO COZZA; GIOVAN FRANCESCO GRIMALDI
Stimatori di sculture MELCHIORRE CAFÀ; PAOLO NALDINI
Assistenti nelle ore dell'Accademia e Studi GIOVANNI BATTISTA GALESTRUZZI pittore; DOMENICO RAINALDI pittore architetto

1666

Principe GIOVAN FRANCESCO GRIMALDI pittore
Segretario GIOVAN PIETRO BELLORI pittore
Primo rettore PIETRO DEL PÒ pittore
Secondo rettore GIOVANNI BATTISTA BUSSOLINO pittore aggregato
Camerlengo DOMENICO GUIDI scultore
Censori ORFEO BOSELLI scultore; GIOVANNI MARIA BARATTA pittore
Pacieri GIOVANNI BATTISTA GALESTRUZZI pittore; GIOVANNI MARIA MARIANI pittore
Visitatori di infermi e carcerati FRANCESCO COZZA pittore; ALESSANDRO SBRINGA pittore
Curatori dei forestieri PAOLO PORPORA pittore; COSTANZO PEREZ pittore
Custode GIROLAMO PETRIGNANI pittore
Maestro di cerimonie IPPOLITO LEONI pittore
Stimatori di pitture MATTEO PICCIONI; DOMENICO RAINALDI
Stimatori di sculture ERCOLE FERRATA; ANTONIO GIORGETTI

1667

Principe ORFEO BOSELLI scultore
Vice-principe PIETRO DEL PÒ pittore⁴
Consigliere CARLO MARATTI pittore
Segretario IPPOLITO LEONI pittore
Prosegretario ERCOLE BOSELLI scultore
Primo rettore PAOLO NALDINI scultore
Secondo rettore DIEGO CASALE ricamatore
Camerlengo LORENZO GREUTER pittore⁵
Censori PIETRO DEL PÒ pittore; GIOVANNI MARIA MARIANI pittore
Pacieri FRANCESCO CATALANI pittore; GIOVANNI BATTISTA GAULLI pittore

⁴ Dal 29 settembre Pietro del Pò subentra a Boselli a causa della morte di quest'ultimo.

⁵ Subentrato per la rinuncia di Giovan Pietro Bellori.

Provveditore dell'Accademia GIROLAMO PETRIGNANI pittore
Provveditore della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore / CARLO LA FAGGIA pittore aggregato⁶
Visitatori di infermi e carcerati GIOVANNI BATTISTA GALESTRUZZI pittore; DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Curatori dei forestieri GIOVANNI MARIA BARATTA architetto; GREGORIO PRETI pittore
Custode GIOVANNI CARBONE pittore
Maestro di cerimonie BASILIO BRICCI pittore architetto
Stimatori di pitture PROSPERO FIDANZI⁷; FRANCESCO COZZA
Stimatori di sculture ERCOLE FERRATA; MELCHIORRE CAFA
Stimatori aggregati LORENZO DE SANTIS; GIOVANNI BATTISTA DE GRASSI ricami

1668

Principe GIACINTO BRANDI pittore⁸
Vice-principe PIETRO DEL PÒ pittore
Segretario GIOVAN PIETRO BELLORI pittore
Primo rettore ERCOLE FERRATA scultore
Secondo rettore GIOVANNI BATTISTA DE GRASSI ricamatore
Camerlengo LORENZO GREUTER pittore; DOMENICO RAINALDI pittore architetto⁹
Censori CARLO MARATTI pittore; MATTEO PICCIONI pittore
Pacieri GIOVANNI BATTISTA MAGNI pittore; FRANCESCO COZZA pittore
Provveditore dell'Accademia GIROLAMO PETRIGNANI pittore
Provveditore della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; CARLO LA FAGGIA pittore aggregato¹⁰
Visitatori di infermi e carcerati GIOVAN PIETRO BELLORI pittore; DOMENICO JACOVACCI pittore
Curatori dei forestieri GIOVANNI CARBONE pittore; GIOVANNI MARIA BARATTA scultore
Custodi GIOVANNI BATTISTA GAULLI pittore; DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Maestro di cerimonie ALESSANDRO SBRINGA architetto
Stimatori di pitture GIOVANNI BATTISTA GALESTRUZZI; FILIPPO LAURI
Stimatori di sculture ANTONIO RAGGI; PAOLO NALDINI
Stimatori aggregati DIEGO CASALE; GIOVANNI BATTISTA GAETA ricami

1669

Principe DOMENICO GUIDI scultore
Consigliere PIETRO DEL PÒ pittore
Segretario GIOVAN PIETRO BELLORI pittore
Primo rettore FABRIZIO CHIARI pittore
Secondo rettore LORENZO DE SANTIS ricamatore
Camerlengo DOMENICO RAINALDI pittore architetto

⁶ La Faggia subentra a Chiari dal 24 giugno.

⁷ Per la rinuncia di Lazzaro Baldi.

⁸ Per la rinuncia di Pietro da Cortona.

⁹ Domenico Rainaldi sostituisce Greuter dopo la morte di quest'ultimo.

¹⁰ La Faggia subentra a Chiari il 1° luglio per la rinuncia del secondo.

Censori GIOVAN FRANCESCO GRIMALDI pittore; FRANCESCO COZZA pittore
Pacieri CARLO MARATTI pittore; LORENZO BERRETTINI scultore
Provveditore della chiesa CARLO LA FAGGIA pittore aggregato
Visitatori di infermi e carcerati GIOVANNI BATTISTA PASSERI pittore; PAOLO GISMONDI pittore
Curatori dei forestieri MATTEO PICCIONI pittore; CLAUDE LORRAIN pittore
Custodi PAOLO NALDINI scultore; GIOVANNI CARBONE pittore
Maestro di cerimonie GIOVANNI MARIA MARIANI pittore
Stimatori di pitture GILLAUME COURTOIS pittore; FILIPPO LAURI pittore
Stimatori di sculture ERCOLE FERRATA scultore; COSIMO FANCELLI scultore

1670¹¹

Principe DOMENICO GUIDI scultore
Consigliere PIETRO DEL PÒ pittore
Segretario GIOVAN PIETRO BELLORI pittore
Primo rettore FABRIZIO CHIARI pittore
Secondo rettore LORENZO DE SANTIS ricamatore
Camerlengo DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Censori GIOVAN FRANCESCO GRIMALDI pittore; FRANCESCO COZZA pittore
Pacieri CARLO MARATTI pittore; LORENZO BERRETTINI scultore
Provveditore della chiesa CARLO LA FAGGIA pittore aggregato
Visitatori di infermi e carcerati GIOVANNI BATTISTA PASSERI pittore; PAOLO GISMONDI pittore
Curatore dei forestieri ERCOLE BOSELLI scultore
Custodi PAOLO NALDINI scultore; GIOVANNI CARBONE pittore
Maestro di cerimonie GIOVANNI MARIA MARIANI pittore
Stimatori di pitture GUILLAUME COURTOIS pittore; FILIPPO LAURI pittore
Stimatori di sculture ERCOLE FERRATA scultore; COSIMO FANCELLI scultore

1671

Principe GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Consigliere DOMENICO GUIDI scultore
Segretario GIOVAN PIETRO BELLORI pittore
Primo rettore DOMENICO JACOVACCI pittore
Secondo rettore CARLO LA FAGGIA pittore aggregato
Camerlengo FABRIZIO CHIARI pittore
Censori CARLO MARATTI pittore; GIOVAN BATTISTA PASSERI pittore
Pacieri CHARLES ERRARD pittore; FRANCESCO COZZA pittore
Provveditore dell'Accademia GIOVANNI MARIA MARIANI pittore
Provveditore della chiesa DIEGO CASALE ricamatore

¹¹ Per il secondo mandato di Guidi come principe non sono registrate nomine, si presume che gli «officiali» dell'anno precedente siano stati confermati. I rettori, il camerlengo e il consigliere sono indicati nei verbali.

Visitatori di infermi e carcerati GIOVANNI CARBONE pittore; GIOVANNI BATTISTA GALESTRUZZI pittore
Curatori dei forestieri PAOLO GISMONDI pittore; ABRAHAM BRUEGHEL pittore
Custode DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Maestro di cerimonie GIUSEPPE MARCHI pittore
Stimatori di pitture GIOVAN FRANCESCO GRIMALDI pittore; LAZZARO BALDI pittore
Stimatori di sculture ERCOLE FERRATA scultore; ANTONIO RAGGI scultore
Stimatori aggregati MONSÙ GIOVANNI; GIOVANNI BATTISTA GAETA ricami

1672

Principe CHARLES ERRARD pittore
Consigliere GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Segretario GIOVAN PIETRO BELLORI pittore
Primo rettore ERCOLE FERRATA scultore
Secondo rettore GIOVANNI BATTISTA DE GRASSI ricamatore
Camerlengo FABRIZIO CHIARI pittore
Censori CARLO MARATTI pittore/PIETRO DEL PÒ pittore;¹² GIOVAN BATTISTA PASSERI pittore
Pacieri CARLO RAINALDI architetto; CIRO FERRI pittore
Provveditore dell'Accademia DOMENICO JACOVACCI pittore
Provveditore della chiesa CARLO LA FAGGIA pittore aggregato
Visitatori di infermi e carcerati LAZZARO BALDI pittore; GIROLAMO PETRIGNANI pittore
Curatori dei forestieri GUILLAUME COURTOIS pittore; PAOLO GISMONDI pittore
Custode PAOLO NALDINI scultore
Maestro di cerimonie DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Stimatori di pitture GIACINTO BRANDI; GIOVAN FRANCESCO GRIMALDI
Stimatori di sculture COSIMO FANCELLI; ANTONIO RAGGI
Stimatori aggregati LUDOVICO GERMANI ricami; GIUSEPPE NAVA indorature

1673

Principe CARLO RAINALDI architetto
Segretario CARLO CESI pittore
Primo rettore ERCOLE FERRATA scultore
Camerlengo FABRIZIO CHIARI pittore
Censori DOMENICO GUIDI scultore; GIOVANNI FRANCESCO MARATTI scultore
Pacieri PAOLO NALDINI scultore; LUIGI GARZI pittore
Provveditore dell'Accademia PIETRO DEL PÒ pittore
Provveditore della chiesa GIROLAMO PETRIGNANI pittore
Visitatori di infermi e carcerati GIOVANNI BATTISTA PASSERI pittore; DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Curatori dei forestieri GIOVANNI FRANCESCO GRIMALDI pittore; FABIO CRISTOFARI mosaicista
Custode GIOVANNI BATTISTA GALESTRUZZI pittore
Maestro di cerimonie GIOVANNI BATTISTA GAULLI pittore

¹² Dal 19 giugno 1672 Pietro del Pò subentra a Maratti, partito per Ancona.

Stimatori di pitture CIRO FERRI; GIACINTO BRANDI
Stimatori di sculture ERCOLE FERRATA; ANTONIO RAGGI
Stimatori di architetture CARLO FONTANA; MATTIA DE ROSSI

1674

Principe GIOVANNI BATTISTA GAULLI pittore
Consigliere GIACINTO BRANDI pittore
Segretario CARLO CESI pittore / GIUSEPPE GHEZZI pittore¹³
Primo rettore GIOVANNI FRANCESCO GRIMALDI pittore
Secondo rettore GIOVANNI ANTONIO SERINI ricamatore
Camerlengo FRANCESCO ROSA pittore
Censori CIRO FERRI pittore; GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Pacieri GIOVANNI BATTISTA PASSERI pittore; GIOVANNI BONATTI pittore
Provveditore dell'Accademia GIROLAMO PETRIGNANI pittore
Provveditore della chiesa GREGORIO TOMASSINI architetto
Visitatori di infermi e carcerati GIOVANNI BATTISTA GALESTRUZZI pittore; PAOLO NALDINI scultore
Curatori dei forestieri FABRIZIO CHIARI pittore; PAOLO GISMONDI pittore
Custode PIETRO DEL PÒ pittore
Maestro di cerimonie GIOVANNI PERUZZINI pittore
Stimatori di pitture LAZZARO BALDI; CARLO MARATTI
Stimatori di sculture DOMENICO GUIDI; ANTONIO RAGGI
Stimatori di architetture GIOVANNI ANTONIO DE ROSSI; MATTIA DE ROSSI
Stimatori aggregati GIULIO CESARE DE ROMANIS; DIEGO CASALE ricami

1675

Principe CARLO CESI pittore
Vice-principe DOMENICO GUIDI scultore¹⁴
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore FABRIZIO CHIARI pittore
Secondo rettore DIEGO CASALE ricamatore
Camerlengo GIROLAMO PETRIGNANI pittore
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; CARLO MARATTI pittore
Sindaci GIOVANNI FRANCESCO GRIMALDI pittore; DOMENICO GUIDI scultore
Pacieri GIOVANNI BONATTI pittore; ANTONIO GHERARDI pittore
Provveditore dell'Accademia LUIGI GARZI pittore
Provveditore della chiesa ALESSANDRO SBRINGA architetto
Visitatori di infermi e carcerati PIETRO SANTI BARTOLI pittore; GIOVANNI CARBONE pittore
Curatori dei forestieri PAOLO GISMONDI pittore; ERCOLE FERRATA scultore
Custode PIETRO DEL PÒ pittore

¹³ Ghezzi assume la carica dal 2 settembre, dopo le dimissioni di Cesi.

¹⁴ Guidi viene nominato vice-principe l'11 settembre affinché possa sostituire Cesio, allontanatosi da Roma per un «accidente improvviso».

Maestro di cerimonie GIACOMO DEL PÒ pittore
Stimatori di pitture LAZZARO BALDI; FRANCESCO COZZA
Stimatori di sculture PAOLO NALDINI; ANTONIO RAGGI
Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; CARLO RAINALDI
Stimatori aggregati GIOVANNI SERINI; CARLO LA FAGGIA; DIEGO CASALE ricami

1676

Principe CHARLES LE BRUN pittore
Vice-principe CHARLES ERRARD pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore MATTIA DE ROSSI architetto
Secondo rettore GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Camerlengo FRANCESCO ROSA pittore
Censori CIRO FERRI pittore; LAZZARO BALDI pittore
Sindaci CARLO MARATTI pittore; GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Pacieri GIOVANNI BONATTI pittore; GIOVANNI ANDREA CARLONE pittore
Provveditore della chiesa CARLO LA FAGGIA pittore aggregato
Provveditore dell'Accademia FABRIZIO CHIARI pittore
Visitori di infermi e carcerati GIOVANNI BATTISTA PASSERI pittore; GIROLAMO PETRIGNANI pittore
Curatori dei forestieri LUIGI GARZI pittore; NICOLÒ BERRETTONI pittore
Custode PIETRO DEL PÒ pittore
Maestro di cerimonie GIACOMO DEL PÒ pittore
Stimatori di pitture FRANCESCO COZZA; GUILLAUME COURTOIS
Stimatori di sculture ERCOLE FERRATA; PAOLO NALDINI
Stimatori di architetture GREGORIO TOMASSINI; ALESSANDRO SBRINGA
Stimatori aggregati AGOSTINO BANCHIERI; GIOVANNI SERINI ricami

1677

Principe CHARLES LE BRUN pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore GIOVANNI ANDREA CARLONE pittore
Secondo rettore CARLO LA FAGGIA pittore
Camerlengo FRANCESCO ROSA pittore
Censori CIRO FERRI pittore; LAZZARO BALDI pittore
Sindaci CARLO MARATTI pittore; GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Pacieri GIOVANNI BONATTI pittore; GIOVANNI ANDREA CARLONE pittore
Provveditori della chiesa CARLO LA FAGGIA pittore; GIROLAMO PETRIGNANI pittore
Provveditore dell'Accademia FABRIZIO CHIARI pittore
Visitori di infermi e carcerati GIOVANNI BATTISTA PASSERI pittore; GIROLAMO PETRIGNANI pittore
Curatori dei forestieri LUIGI GARZI pittore; NICOLÒ BERRETTONI pittore
Custode PIETRO DEL PÒ pittore
Maestro di cerimonie GIACOMO DEL PÒ pittore
Stimatori di pitture FRANCESCO COZZA; GUILLAUME COURTOIS
Stimatori di sculture ERCOLE FERRATA; PAOLO NALDINI

Stimolatori di architetture GREGORIO TOMASSINI; ALESSANDRO SBRINGA
Stimolatori aggregati DIEGO CASALE; GIOVANNI BATTISTA GAETA ricami

1678

Principe CHARLES ERRARD pittore
Vice-Principe CARLO MARATTI pittore / GIOVANNI MARIA MORANDI pittore¹⁵
Consiglieri GIOVANNI MARIA MORANDI pittore / PIETRO DEL PÒ pittore;¹⁶ LAZZARO BALDI
 pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore GIOVAN PIETRO BELLORI pittore
Secondo rettore AGOSTINO BANCHIERI ricamatore
Camerlengo GIOVANNI BONATTI pittore
Censori DOMENICO GUIDI scultore; IPPOLITO LEONI pittore
Sindaci CIRO FERRI pittore; GIOVANNI BATTISTA GAULLI pittore
Pacieri FRANCESCO ROSA pittore; NICOLÒ BERRETTONI pittore
Provveditore dell'Accademia FABRIZIO CHIARI pittore
Provveditore della chiesa GIROLAMO PETRIGNANI pittore
Visitatori di infermi e carcerati LUDOVICO GIMIGNANI pittore; PIETRO SANTI BARTOLI
 pittore
Curatori dei forestieri GIOVANNI COLLI pittore; FILIPPO GHERARDI scultore
Custode PIETRO DEL PÒ pittore
Maestro di cerimonie GIACOMO DEL PÒ pittore
Stimolatori di pitture FRANCESCO COZZA; GUILLAUME COURTOIS
Stimolatori di sculture PAOLO NALDINI; ANTONIO RAGGI
Stimolatori di architetture CARLO RAINALDI; MATTIA DE ROSSI

1679

Principe LAZZARO BALDI pittore
Consiglieri CHARLES ERRARD pittore; GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore ERCOLE FERRATA scultore
Secondo rettore AGOSTINO BANCHIERI ricamatore
Camerlengo GIOVANNI BONATTI pittore
Censori GIOVAN BATTISTA GAULLI pittore; FRANCESCO ROSA pittore
Sindaci FABRIZIO CHIARI pittore; ANTONIO RAGGI scultore
Pacieri GIOVANNI COLI pittore; FILIPPO GHERARDI scultore
Provveditore dell'Accademia PIO PAOLINI pittore
Provveditori della chiesa GREGORIO TOMASSINI architetto; MICHELE MAILLE scultore
Visitatori di infermi e carcerati GIOVAN BATTISTA PASSERI pittore / PAOLO NALDINI sculto-
 re¹⁷ GIOVANNI BATTISTA MENICUCCI architetto

¹⁵ Dal 17 luglio Morandi sostituisce il dimissionario Maratti.

¹⁶ Dal 17 luglio Del Pò sostituisce Morandi, il quale assume la carica di vice-principe.

¹⁷ Dal 28 maggio Naldini sostituisce Passeri, deceduto.

Curatori dei forestieri SIMON HURTRELLE scultore; JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore
Custodi GIOVANNI CARBONE pittore; GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Maestro di cerimonie GIACOMO DEL PÒ pittore
Stimatori di pitture PIETRO DEL PÒ; LUDOVICO GIMIGNANI
Stimatori di sculture PAOLO NALDINI; COSIMO FANCELLI
Stimatori di architetture CARLO RAINALDI; MATTIA DE ROSSI

1680

Principe GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore LUIGI GARZI pittore
Secondo rettore AGOSTINO BANCHIERI ricamatore¹⁸
Camerlengo GREGORIO TOMASSINI architetto
Censori ERCOLE FERRATA scultore; GIOVANNI BONATTI pittore
Sindaci GIOVANNI BATTISTA GAULLI pittore; PIETRO DEL PÒ pittore
Pacieri GIOVANNI BATTISTA MENICUCCI architetto; PIO PAOLINI pittore
Provveditore dell'Accademia GIOVANNI CARBONE pittore
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Visitatori di infermi e carcerati CHARLES ERRARD pittore; PAOLO NALDINI scultore
Curatori dei forestieri SIMON HURTRELLE scultore; JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore
Custode GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Maestro di cerimonie GIACOMO DEL PÒ pittore
Stimatori di pitture FRANCESCO ROSA; LUDOVICO GIMIGNANI
Stimatori di sculture PAOLO NALDINI; ANTONIO RAGGI
Stimatori di architetture DOMENICO RAINALDI; CARLO FONTANA
Stimatori aggregati Diego CASALE; DANIELE SALANDRA *ricami*

1681

Principe MATTIA DE ROSSI architetto
Vice-principe ERCOLE FERRATA scultore
Consiglieri MATTIA DE ROSSI architetto; GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore PIETRO DEL PÒ pittore
Secondo rettore GIOVANNI ANTONIO SERINI ricamatore
Camerlengo GREGORIO TOMASSINI architetto
Censori FRANCESCO COZZA pittore; LUIGI GARZI pittore
Sindaci FRANCESCO ROSA pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Pacieri TOMMASO MENICUCCI architetto; FABIO CRISTOFARI mosaicista
Provveditore dell'Accademia ALESSANDRO SBRINGA architetto; FRANCESCO CATALANI
 pittore
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Visitatori di infermi e carcerati MICHELE MAILLE scultore; FILIPPO CARCANI scultore

¹⁸ In sostituzione di Giovanni Battista Gaeta, infermo.

Curatori dei forestieri SIMON HURTRELLE scultore; JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore
Custodi GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore; GIACOMO DEL PÒ pittore
Maestro di cerimonie LUDOVICO GIMIGNANI pittore
Stimatori di pitture CIRO FERRI; GIOVAN BATTISTA GAULLI
Stimatori di sculture ANTONIO RAGGI; PAOLO NALDINI
Stimatori di architetture CARLO RAINALDI; CARLO FONTANA
Stimatori aggregati AGOSTINO BANCHIERI; DIEGO CASALE ricami

1682

Principe LUIGI GARZI pittore
Consiglieri MATTIA DE ROSSI architetto; GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore FABRIZIO CHIARI pittore
Secondo rettore GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Camerlengo GREGORIO TOMASSINI architetto
Censori CIRO FERRI pittore; LAZZARO BALDI pittore
Sindaci ERCOLE FERRATA scultore; FRANCESCO ROSA pittore
Pacieri AGOSTINO SCILLA pittore; JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore
Provveditore dell'Accademia PIERFRANCESCO GAROLLI pittore¹⁹
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Visitatori di infermi e carcerati CHARLES ERRARD pittore; GIOVANNI BATTISTA MENICUCCI architetto
Curatore dei forestieri SIMONE HURTRELLE scultore
Custodi FILIPPO CARCANI scultore; MICHELE MAILLE scultore
Maestro di cerimonie GIACOMO DEL PÒ pittore
Stimatori di pitture PIETRO DEL PÒ; GIOVAN BATTISTA GAULLI
Stimatori di sculture PAOLO NALDINI; ANTONIO RAGGI
Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; GIOVANNI BATTISTA CONTINI
Stimatori aggregati DIEGO CASALE; GIOVANNI SERINI ricami

1683

Principe GIOVANNI BATTISTA CONTINI architetto
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore LAZZARO BALDI pittore
Secondo rettore CARLO LA FAGGIA pittore
Camerlengo GREGORIO TOMASSINI architetto / AGOSTINO SCILLA pittore²⁰
Provveditori dell'Accademia GIACINTO CAMASSEI pittore; FILIPPO CARCANI scultore
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; CIRO FERRI pittore
Sindaci PIETRO DEL PÒ pittore; GIOVANNI BATTISTA MENICUCCI architetto
Pacieri GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore; AGOSTINO SCILLA pittore

¹⁹ Dal 4 ottobre, prima la carica era vacante.

²⁰ Scilla sostituisce Tomassini il 14 febbraio perché quest'ultimo si trasferisce a Napoli.

Visitatori di infermi e carcerati CHARLES ERRARD pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Curatore dei forestieri JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore
Custodi MICHELE MAILLE scultore; PIERFRANCESCO GAROLLI pittore
Maestro di cerimonie GIACOMO DEL PÒ pittore
Stimatori di pitture CARLO MARATTI; LUDOVICO GIMIGNANI
Stimatori di sculture ERCOLE FERRATA; DOMENICO GUIDI
Stimatori di architetture CARLO RAINALDI; CARLO FONTANA
Stimatori aggregati GIOVANNI ANTONIO SERINI; DIEGO CASALE ricami

1684

Principe GIACINTO BRANDI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore GIOVANNI BATTISTA MENICUCCI architetto
Secondo rettore GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Camerlengo AGOSTINO SCILLA pittore
Censori LAZZARO BALDI pittore; GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Sindaci CIRO FERRI pittore; ERCOLE FERRATA scultore
Pacieri PIO PAOLINI architetto; FILIPPO GHERARDI scultore
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Visitatori di infermi e carcerati CHARLES ERRARD pittore; GIOVANNI BATTISTA BUONCORE
 pittore
Curatore dei forestieri FILIPPO CARCANI scultore
Custode MICHELE MAILLE scultore
Maestro di cerimonie DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Stimatori di pitture LAZZARO BALDI; AGOSTINO SCILLA²¹
Stimatori di sculture PAOLO NALDINI; ANTONIO RAGGI
Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; CARLO RAINALDI
Stimatori aggregati DIEGO CASALE; AGOSTINO BANCHIERI ricami

1685

Principe GIACINTO BRANDI pittore
Vice-principe GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore GIOVANNI BATTISTA MENICUCCI architetto
Secondo rettore GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Camerlengo AGOSTINO SCILLA pittore
Censori LAZZARO BALDI pittore; GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Sindaci CIRO FERRI pittore; ERCOLE FERRATA scultore
Pacieri PIO PAOLINI architetto; FILIPPO GHERARDI scultore
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Visitatori di infermi e carcerati CHARLES ERRARD pittore; GIOVANNI BATTISTA BUONCORE
 pittore

²¹ Per la rinuncia di Carlo Maratti e Ludovico Gimignani.

Curatori dei forestieri FILIPPO CARCANI scultore
Custodi MICHELE MAILLE scultore; PIO PAOLINI architetto
Maestro di cerimonie DOMENICO RAINALDI pittore
Stimatori di pitture LAZZARO BALDI-AGOSTINO SCILLA
Stimatori di sculture PAOLO NALDINI; ANTONIO RAGGI
Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; CARLO RAINALDI
Stimatori aggregati DIEGO CASALE; AGOSTINO BANCHIERI ricami

1686

Principe CARLO FONTANA architetto²²
Vice-principe GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore AGOSTINO SCILLA pittore
Camerlengo AGOSTINO SCILLA pittore
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; LAZZARO BALDI pittore
Sindaci GIOVANNI ANDREA CARLONE pittore; GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Pacieri JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore; MICHELE MAILLE scultore
Provveditori dell'Accademia PIO PAOLINI architetto; GIOVANNI HAMERANI medaglista
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Visitatori di infermi e carcerati GIOVANNI BATTISTA MENICUCCI architetto; GREGORIO TOMASSINI architetto
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; DOMENICO MARTINELLI architetto
Maestro di cerimonie DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Stimatori di pitture LUIGI GARZI; LUDOVICO GIMIGNANI
Stimatori di sculture ERCOLE FERRATA; ANTONIO RAGGI
Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; GIOVANNI BATTISTA CONTINI

1687

Principe CARLO FONTANA architetto
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Secondo rettore CARLO ANTONIO POSTERLA indoratore
Camerlengo AGOSTINO SCILLA pittore
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; LAZZARO BALDI pittore
Sindaci GIOVANNI ANDREA CARLONE pittore; GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Pacieri JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore; MICHELE MAILLE scultore
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Provveditori dell'Accademia PIO PAOLINI architetto; GIOVANNI HAMERANI medaglista
Visitatori di infermi e carcerati GIOVANNI BATTISTA MENICUCCI architetto; GREGORIO TOMASSINI architetto
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; DOMENICO MARTINELLI architetto
Maestro di cerimonie DOMENICO RAINALDI pittore

²² Per la rinuncia di Ciro Ferri.

Stimatori di pitture LUIGI GARZI; LUDOVICO GIMIGNANI
Stimatori di sculture ERCOLE FERRATA; ANTONIO RAGGI
Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; GIOVANNI BATTISTA CONTINI
Stimatori aggregati IPPOLITO FORTUNATI indoratore; PIETRO CAPPELLI indoratore

1688

Principe LUDOVICO GIMIGNANI pittore
Vice-principe il più anziano intervenuto
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore FILIPPO GHERARDI scultore
Secondo rettore ricamatori DIEGO CASALE ricamatore
Secondo rettore indoratori CARLO ANTONIO POSTERLA indoratore
Camerlengo GIOVANNI HAMERANI medaglista
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci LAZZARO BALDI pittore; GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Pacieri DOMENICO RAINALDI pittore; GREGORIO TOMASSINI architetto
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Visitatori di infermi e carcerati GIOVANNI BATTISTA MENICUCCI architetto; PIO PAOLINI architetto
Curatori dei forestieri JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore; NICOLÒ COLOMBELLI pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; DOMENICO MARTINELLI architetto
Stimatori di pitture LUIGI GARZI; AGOSTINO SCILLA
Stimatori di sculture MICHELE MAILLE; FILIPPO CARCANI
Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; GIOVANNI BATTISTA CONTINI
Stimatori aggregati GIOVANNI SERINI; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricami

1689

Principe LUDOVICO GIMIGNANI pittore
Vice-principe il più anziano intervenuto
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore FILIPPO GHERARDI scultore
Secondo rettore ricamatori GASPARE VILLA ricamatore
Secondo rettore indoratori PIETRO CAPPELLI indoratore
Camerlengo GIOVANNI HAMERANI medaglista
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci LAZZARO BALDI pittore; GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Pacieri DOMENICO RAINALDI pittore; GREGORIO TOMASSINI architetto
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Curatori dei forestieri JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore; NICOLÒ COLOMBELLI pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; DOMENICO MARTINELLI architetto
Stimatori di pitture LUIGI GARZI; AGOSTINO SCILLA
Stimatori di sculture MICHELE MAILLE; FILIPPO CARCANI
Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; GIOVANNI BATTISTA CONTINI
Stimatori aggregati GIOVANNI SERINI; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricami



© 2020



1690

Principe MATTIA DE ROSSI architetto
Vice-principe GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore FILIPPO GHERARDI scultore
Secondo rettore IPPOLITO FORTUNATI indoratore
Camerlengo GIOVANNI HAMERANI medaglista
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci LAZZARO BALDI pittore; GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Pacieri DOMENICO RAINALDI pittore; GREGORIO TOMASSINI architetto
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Visitatori di infermi e carcerati GREGORIO TOMASSINI architetto; DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Curatori dei forestieri JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore; NICOLÒ COLOMBELLI pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; DOMENICO MARTINELLI architetto
Stimatori di pitture LUIGI GARZI; AGOSTINO SCILLA
Stimatori di sculture JEAN-BAPTISTE THÉODON; MICHELE MAILLE
Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; GIOVANNI BATTISTA CONTINI
Stimatori aggregati GIOVANNI SERINI; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricami

1691

Principe MATTIA DE ROSSI architetto
Vice-principe GIOVANNI MARIA MORANDI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore FILIPPO GHERARDI scultore
Secondo rettore IPPOLITO FORTUNATI indoratore
Camerlengo GIOVANNI HAMERANI medaglista
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci LAZZARO BALDI pittore; GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Pacieri DOMENICO RAINALDI pittore; GREGORIO TOMASSINI architetto
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Visitatori di infermi e carcerati GREGORIO TOMASSINI architetto; DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Curatori dei forestieri JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore; NICOLÒ COLOMBELLI pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; DOMENICO MARTINELLI architetto
Stimatori di pitture LUIGI GARZI; AGOSTINO SCILLA
Stimatori di sculture JEAN-BAPTISTE THÉODON; MICHELE MAILLE
Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; GIOVANNI BATTISTA CONTINI
Stimatori aggregati GIOVANNI SERINI; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricami

1692²³

Principe MATTIA DE ROSSI architetto
Vice-principe il più anziano intervenuto
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Consigliere LUDOVICO GIMIGNANI pittore
Primo rettore FILIPPO GHERARDI scultore
Secondo rettore IPPOLITO FORTUNATI indoratore
Camerlengo GIOVANNI HAMERANI medaglista
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci LAZZARO BALDI pittore; GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Pacieri DOMENICO RAINALDI pittore; GREGORIO TOMASSINI architetto
Visitatori di infermi e carcerati GREGORIO TOMASSINI architetto; DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Curatori dei forestieri JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore; NICOLÒ COLOMBELLI pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; DOMENICO MARTINELLI architetto
Stimatori di pitture LUIGI GARZI; AGOSTINO SCILLA
Stimatori di sculture MICHELE MAILLE; JEAN-BAPTISTE THÉODON
Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; GIOVANNI BATTISTA CONTINI
Stimatori aggregati GIOVANNI SERINI; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricami

1693²⁴

Principe MATTIA DE ROSSI architetto
Vice-principe il più anziano intervenuto
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Consigliere LUDOVICO GIMIGNANI pittore
Primo rettore FILIPPO GHERARDI scultore
Secondo rettore IPPOLITO FORTUNATI indoratore
Camerlengo GIOVANNI HAMERANI medaglista
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci LAZZARO BALDI pittore; GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Pacieri DOMENICO RAINALDI pittore; GREGORIO TOMASSINI architetto
Visitatori di infermi e carcerati GREGORIO TOMASSINI architetto; DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Curatori dei forestieri JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore; NICOLÒ COLOMBELLI pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; DOMENICO MARTINELLI architetto

²³ In questo periodo il segretario Giuseppe Ghezzi è spesso malato, gli appunti sono presi sintenticamente e non sono registrate le nomine degli «officiali», ad eccezione delle prime sei cariche. È presumibile che, per il resto, vengano prorogate quelle del 1691.

²⁴ In questo periodo il segretario Giuseppe Ghezzi è spesso malato, gli appunti sono presi sintenticamente e non sono registrate le nomine degli «officiali». È presumibile che vengano prorogate quelle del 1691.

Stimatori di pitture LUIGI GARZI; AGOSTINO SCILLA
Stimatori di sculture MICHELE MAILLE; JEAN-BAPTISTE THÉODON
Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; GIOVANNI BATTISTA CONTINI
Stimatori aggregati GIOVANNI SERINI; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricami

1694

Principe CARLO FONTANA architetto
Vice.-principe LAZZARO BALDI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Secondo rettore FRANCESCO CORALLO indoratore
Camerlengo GIOVANNI HAMERANI medaglista
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci FRANCESCO FONTANA architetto; LAZZARO BALDI pittore
Pacieri DOMENICO RAINALDI pittore; GREGORIO TOMASSINI architetto
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Visitatori di infermi e carcerati GREGORIO TOMASSINI architetto; DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Curatori dei forestieri JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore; NICOLÒ COLOMBELLI pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; DOMENICO MARTINELLI architetto
Stimatori di pitture GIOVANNI BATTISTA BUONCORE; PIETRO LOCATELLI
Stimatori di sculture MICHELE MAILLE; JEAN-BAPTISTE THÉODON
Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; GIOVANNI BATTISTA CONTINI
Stimatori aggregati GIOVANNI SERINI; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricami

1695

Principe CARLO FONTANA architetto
Vice.-principe LAZZARO BALDI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Secondo rettore FRANCESCO CORALLO indoratore / DOMENICO BARIGIONI indoratore²⁵
Camerlengo GIOVANNI HAMERANI medaglista
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci FRANCESCO FONTANA architetto; LAZZARO BALDI pittore
Pacieri DOMENICO RAINALDI pittore; GREGORIO TOMASSINI architetto
Provveditori della chiesa FABRIZIO CHIARI pittore; GULIO CESARE DE ROMANIS ricamatore
Visitatori di infermi e carcerati GREGORIO TOMASSINI architetto; DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Curatori dei forestieri JEAN-BAPTISTE THÉODON scultore; NICOLÒ COLOMBELLI pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; DOMENICO MARTINELLI architetto
Stimatori di pitture GIOVANNI BATTISTA BUONCORE; PIETRO LOCATELLI
Stimatori di sculture MICHELE MAILLE; JEAN-BAPTISTE THÉODON

²⁵ Dal 27 marzo Barigioni sostituisce Corallo, che si trova fuori Roma.

Stimatori di architetture MATTIA DE ROSSI; GIOVANNI BATTISTA CONTINI
Stimatori aggregati GIOVANNI SERINI; GIULIO CESARE DE ROMANIS ricami

1696²⁶

Principe CARLO FONTANA architetto
Primo consigliere MATTIA DE ROSSI architetto
Secondo consigliere LUDOVICO GIMIGNANI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Secondo rettore DOMENICO BARIGIONI indoratore
Camerlengo GIOVANNI HAMERANI medaglista
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci FRANCESCO FONTANA architetto; LAZZARO BALDI pittore
Pacieri LUIGI GARZI pittore; FILIPPO GHERARDI scultore
Provveditori della chiesa GIOVANNI BATTISTA LENARDI pittore; LORENZO OTTONI scultore
Visitatori di infermi e carcerati GREGORIO TOMASSINI architetto; DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Curatore dei forestieri FRANÇOIS MONNAVILLE pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; LORENZO OTTONI scultore
Maestro di cerimonie FILIPPO LETI architetto
Stimatori di pitture GIOVANNI BATTISTA BUONCORE; PIETRO LOCATELLI
Stimatori di sculture MICHELE MAILLE; JEAN-BAPTISTE THÉODON
Stimatori di architetture GIOVANNI BATTISTA CONTINI; GREGORIO TOMASSINI

1697

Principe CARLO FONTANA architetto
Primo consigliere MATTIA DE ROSSI architetto
Secondo consigliere LUDOVICO GIMIGNANI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Secondo rettore DOMENICO BARIGIONI indoratore
Camerlengo GIOVANNI HAMERANI medaglista
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci FRANCESCO FONTANA architetto; LAZZARO BALDI pittore
Pacieri LUIGI GARZI pittore; FILIPPO GHERARDI scultore
Provveditori della chiesa GIOVANNI BATTISTA LENARDI pittore; LORENZO OTTONI scultore
Visitatori di infermi e carcerati GREGORIO TOMASSINI architetto; DOMENICO RAINALDI pittore architetto
Curatore dei forestieri FRANÇOIS MONNAVILLE pittore

²⁶ I verbali di congregazione non riportano l'assegnazione delle singole cariche, ad eccezione di quella di secondo rettore, ma registrano che il principe, alla sua conferma, confermò a sua volta tutti gli «officiali». Diversa è però la situazione riportata dal segretario Ghezzi in *Il centesimo* 1696, pp. 5-6, che, trattandosi di un documento ufficiale, si è ritenuto di considerare corretto e da cui si sono quindi estratti i dati riportati in questa sede.

Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; LORENZO OTTONI scultore
Maestro di cerimonie FILIPPO LETI architetto
Stimatori di pitture GIOVANNI BATTISTA BUONCORE; PIETRO LOCATELLI
Stimatori di sculture MICHELE MAILLE; JEAN-BAPTISTE THÉODON
Stimatori di architetture GIOVANNI BATTISTA CONTINI; GREGORIO TOMASSINI

1698²⁷

Principe CARLO FONTANA architetto
Vice-principe LAZZARO BALDI pittore
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Consigliere LUIGI GARZI pittore
Primo rettore GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore
Secondo rettore DOMENICO BARIGIONI indoratore
Camerlengo GIOVANNI HAMERANI medaglista / LORENZO OTTONI scultore²⁸
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci FRANCESCO FONTANA architetto; LAZZARO BALDI pittore
Pacieri LUIGI GARZI pittore; FILIPPO GHERARDI scultore
Provveditore della chiesa FILIPPO LUZI pittore; BENEDETTO LUTI pittore
Visitatori di infermi e carcerati GREGORIO TOMASSINI architetto; DOMENICO RAINALDI pittore architetto / FILIPPO LUZI pittore; BENEDETTO LUTI pittore²⁹
Curatore dei forestieri FRANÇOIS MONNAVILLE pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; PAOLO ALBERTONI pittore
Maestro di cerimonie FILIPPO LETI architetto
Stimatori di pitture GIOVANNI BATTISTA LENARDI; FRANÇOIS MONNAVILLE
Stimatori di sculture MICHELE MAILLE; JEAN-BAPTISTE THÉODON
Stimatori di architetture GIOVANNI BATTISTA CONTINI; GREGORIO TOMASSINI

1699

Principe GIOVANNI BATTISTA BUONCORE pittore³⁰
Vice-principe CARLO MARATTI pittore
Primo consigliere CARLO FONTANA architetto
Secondo consigliere FRANCESCO FONTANA architetto
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore LAZZARO BALDI pittore
Secondo rettore FABIANO SASSI indoratore
Camerlengo LORENZO OTTONI scultore
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore

²⁷ Non sono registrate le nomine per le cariche di pacieri, censori, stimatori di sculture e architetture, curatore di forestieri, maestro di cerimonie e sindaci, per cui si presume che siano confermati i precedenti «officiali» e si riportano qui i loro nomi.

²⁸ Ottoni dal 7 settembre sostituisce Hamerani, malato.

²⁹ Dal 20 maggio Luzi e Luti sostituiscono Tomassini e Rainaldi, deceduti.

³⁰ Dal 9 giugno Maratti farà le veci del principe a causa della morte di Buoncuore.

Sindaci FRANCESCO FONTANA architetto; LAZZARO BALDI pittore
Pacieri CARLO MARATTI pittore; DOMENICO GUIDI scultore
Provveditore dell'Accademia PAOLO ALBERTONI pittore
Visitatori di infermi e carcerati FILIPPO LUZI pittore; AMBROSIO PARISI scultore
Curatori dei forestieri FRANÇOIS MONNAVILLE pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; LORENZO NELLI pittore
Maestro di cerimonie FILIPPO LETI architetto
Stimatori di pitture GIOVANNI BATTISTA LENARDI; FRANÇOIS MONNAVILLE
Stimatori di sculture JEAN-BAPTISTE THÉODON; LORENZO OTTONI
Stimatori di architetture CARLO FRANCESCO BIZZACCHERI; SEBASTIANO CIPRIANI

1700

Principe CARLO MARATTI pittore
Primo consigliere CARLO FONTANA architetto
Secondo consigliere FRANCESCO FONTANA architetto
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore LAZZARO BALDI pittore
Secondo rettore FABIANO SASSI indoratore
Camerlengo LORENZO OTTONI scultore
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci FRANCESCO FONTANA architetto; LAZZARO BALDI pittore
Pacieri CARLO MARATTI pittore; DOMENICO GUIDI scultore
Provveditore della chiesa FILIPPO LUZI pittore
Provveditori dell'Accademia PAOLO ALBERTONI pittore
Visitatori di infermi e carcerati FILIPPO LUZI pittore; AMBROSIO PARISI scultore
Curatori dei forestieri FRANÇOIS MONNAVILLE pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; LORENZO NELLI pittore
Maestro di cerimonie FILIPPO LETI architetto
Stimatori di pitture GIOVANNI BATTISTA LENARDI; FRANÇOIS MONNAVILLE
Stimatori di sculture JEAN-BAPTISTE THÉODON; LORENZO OTTONI
Stimatori di architetture CARLO FRANCESCO BIZZACCHERI; SEBASTIANO CIPRIANI

1701

Principe CARLO MARATTI pittore
Primo consigliere CARLO FONTANA architetto
Secondo consigliere FRANCESCO FONTANA architetto
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore LAZZARO BALDI pittore
Secondo rettore FABIANO SASSI indoratore
Camerlengo LORENZO OTTONI scultore
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci FRANCESCO FONTANA architetto; LAZZARO BALDI pittore
Pacieri CARLO MARATTI pittore; DOMENICO GUIDI scultore
Provveditore della chiesa FILIPPO LUZI pittore
Provveditori dell'Accademia PAOLO ALBERTONI pittore

Visitatori di infermi e carcerati FILIPPO LUZI pittore; AMBROSIO PARISI scultore
Curatori dei forestieri FRANÇOIS MONNAVILLE pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; LORENZO NELLI pittore
Maestro di cerimonie FILIPPO LETI architetto
Stimatori di pitture GIOVANNI BATTISTA LENARDI; FRANÇOIS MONNAVILLE
Stimatori di sculture JEAN-BAPTISTE THÉODON; LORENZO OTTONI
Stimatori di architetture CARLO FRANCESCO BIZZACCHERI; SEBASTIANO CIPRIANI

1702³¹

Principe CARLO MARATTI pittore
Primo consigliere CARLO FONTANA architetto
Secondo consigliere FRANCESCO FONTANA architetto
Segretario GIUSEPPE GHEZZI pittore
Primo rettore LAZZARO BALDI pittore
Secondo rettore FABIANO SASSI indoratore
Camerlengo LORENZO OTTONI scultore
Censori GIOVANNI MARIA MORANDI pittore; AGOSTINO SCILLA pittore
Sindaci FRANCESCO FONTANA architetto; LAZZARO BALDI pittore
Pacieri CARLO MARATTI pittore; DOMENICO GUIDI scultore
Provveditore della chiesa FILIPPO LUZI pittore
Provveditori dell'Accademia PAOLO ALBERTONI pittore
Visitatori di infermi e carcerati FILIPPO LUZI pittore; AMBROSIO PARISI scultore
Curatori dei forestieri FRANÇOIS MONNAVILLE pittore
Custodi PIERFRANCESCO GAROLLI pittore; LORENZO NELLI pittore
Maestro di cerimonie FILIPPO LETI architetto
Stimatori di pitture GIOVANNI BATTISTA LENARDI; FRANÇOIS MONNAVILLE
Stimatori di sculture JEAN-BAPTISTE THÉODON; LORENZO OTTONI
Stimatori di architetture CARLO FRANCESCO BIZZACCHERI; SEBASTIANO CIPRIANI



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

³¹ Non è registrata la nomina degli «ufficiali». Maratti viene riconfermato principe, pertanto è presumibile che egli confermi tutti gli incarichi, come aveva fatto l'anno precedente. Segretario, consiglieri, camerlengo, primo e secondo rettore sono tuttavia indicati come tali nei verbali.



APPENDICE B

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA (20 AGOSTO 1662-12 FEBBRAIO 1702)

LEGENDA

Alla voce «Congregazione» si distingue tra G = Congregazione Generale (cui prendono parte tutti gli accademici e i rappresentanti della Compagnia di San Luca, necessaria per l'elezione del Principe e degli altri «ufficiali»); A = Accademica (cui prendono parte solo gli artisti accademici); S= segreta (cui prendono parte solo gli «ufficiali», cioè coloro che ricoprono cariche istituzionali, ivi compreso l'aggregato secondo rettore); P = Particolare (riunioni di commissioni cui prendono parte solo i soggetti incaricati).

Il nome del principe viene segnalato in corrispondenza della seduta in cui avviene il cosiddetto «possesso».

Gli elenchi seguono un ordine alfabetico per cognome.

I nomi propri e i cognomi sono stati normalizzati secondo quanto attualmente in uso.



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	20/8/1662	Gaspere Moroni, medaglista	Bernardino Mei, pittore	Lazzaro Baldi, Basilio Bricci, Francesco Catalani, Bartolomeo Colombo, Francesco Cozza, Ciro Ferri, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gisleni, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Girolamo Lucenti, Gaspere Moroni, Francesco Murgia, Paolo Naldini, Mario Nuzzi, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petri gnani, Costanzo Perez, Matteo Piccioni, Giacomo Preti, Gregorio Preti, Gregorio Tomassini, Raffael- lo Vanni.	
G	27/8/1662	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Maria Baratta, Benedet- to Benedetti, Orfeo Boselli, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Bartolomeo Colombo, Francesco Cozza, Giovanni Francesco De Rossi, Pietro Del Pò, Cosimo Fancelli, Ercole Ferrata, Ciro Ferri, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gisleni, Lorenzo Greuter, Gio- vanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Ip- polito Leoni, Girolamo Lucenti, Clemente Maioli, Pier Francesco Mola, Gaspere Moroni, Francesco Murgia, Paolo Naldini, Mario Nuzzi, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrignani, Costanzo Perez, Matteo Piccioni, Gregorio Preti, Gregorio Tomassini, Raffaello Vanni.	
S	3/9/1662	“	“	Lazzaro Baldi, Fabio Cristofari, Guillaume Cour- tois, Bartolomeo Colombo, Francesco Cozza, Cosimo Fancelli, Giovanni Francesco Grimaldi, Girolamo Lucenti, Gaspere Moroni, Francesco Murgia, Giovanni Battista Passeri, Matteo Pic- cioni, Antonio Raggi.	
G	03/09/62			Lazzaro Baldi, Giovanni Maria Baratta, Mel- chiorre Cafà, Fabrizio Chiari, Colombo, Guil- laume Courtois, Francesco Cozza, Fabio Cristo- fari, Cosimo Fancelli, Ercole Ferrata, Ciro Ferri, Giovan Francesco Grimaldi, Girolamo Lucen- ti, Giovanni Maria Mariani, Gaspere Moroni, Francesco Murgia, Paolo Naldini, Mario Nuzzi, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrignani, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Gregorio Preti, Costanzo Perez, Antonio Raggi, Gregorio To- massini.	
G	17/9/1662	“	“	Benedetto Benedetti, Bartolomeo Colombo, Lorenzo Berrettini, Fabio Cristofari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Ciro Ferri, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gisleni, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Girolamo Lucenti, Giovanni Maria Maria- ni, Pier Francesco Mola, Gaspere Moroni, Fran- cesco Murgia, Mario Nuzzi, Giovanni Battista Passeri, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Giuseppe Ferro, Basilio Onofri, Carlo Antonio Posterla.	vol. 43, f. 132v	
		vol. 43, ff. 133v-134	
		vol. 43, f. 135	
	Baldassarre Castelli, Domenico Carnacci, Lorenzo Castrucci, Paolo Ciccolino, Francesco De Sanctis, Giovanni della Riviera, Nicolò Fares, Giuseppe Ferro, Paolo Mac- ci, Paolo Plincesne, Giovanni Luigi Pileporte, Camillo Saracino.	vol. 43, ff. 136-136v	
	Baldassarre Castelli, Domenico Carnacci, Lorenzo Castrucci, Paolo Ceuletti, Paolo Ciccolino, Lorenzo Castrucci, Francesco De Sanctis, Giuseppe Ferro, Girolamo Malucelli, Basilio Onofri, Egidio Tenaglino.	vol. 43, f. 137	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	24/09/62	Pier Francesco Mola, pittore	Bernardino Mei, pittore	Lazzaro Baldi, Lorenzo Berrettini, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Bartolomeo Colombo, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ciro Ferri, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Pier Francesco Mola, Gaspare Moroni, Francesco Murgia, Giovanni Battista Passeri, Antonio Raggi, Gregorio Tomassini, Raffaello Vanni.	
A	8/10/1662	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Maria Baratta, Lorenzo Berrettini, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Fabio Cristofari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Battista Gisleni, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Girolamo Lucenti, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Pier Francesco Mola, Gaspare Moroni, Francesco Murgia, Giovanni Battista Passeri, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Giacomo Preti, Gregorio Preti, Antonio Raggi, Gregorio Tomassini.	
A	19/11/1662	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Maria Baratta, Lorenzo Berrettini, Basilio Bricci, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Bartolomeo Colombo, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Cosimo Fancelli, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Girolamo Lucenti, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Bernardino Mei, Pier Francesco Mola, Gaspare Moroni, Francesco Murgia, Paolo Naldini, Mario Nuzzi, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigiani, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Giacomo Preti, Domenico Rainaldi, Gregorio Tomassini, Raffaello Vanni.	
A	26/11/1662	“	“	Giovanni Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Fabio Cristofari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Jacovacci, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Bernardino Mei, Pier Francesco Mola, Francesco Murgia, Paolo Naldini, Mario Nuzzi, Giovanni Battista Passeri, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Antonio Raggi, Domenico Rainaldi, Gregorio Tomassini.	
A	3/12/1662	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Pietro Bellori, Benedetto Benedetti, Lorenzo Berrettini, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Francesco Catalani, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Bartolomeo Colombo, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Baldassarre Mari, Giovanni Maria Mariani, Bernardino Mei, Pier Francesco Mola, Francesco Murgia, Mario Nuzzi, Giovanni Battista Passeri, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Antonio Raggi, Domenico Rainaldi, Francesco Rondoni, Gregorio Tomassini.	

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 138	
		vol. 43, f. 138	
		vol. 43, f. 138v	
		vol. 43, f. 139	
		vol. 43, f. 140v	



CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	20/12/1662	“	“	Lazzaro Baldi, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Bartolomeo Colombo, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Girolamo Lucenti, Carlo Maratta, Bernardino Mei, Pier Francesco Mola, Gaspare Moroni, Francesco Murgia, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petri gnani, Matteo Piccioni, Antonio Raggi, Domenico Rainaldi, Gregorio Tomassini.	
G	14/1/1663	Pier Francesco Mola, pittore	Bernardino Mei, pittore	Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Pier Francesco Mola, Francesco Murgia, Girolamo Petri gnani, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi.	
A	20/1/1663	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Bartolomeo Colombo, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Bernardino Mei, Pier Francesco Mola, Monanno Monanni, Gaspare Moroni, Francesco Murgia, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petri gnani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Raffaello Vanni, Giovanni Stefano Villa.	
G	4/3/1663	“	“	Basilio Bricci, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Bernardino Mei, Pier Francesco Mola, Gaspare Moroni, Francesco Murgia, Paolo Naldini, Mario Nuzzi, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi.	
A	22/4/1663	“	“	Lazzaro Baldi, Benedetto Benedetti, Lorenzo Berrettini, Basilio Bricci, Carlo Cesi, Francesco Cozza, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Ippolito Leoni, Clemente Maioli, Pier Francesco Mola, Monanno Monanni, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi.	
A	27/5/1663	“	“	Lorenzo Berrettini, Francesco Catalani, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Francesco di Nicolò, Domenico Jacovacci, Ippolito Leoni, Clemente Maioli, Bernardino Mei, Pier Francesco Mola, Paolo Naldini, Paolo Porpora, Antonio Raggi, Domenico Rainaldi.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Giovanni Arnaldi, Francesco Bocci, Lorenzo Castrucci, Paolo Ceccolini, Francesco De Sanctis, Giovanni della Riviera, Giuseppe Ferro, Pacifico Germano, Paolo Mac- ci, Nicolò Morelli, Basilio Onofri, Paolo Plincesne, Carlo Antonio Posterla, Giovanni Luigi Pileporte, Camillo Sa- racino, Giovanni Girolamo Siriachi.	vol. 43, f. 141	
	Giovanni Amati, Giovanni Battista Bussolino, Paolo Cec- colini, Giacomo De Pedibus, Giovanni Battista Gaeta, Basilio Onofri, Nicolò Fares, Vincenzo Mono, Antonino Passariti, Giuseppe Romani, Camillo Saracino.	vol. 43, f. 142	
		vol. 43, ff. 143- 143v	
	Paolo Ceccolino, Nicolò Fares, Basilio Onofri.	vol. 43, f. 144	
		vol. 43, f. 144v	
		vol. 43, f. 145v	



© 2020



APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	17/6/1663	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Ippolito Leoni, Girolamo Lucenti, Clemente Maioli, Carlo Maratti, Bernardino Mei, Gaspare Moroni, Pier Francesco Mola, Monanno Monanni, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrignani, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Antonio Raggi, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa, Ludovico Stella.	
A	2/9/1663	“	“	Giuseppe Bellone, Lorenzo Berrettini, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Gaulli, Giovan Francesco Grimaldi, Filippo Lauri, Carlo Maratti, Bernardino Mei, Pier Francesco Mola, Francesco Murgia, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrignani, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
A	30/9/1663	“	“	Lazzaro Baldi, Orfeo Boselli, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Carlo Maratti, Pier Francesco Mola, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi.	
A	11/11/1663	“	*	Giovanni Maria Baratta, Lorenzo Berrettini, Giovanni Bonatti, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Baldassarre Mari, Francesco Murgia, Paolo Naldini, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Gregorio Tomassini.	© 2020
G	2/12/1663	*	*	Giovanni Maria Baratta, Giovan Pietro Bellori, Benedetto Benedetti, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Francesco Contini, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Francesco Finizani Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Ippolito Leoni, Clemente Maioli, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Raffaello Vanni.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 148	
		vol. 43, f. 148v	
		vol. 43, f. 149	
		vol. 43, f. 150	* Bernardino Mei è assente, Carlo Cesi fa le veci di segretario.
	Giovanni Battista Bussolino, Paolo Plincesne, Giovanni Luigi Pileporte.	vol. 43, f. 151v	*Pier Francesco Mola è assente perché infermo, lo sostituisce Francesco Cozza, nominato vice-principe in questa occasione. Assente anche il segretario Bernardino Mei.



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	9/12/1663	Francesco Cozza, pittore (vice-principe)*	*	Giovanni Maria Baratta, Lorenzo Berrettini, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Francesco Cozza, Giovanni Francesco De Rossi, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Ippolito Leoni, Clemente Maioli, Francesco Murgia, Paolo Naldini, Mario Nuzzi, Giovanni Battista Passeri, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi.	
G	1/1/1664	Carlo Maratti*, pittore	Carlo Cesi, pittore	Giovanni Maria Baratta, Giuseppe Bellone, Giovan Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro De Rossi, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi.	
A	6/1/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Benedetto Benedetti, Lorenzo Berrettini, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Guillaume Courtois, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Filippo Lauri, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Domenico Rainaldi.	
A	27/1/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Giovanni Battista Galestruzzi, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Domenico Rainaldi.	© 2020 
G	3/02/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Lorenzo Berrettini, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Guillaume Courtois, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Filippo Lauri, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Domenico Rainaldi.	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
A	17/2/1664	“	“	Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Domenico Rainaldi.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 153	*Per l'infermità di Pier Francesco Mola. Assente anche il segretario Bernardino Mei.
	Giovanni Battista Bussolino, Nicolò Patroni, Paolo Plincesne.	vol. 43, f. 153v	*Per la rinuncia di Gian Lorenzo Bernini.
		vol. 43, f. 155	
		vol. 43, f. 155v	
	Giovanni Battista Bussolino, Giovanni, Paolo Plincesne, Luigi Pileporte.	vol. 43, f. 156	
		vol. 43, f. 156v	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	2/3/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Fabrizio Chiari, Guillaume Courtois, Francesco Cozza, Fabio Cristofari, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Domenico Rainaldi.	
A	16/3/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Francesco Grimaldi, Filippo Lauri, Ippolito Leoni, Clemente Maioli, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Domenico Rainaldi.	
G	6/4/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovan Pietro Bellori, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Giovanni Francesco De Rossi, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Filippo Lauri, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi.	
A	20/4/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Fabio Cristofari, Pietro Del Po', Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Carlo Maratti, Pier Francesco Mola, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi.	Fondazione 1563 di S. Gallo
G	4/5/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Carlo Maratti, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Domenico Rainaldi.	© 2020
A	18/5/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Basilio Bricci, Carlo Cesi, Fabio Cristofari, Francesco Cozza, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Battista Gisleni, Ippolito Leoni, Clemente Maioli, Carlo Maratti, Girolamo Petrigani, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi, Raffaello Vanni.	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
G	8/6/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Prospero Fidanzi, Giovanni Battista Galestruzzi, Lorenzo Berrettini, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Domenico Rainaldi, Raffaello Vanni.	
G	22/6/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Carlo Cesi, Francesco Cozza, Pier Filippo Del Fede, Prospero Fidanzi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Paolo Porpora, Alessandro Sbringa, Raffaello Vanni.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Nicolò Patroni, Paolo Plincesne Giovanni Luigi Pileporte.	vol. 43, f. 157	
		vol. 43, f. 157v	
		vol. 43, f. 158	
		vol. 43, f. 158v	
	Giovanni Luigi Pileporte.	vol. 43, f. 159	
		vol. 43, f. 159v	
	Giovanni Battista Bussolino, Giovanni Luigi Pileporte.	vol. 43, f. 160	
		vol. 43, f. 161v	



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	13/7/1664	“	“	Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Prospero Fidanzi, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Carlo Maratti, Domenico Rainaldi, Raffaello Vanni.	
A	17/8/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà Carlo Cesi, Fabio Cristofari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Gaulli, Antonio Giorgetti, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Girolamo Petrignani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi.	
A	21/9/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovanni Pietro Bellori, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Prospero Fidanzi, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Antonio Giorgetti, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Clemente Maioli, Carlo Maratti Domenico Rainaldi, Pietro Strappa.	
A	5/10/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovanni Pietro Bellori, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Prospero Fidanzi, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Antonio Giorgetti, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Clemente Maioli, Carlo Maratti Domenico Rainaldi, Pietro Strappa.	
A	16/11/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovanni Pietro Bellori, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Fabio Cristofari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Prospero Fidanzi, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Antonio Giorgetti, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Pietro Strappa.	
A	21/12/1664	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Francesco Catalani, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Francesco Cozza, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Clemente Maioli, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa, Pietro Strappa.	
A	28/12/1664	“	“	Carlo Cesi, Francesco Cozza, Prospero Fidanzi, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Girolamo Petrignani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa, Pietro Strappa.	

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 162v	
		vol. 43, f. 164	
		vol. 43, f. 165v	
		vol. 43, f. 167v	
		vol. 43, f. 168	
		vol. 43, f. 168v	
		vol. 43, f. 169	



CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	11/1/1665	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli Basilio Bricci, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Francesco Cozza, Giovanni Battista Galestruzzi, Antonio Giorgetti Carlo Maratti, Paolo Naldini, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Alessandro Sbringa, Pietro Strappa, Raffaello Vanni.	
A	25/1/1665	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Prospero Fidanzi, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Clemente Maioli, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa, Pietro Strappa.	
A	1/2/1665	“	Pier Filippo Del Fede, prosegretario*	Giovanni Maria Baratta, Melchiorre Cafà, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Prospero Fidanzi, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Clemente Maioli, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa, Pietro Strappa.	
A	1/3/1665	“	“	Giovanni Maria Baratta, Lorenzo Berrettini, Orfeo Boselli, Melchiorre Cafà, Francesco Catalani, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Prospero Fidanzi, Giovanni Battista Galestruzzi, Antonio Giorgetti, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa, Pietro Strappa, Gregorio Tomassini, Raffaello Vanni.	
A	25/3/1665	“	“	Giovanni Maria Baratta, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Fabio Cristofari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa, Pietro Strappa.	
A	24/5/1665	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Melchiorre Cafà, Fabio Cristofari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa, Raffaello Vanni.	
S	4/10/1665	“	“	Giovanni Maria Baratta, Melchiorre Cafà, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Matteo Piccioni.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 170	
		vol. 43, f. 170v	
		vol. 43, f. 171	* Per la rinuncia di Carlo Cesi.
		vol. 43, f. 171v	
		vol. 43, f. 172	
		vol. 43, f. 172v	
		vol. 43, ff. 172v-173	



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	8/11/1665	“	“	Giovanni Maria Baratta, Melchiorre Cafà, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Francesco Grimaldi, Carlo Maratti, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
A	22/11/1665	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Melchiorre Cafà, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Guillaume Courtois, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Antonio Giorgetti, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Girolamo Pettrignani, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi.	
S	6/12/1665	“	“	Giovanni Maria Baratta, Basilio Bricci, Melchiorre Cafà, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi.	
G	20/12/1665	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovan Pietro Bellori, Orfeo Boselli, Melchiorre Cafà, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Antonio Giorgetti, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Girolamo Pettrignani, Matteo Piccioni, Alessandro Sbringa.	Fondazione 1563 di S. Gallo
G	1/1/1666	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Girolamo Pettrignani, Costanzo Perez, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	© 2020
A	10/1/1666	Giovan Francesco Grimaldi, pittore	Giovan Pietro Bellori, pittore	Giovan Pietro Bellori, Orfeo Boselli, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Antonio Giorgetti, Giovanni Francesco Grimaldi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
G	31/1/1666	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovan Pietro Bellori, Orfeo Boselli, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Maria Mariani, Paolo Naldini, Costanzo Perez, Girolamo Pettrignani, Domenico Rainaldi.	
G	28/2/1666	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovan Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Orfeo Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Giovanni Battista Galestruzzi, Antonio Giorgetti, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Girolamo Pettrignani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 173	
		vol. 43, f. 173v	
		vol. 43, f. 174v	
	Giovanni Battista Bussolino, Mattia Martuscelli, Sillano Sillani.	vol. 43, f. 175	
	Mattia Martuscelli, Sillano Sillani.	vol. 43, f. 176	
		vol. 43, f. 176v	
		vol. 43, f. 177	
	Mattia Martuscelli.	vol. 43, f. 177v	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	21/3/1666	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovan Pietro Bellori, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Gaspard Dughet*, Giovanni Battista Galestruzzi, Antonio Giorgetti, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Matteo Piccioni, Gregorio Tomassini.	
A	2/5/1666	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Ercole Ferrata, Giovanni Francesco Grimaldi, Paolo Naldini, Girolamo Petrignani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi.	
A	23/5/1666	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovan Pietro Bellori, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Antonio Giorgetti, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Girolamo Petrignani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
A	14/6/1666	“	“	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Melchiorre Cafà, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Lazzaro Morelli, Girolamo Petrignani, Matteo Piccioni.	
A	8/8/1666	“	“	Melchiorre Cafà, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Antonio Giorgetti, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Lazzaro Morelli, Paolo Naldini, Costanzo Perez, Girolamo Petrignani, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
A	29/8/1666	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovanni Pietro Bellori, Orfeo Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Girolamo Petrignani, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
A	12/9/1666	“	“	Orfeo Boselli, Melchiorre Cafà, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Francesco Grimaldi, Ippolito Leoni, Girolamo Petrignani, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi.	
A	3/10/1666	“	“	Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Lazzaro Morelli, Girolamo Petrignani, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi.	
A	24/10/1666	“	“	Orfeo Boselli, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Francesco Grimaldi, Ippolito Leoni, Costanzo Perez, Girolamo Petrignani, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 177v	*Registrato come Gasparo Pusino.
		vol. 43, f. 177v	
		vol. 43, f. 177v	
		vol. 43, f. 178v	
		vol. 43, f. 178v	
		vol. 43, f. 179	
		vol. 43, f. 179	
		vol. 43, f. 179v	
		vol. 43, f. 180	



Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura

© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
S	19/12/1666	“	“	Giovanni Pietro Bellori, Orfeo Boselli, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Francesco Grimaldi, Ippolito Leoni, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
G	26/12/1666	“	“	Giovanni Pietro Bellori, Orfeo Boselli, Giovanni Carbone, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Costanzo Perez, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
G	9/1/1667	Orfeo Boselli, scultore*	Ippolito Leoni, pittore	Giovanni Maria Baratta, Orfeo Boselli, Basilio Bricci, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Gaulli, Lorenzo Greuter, Giovanni Battista Grimaldi, Ippolito Leoni, Giovanni Maria Mariani, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
A	17/1/1667	“	“	Orfeo Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Francesco Grimaldi, Ippolito Leoni, Giovanni Maria Mariani, Paolo Naldini, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
G	6/2/1667	“	“	Giovanni Pietro Bellori, Orfeo Boselli, Melchiorre Cafà, Giovanni Carbone, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Ercole Ferrata, Lorenzo Greuter, Giovanni Francesco Grimaldi, Carlo Maratti, Baldassarre Mari, Ippolito Leoni, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Domenico Rainaldi.	
A	27/2/1667	“	“	Orfeo Boselli, Melchiorre Cafà, Giovanni Carbone, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Prospero Fidanzi, Lorenzo Greuter, Ippolito Leoni, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Domenico Rainaldi.	
G	27/3/1667	“	“	Giovanni Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Orfeo Boselli, Melchiorre Cafà, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Giovanni Francesco De Rossi, Ercole Ferrata, Lorenzo Greuter, Ippolito Leoni, Giovanni Maria Mariani, Paolo Naldini, Domenico Rainaldi.	
A	24/4/1667	“	“	Orfeo Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Giovanni Battista Galestruzzi, Lorenzo Greuter, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Rainaldi Domenico.	
A	15/5/1667	“	“	Giovanni Pietro Bellori, Ercole Boselli, Orfeo Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Giuseppe Marchi, Lorenzo Greuter, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Costanzo Perez, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 180v	
		vol. 43, f. 180v	
		vol. 43, f. 181	*Per la rinuncia di Pietro da Cortona, Melchiorre Cafà ed Ercole Ferrata.
		vol. 43, f. 182	
	Diego Casale, Lorenzo De Sanctis, Mattia Martuscelli.	vol. 43, f. 182v	
		vol. 43, f. 182v	
	Francesco Banchieri, Agostino Banchieri, Cinzio Bronconi, Diego Casale, Carlo La Faggia, Antonio Passoniti, Giuseppe Romani.	vol. 43, f. 183	
		vol. 43, f. 183v	
		vol. 43, f. 184	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	22/5/1667	“	“	Ercole Boselli, Orfeo Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Galestruzzi, Lorenzo Greuter, Giovanni Battista Magno, Giuseppe Marchi, Costanzo Perez, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Alessandro Sbringa, Raffaello Vanni.	
S	13/6/1667	“	“	Orfeo Boselli, Melchiorre Cafà, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Lorenzo Greuter, Ippolito Leoni, Paolo Naldini, Domenico Rainaldi.	
G	26/7/1667			Ercole Boselli, Orfeo Boselli, Pietro De Rossi, Pietro Del Pò, Prospero Fidanzi, Carlo Fontana, Lorenzo Greuter, Ippolito Leoni, Giovanni Battista Magno, Giuseppe Marchi, Lazzaro Morelli, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Domenico Rainaldi.	
G	14/8/1667	“	“	Ercole Boselli, Orfeo Boselli, Giovanni Carbone, Pietro Del Pò, Lorenzo Greuter, Giovanni Battista Magno, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi.	
A+G	29/9/1667	Pietro Del Pò pittore (pro- principe)*	“	Giovanni Maria Baratta, Ercole Boselli, Giacinto Brandi, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozzi, Pietro Del Pò, Giovanni Francesco De Rossi, Prospero Fidanzi, Carlo Fontana, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaudi, Lorenzo Greuter, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Paolo Naldini, Michele Pace, Girolamo Petrigani, Domenico Rainaldi.	
A	30/10/1667	“	“	Lorenzo Berrettini, Ercole Boselli, Giovanni Carbone, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Lorenzo Greuter, Domenico Guidi, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Mariani, Girolamo Petrigani.	
G	20/11/1667	“	“	Giovanni Maria Baratta, Ercole Boselli, Basilio Bricci, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Carlo Fontana, Giovanni Battista Galestruzzi, Ippolito Leoni, Giuseppe Marchi, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani.	
G	27/11/1667	“	“	Giovanni Maria Baratta, Lorenzo Berrettini, Ercole Boselli, Giacinto Brandi, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Lorenzo Greuter, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Filippo Lauri, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Giovanni Battista Magni, Giovanni Maria Mariani, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 185	
	Diego Casale, Lorenzo De Sanctis, Giovanni Battista De Grassi.	vol. 43, f. 185v	
	Diego Casale, Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 202 - vol. 44, f. 41v	
	Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 185v	
		vol. 43, f. 186v	*Per la morte di Orfeo Bosselli.
		vol. 43, f. 187	
		vol. 43, f. 187v	
		vol. 43, f. 187v	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	18/12/1667	“	“	Giovanni Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Lorenzo Greuter, Giovanni Francesco Grimaldi, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Mariani, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni.	
G	1/1/1668	Giacinto Brandi, pittore*	Giovan Pietro Bellori	Giovanni Maria Baratta, Giovanni Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Giacinto Brandi, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Claude Gellée, Lorenzo Greuter, Domenico Jacovacci, Giovanni Battista Magno, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
G	22/1/1668	“	“	Lorenzo Berrettini, Ercole Boselli, Giacinto Brandi, Giovanni Carbone, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Antonio Giorgetti, Giovanni Battista Magno, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa, Pietro Strappa, Raffaello Vanni.	
S	19/2/1668	“	“	Giovanni Pietro Bellori, Giacinto Brandi, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Lorenzo Greuter, Domenico Jacovacci, Giovanni Battista Magni, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
A	15/4/1668	“	“	Giovanni Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Giacinto Brandi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Lorenzo Greuter, Giuseppe Marchi, Paolo Naldini, Michele Pace, Paolo Gismondi, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi.	
G	1/7/1668	“	“	Giovanni Maria Baratta, Lorenzo Berrettini, Ercole Boselli, Giacinto Brandi, Giovanni Carbone, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Giovanni Battista Magni, Carlo Maratti, Girolamo Petrigani, Matteo Piccioni, Domenico Rainaldi, Raffaello Vanni.	
G	29/9/1668	“	“	Giovanni Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Giacinto Brandi, Giovanni Carbone, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Domenico Jacovacci, Filippo Lauri, Michele Pace, Giovanni Battista Passeri, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Diego Casale, Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 188v	
	Diego Casale, Carlo La Faggia, Giovan Battista Gaeta, Giovan Battista Grassi.	vol. 43, f. 189v	*Per la rinuncia di Pietro da Cortona.
	Diego Casale, Lorenzo Lolli, Mattia Martuscelli.	vol. 43, f. 190	
		vol. 43, f. 190v	
		vol. 43, f. 191	
	Carlo La Faggia, Giovanni Battista Grassi.	vol. 43, f. 191v	
	Carlo La Faggia, Giovanni Battista Grassi, Mattia Martuscelli.	vol. 43, f. 192	



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	16/12/1668	“	“	Ercole Boselli, Basilio Bricci, Giovanni Carbone, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondo, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Jacovacci, Lazzaro Morelli, Paolo Naldini, Domenico Rainaldi.	
G	1/1/1669	Domenico Guidi, scultore	Giovan Pietro Bellori	Giovanni Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Ercole Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Mariani, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrignani, Domenico Rainaldi.	
S	3/2/1669	“	“	Giovanni Maria Baratta, Lorenzo Berrettini, Giovanni Carbone, Francesco Cozza, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Mariani, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Domenico Rainaldi.	
G	24/3/1669	“	“	Giovanni Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Carlo Fontana, Giovanni Francesco Grimaldi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Giovanni Battista Passeri, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	Fondazione 1563 di Studi e Cultura
A	28/4/1669	“	“	Giovanni Pietro Bellori, Francesco Cozza, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Paolo Naldini, Domenico Rainaldi, Raffaello Vanni.	© 2020
G	30/6/1669	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovanni Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Ercole Boselli, Giacinto Brandi, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Guglielmo Cortesi, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Battista Magni, Giovanni Maria Mariani, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrignani, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi.	© 2020 Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
A	4/8/1669	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovan Pietro Bellori, Ercole Boselli, Giacinto Brandi, Giovanni Carbone, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Lazzaro Morelli, Paolo Naldini, Costanzo Perez, Girolamo Petrignani, Domenico Rainaldi, Pietro Stroppa, Raffaello Vanni.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Matteo Bonvicini, Diego Casale, Domenico Carnacci, Carlo La Faggia, Giovanni Battista Grassi, Michele Lamberto, Giuseppe Romani.	vol. 43, f. 192v	
	Diego Casale, Carlo La Faggia, Giovanni Battista Grassi.	vol. 43, f. 193	
		vol. 43, f. 193v	
	Carlo La Faggia, Lorenzo De Sanctis.	vol. 43, f. 194	
		vol. 43, f. 194v	
	Diego Casale, Carlo La Faggia, Giovanni Battista Grassi.	vol. 43, f. 194v	
		vol. 43, f. 195v	



© 2020



APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	29/9/1669	“	“	Giovanni Pietro Bellori, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Pietro Del Po', Francesco Cozza, Giovanni Battista Passeri, Costanzo Perez, Domenico Rainaldi,	
G	27/10/1669	“	“	Giovan Pietro Bellori, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Guillaume Courtois, Ercole Ferrata, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Battista Magni, Giovanni Maria Mariani, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Domenico Rainaldi.	
S	21/12/1669	“	“	Giovan Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Battista Magni, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Domenico Rainaldi.	
A	12/1/1670	Domenico Guidi, scultore	Giovan Pietro Bellori	Lazzaro Baldi, Giovanni Maria Baratta, Giovan Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Giacinto Brandi, Giovanni Carbone, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Bartolomeo Colombo, Guillaume Courtois, Cosimo Fancelli, Ercole Ferrata, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
A	9/2/1670	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Battista Magni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Paolo Naldini, Domenico Rainaldi.	
S	14/2/1670	“	“	Lorenzo Berrettini, Fabrizio Chiari, Ercole Ferrata, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Battista Magni, Giovanni Battista Passeri, Domenico Rainaldi.	
A	25/3/1670	“	“	Giovanni Maria Baratta, Lorenzo Berrettini, Giovan Pietro Bellori, Orfeo Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Carlo Fontana, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Battista Magni, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Mariani, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Domenico Rainaldi, Raffaello Vanni.	
G	13/4/1670	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Orfeo Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pasquale De Rossi, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigiani, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Carlo La Faggia.		
	Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 196	
	Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 196v	
		vol. 43, f. 196v	
		vol. 43, f. 197	
		vol. 43, f. 197	
		vol. 43, f. 197v	
	Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 198	



© 2020



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	25/4/1670	“	“	Giovan Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Orfeo Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Pasquale De Rossi, Charles Errard, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Giovanni Battista Magni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Giovanni Battista Passeri, Paolo Porpora, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa, Raffaello Vanni.	
S	24/6/1670	“	“	Giovan Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Orfeo Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Ercole Ferrata, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Paolo Naldini, Domenico Rainaldi.	
A	6/7/1670	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Maria Baratta, Giovan Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Ercole Boselli, Giovanni Carbone, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Guillaume Courtois, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Filippo Lauri, Giovanni Battista Magni, Carlo Maratti, Domenico Rainaldi, Raffaello Vanni.	
S	27/7/1670	“	“	Giovan Pietro Bellori, Ercole Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Ercole Ferrata, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Battista Passeri, Domenico Rainaldi.	
A	31/8/1670	“	“	Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Ercole Boselli, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pasquale De Rossi, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Maria Mariani, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Girolamo Petri gnani.	© 2020
G	21/9/1670	“	“	Lazzaro Baldi, Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Giacinto Brandi, Abraham Brueghel, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Francesco Cozza, Pasquale De Rossi, Charles Errard, Giovanni Battista Galestruzzi, Luigi Garzi, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Maria Mariani, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Giovanni Battista Passeri, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
S	12/10/1670	“	“	Giovan Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Ercole Boselli, Fabrizio Chiari, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Battista Passeri, Domenico Rainaldi.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 198	
	Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 198v	
		vol. 43, f. 199	
	Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 199	
		vol. 43, f. 199v	
	Carlo La Faggia, Mattia Martuscelli.	vol. 43, f. 200	
		vol. 43, f. 200	



Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura

© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	25/11/1670	“	“	Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Basilio Bricci, Abraham Brueghel, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pasquale De Rossi, Luigi Garzi, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Pettrignani, Carlo Rainaldi, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
G	30/11/1670	“	“	Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Abraham Brueghel, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pasquale De Rossi, Luigi Garzi, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Giuseppe Marchi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Carlo Rainaldi, Domenico Rainaldi.	
G	1/1/1671	Giovanni Maria Morandi, pittore	Giovan Pietro Bellori	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Abraham Brueghel, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Pasquale De Rossi, Charles Errard, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Morandi, Giovan Battista Passeri, Girolamo Pettrignani.	
A	4/1/1671	“	“	Lazzaro Baldi, Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Giovanni Carbone, Cosimo Fancelli, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Ippolito Leoni, Giovanni Maria Mariani, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Morandi, Giovan Battista Passeri.	
S/G	18/1/1671	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Lorenzo Berrettini, Abraham Brueghel, Giovanni Carbone, Francesco Cozza, Pasquale De Rossi, Ercole Ferrata, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Mariani, Giovanni Maria Morandi, Giovan Battista Passeri, Domenico Rainaldi.	
S	22/2/1671	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Fabrizio Chiari, Charles Errard, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Mariani, Giovanni Maria Morandi, Giovan Battista Passeri, Antonio Raggi*, Domenico Rainaldi.	
G	19/4/1671	“	“	Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Abraham Brueghel, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Charles Errard, Luigi Garzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Jacovacci, Carlo Maratti, Giovanni Maria Mariani, Giovanni Maria Morandi, Alessandro Sbringa, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 200v	
	Diego Casale.	vol. 43, f. 201	
	Diego Casale, Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 201v	
		vol. 43, f. 202v	
	Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 202v	
		vol. 43, f. 203v	*Registrato come «Antonio Lombardi».
	Carlo La Faggia.	vol. 43, ff. 203v-204	



© 2020



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
S	19/5/1671	“	“	Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Abraham Brueghel, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi.	
G	19/7/1671	“	“	Lazzaro Baldi, Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Abraham Brueghel, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Mariani, Giovanni Maria Morandi, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrig-nani, Domenico Rainaldi.	
G	6/9/1671	“	“	Giovan Pietro Bellori, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Girolamo Petrig-nani, Domenico Rainaldi.	
G	6/12/1671	“	“	Pietro Santi Bartoli, Giacinto Brandi, Giovan Pietro Bellori, Giovanni Carbone, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Charles Errard, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Jacovacci, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrig-nani, Girolamo Rainaldi.	
G	28/12/1671	“	“	Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Giacinto Brandi, Fabrizio Bricci, Giovanni Carbone, Francesco Carloni, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Charles Errard, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Francesco Murgia, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrig-nani, Domenico Rainaldi, Gregorio Tomassini.	
G	10/1/1672	Charles Errard, pittore	Giovan Pietro Bellori	Giovan Pietro Bellori, Giovanni Carbone, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Charles Errard, Giovan Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrig-nani, Domenico Rainaldi.	
G	24/2/1672	“	“	Lazzaro Baldi, Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Fabrizio Chiari, Charles Errard, Cosimo Fancelli, Ercole Ferrata, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Paolo Naldini, Girolamo Petrig-nani.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 204	
	Carlo La Faggia, Mattia Martuscelli.	vol. 43, f. 204v - vol. 44, f. 73v	
	Ludovico Germani, Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 205v	
		vol. 43, f. 205v- 206	
		vol. 43, ff. 206v- 207	
	Diego Casale, Ludovico Germani, Giovanni Battista De Grassi.	vol. 43, f. 208	
	Ludovico Germani, Carlo La Faggia, Giuseppe Nava, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 43, f. 208v- 209	



© 2020



APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
S	6/3/1672	“	“	Giovan Pietro Bellori, Fabrizio Chiari, Charles Errard, Ercole Ferrata, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Domenico Rainaldi.	
A	19/4/1672	“	“	Pietro Santi Bartoli, Fabrizio Chiari, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovan Francesco Grimaldi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani.	
G	8/5/1672	“	“	Giovan Pietro Bellori, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Charles Errard, Ercole Ferrata, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Giovanni Maria Mariani, Girolamo Petrigani.	
S	19/6/1672	“	“	Giovan Pietro Bellori, Fabrizio Chiari, Charles Errard, Ercole Ferrata, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Domenico Rainaldi.	
A	3/7/1672	“	“	Giovan Pietro Bellori, Giovan Francesco Chelli, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Maria Mariani, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Pasquale De Rossi (Pasqualini), Domenico Rainaldi.	Fondazione 1563 per l'arte e la cultura
n.s.	10/7/1672	“	“	Giovan Pietro Bellori, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Maria Mariani, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Pasquale De Rossi (Pasqualini), Domenico Rainaldi.	© 2020
A	17/7/1672	“	“	Giovan Pietro Bellori, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Pasquale De Rossi (Pasqualini).	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
A	24/7/1672	“	“	Giovan Pietro Bellori, Carlo Cesi, Giovan Francesco Chelli, Pietro Del Pò, Pasquale De Rossi (Pasqualini), Fabrizio Chiari, Charles Errard, Ercole Ferrata, Paolo Gismondi, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani [Lazzaro Baldi, Costanzo Perez]*.	
A	7/8/1672	“	“	Ercole Boselli, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pasquale De Rossi (Pasqualini), Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Girolamo Petrigani, Domenico Rainaldi.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Giuseppe Nava.	vol. 43, f. 208v	
	Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 210	
	Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 210v	
		vol. 44, f. 68v	
	Carlo La Faggia.	vol. 43, f. 210v	
		vol. 44, f. 68v	
		vol. 43, f. 211v; vol. 44, f. 69	
		vol. 43, f. 212v; vol. 44, f. 69v	* Registrati solo nel vol. 44 e non nel vol. 43.
		vol. 43, f. 213; vol. 44, f. 70	



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	21/8/1672	“	“	Giovan Pietro Bellori, Abraham Brueghel, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Pasquale De Rossi (Pasqualini), Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Maria Mariani, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri*, Girolamo Petrigani.	
A	4/9/1672	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovan Pietro Bellori, Abraham Brueghel, Domenico Maria Canuti, Francesco Catalani, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pasquale De Rossi (Pasqualini), Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Francesco Lespingola, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Mariani, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani.	
A	2/10/1672	“	“	Giovan Pietro Bellori, Abraham Brueghel, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pasquale De Rossi (Pasqualini), Charles Errard, Giovanni Battista Galestruzzi, Domenico Guidi, Francesco Lespingola, Giuseppe Marchi, Giovan Battista Passeri, Antonio Raggi.	Fondazione 1563 per l'arte e la cultura
S	30/10/1672	“	“	Giovan Pietro Bellori, Abraham Brueghel, Domenico Maria Canuti, Francesco Catalani, Carlo Cesi, Francesco Chelli, Fabrizio Chiari, Pasquale De Rossi (Pasqualini), Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Francesco Lespingola, Giuseppe Marchi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Antonio Raggi, Carlo Rainaldi, Alessandro Sbringa.	© 2020
A	20/11/1672	“	“	Abraham Brueghel, Francesco Catalani, Carlo Cesi, Francesco Chelli, Fabrizio Chiari, Pasquale De Rossi (Pasqualini), Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Antonio Raggi, Alessandro Sbringa.	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
A	25/11/1672	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovan Pietro Bellori, Francesco Catalani, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Charles Errard, Giovan Battista Gaulli, Domenico Guidi, Francesco Lespingola, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Morandi, Lazzaro Morelli, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Antonio Raggi, Alessandro Sbringa.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 215v; vol. 44, f. 72	*Registrato solo nel vol. 44 e non nel vol. 43.
		vol. 43, ff. 215v- 216; vol. 44, f. 72v	
		vol. 43, f. 216v; vol. 44, f. 75	
		vol. 43, f. 217; vol. 44, f. 77v	
		vol. 43, f. 217v; vol. 44, f. 80	
		vol. 43, f. 218; vol. 44, f. 83	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	18/12/1672	“	“	Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Abraham Brueghel, Francesco Catalani, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovan Battista Gaulli, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Francesco Lespingola, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrignani, Antonio Raggi, Carlo Rainaldi, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa, Gregorio Tomassini.	
G	8/1/1673	Carlo Rainaldi, architetto	Carlo Cesi, pittore	Pietro Santi Bartoli, Francesco Catalani, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovan Battista Gaulli, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Antonio Raggi, Carlo Rainaldi, Domenico Rainaldi, Gregorio Tomassini.	
A	29/1/1673	“	“	Lazzaro Baldi, Abraham Brueghel, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Cosimo Fancelli, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovan Francesco Grimaldi, Francesco Lespingola, Carlo Maratti, Girolamo Petrignani, Antonio Raggi, Carlo Rainaldi, Domenico Rainaldi.	
A	5/3/1673	“	“	Giovan Pietro Bellori, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Carlo Fontana, Giovan Battista Gaulli, Giovanni Battista Galestruzzi, Carlo Maratti, Girolamo Petrignani, Carlo Rainaldi, Domenico Rainaldi.	
S	19/3/1673	“	“	Carlo Cesi, Girolamo Cesi, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovan Battista Gaulli, Giovanni Battista Galestruzzi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Carlo Rainaldi, Domenico Rainaldi.	
A	9/4/1673	“	“	Giovanni Maria Baratta, Pietro Santi Bartoli, Giacinto Brandi, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Charles Errard, Giovan Battista Gaulli, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Girolamo Petrignani, Carlo Rainaldi, Domenico Rainaldi.	
A	30/4/1673	“	“	Giovan Pietro Bellori, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pasquale De Rossi (Pasqualini), Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Ludovico Gimignani, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrignani, Carlo Rainaldi, Alessandro Sbringa, Gregorio Tomassini.	

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 218v; vol. 44, ff. 83-84	
		vol. 43, f. 219;	
		vol. 43, f. 220; vol. 44, f. 85	
		vol. 43, f. 220v; vol. 44, f. 86v	
		vol. 43, f. 221	
		vol. 43, f. 221v; vol. 44, f. 89v	
		vol. 43, f. 222; vol. 44, f. 90v	

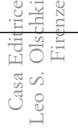
APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	28/5/1673	“	“	Basilio Bricci, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Carlo Rainaldi, Domenico Rainaldi, Gregorio Tomassini.	
S	4/6/1673*	“	“	Carlo Cesi, Pietro Del Pò, Francesco Filizzano, Giovanni Battista Galestruzzi, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Carlo Rainaldi, Domenico Rainaldi.	
S	16/7/1673	“	“	Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Abraham Brueghel, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Carlo Rainaldi, Domenico Rainaldi.	
A	13/8/1673	“	“	Pietro Santi Bartoli, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Carlo Rainaldi, Domenico Rainaldi, Francesco Rosa, Gregorio Tomassini.	Fondazione 1563 di Firenze
A	10/9/1673	“	“	Giovan Pietro Bellori, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Domenico Guidi, Giuseppe Marchi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Carlo Rainaldi, Francesco Rosa.	© 2020 Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
G	17/9/1673	“	“	Pietro Santi Bartoli, Abraham Brueghel, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giuseppe Marchi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Carlo Rainaldi.	
A	8/10/1673	“	“	Giovanni Bonatti, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Luigi Garzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Giuseppe Marchi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Carlo Rainaldi, Francesco Rosa, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 222v; vol. 44, f. 92	
		vol. 43, f. 223	*Il verbale è datato 4 maggio 1673, ma si tratta di un probabile errore, trovandosi tra quello del 28 maggio e quello della successiva seduta di giugno.
		vol. 43, ff. 223r, 223v; vol. 44, f. 94	
		vol. 43, f. 224; vol. 44, f. 94v	
		vol. 43, ff. 224- 224v; vol. 44, f. 95	
	Agostino Banchieri, Giulio Cesare De Romanis, Ludovico Germani, Giuseppe Nava, Giovanni Antonio Serini.	vol. 43, f. 224v	
		vol. 43, f. 225v; vol. 44, f. 97v	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	26/11/1673	“	“	Lazzaro Baldi, Pietro Santi Bartoli, Giovanni Bonatti, Basilio Bricci, Giovanni Carbone, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovan Battista Gaulli, Ludovico Gimignani, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Antonio Raggi, Carlo Rainaldi, Francesco Rosa, Gregorio Tomassini.	
G	10/12/1673	“	“	Lazzaro Baldi, Abraham Brueghel, Giovanni Maria Baratta, Pietro Santi Bartoli, Giovanni Bonatti, Giacinto Brandi, Giovanni Carbone, Francesco Catalani, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pietro Del Pò, Giovan Battista Galestruzzi, Giovan Battista Gaulli, Ludovico Gimignani, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Francesco Lepingola, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Antonio Raggi, Carlo Rainaldi, Francesco Rosa.	
G	7/01/1674	Giovan Battista Gaulli, pittore	Carlo Cesi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pietro Del Pò, Ciro Ferri, Giovan Battista Galestruzzi, Giovan Battista Gaulli, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Francesco Maria Morandi, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Giovanni Peruzzini, Antonio Raggi, Carlo Rainaldi, Francesco Rosa, Gregorio Tomassini.	
A	25/2/1674	“	“	Lazzaro Baldi, Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Giovanni Bonatti, Abraham Brueghel, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovan Battista Galestruzzi, Giovan Battista Gaulli, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Giovanni Battista Magno, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Francesco Rosa, Gregorio Tomassini*.	
A	8/4/1674	“	“	Giovanni Bonatti, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pietro Del Pò, Carlo Fontana, Giovan Battista Galestruzzi, Giovan Battista Gaulli, Ludovico Gimignani, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Giovanni Battista Magni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Carlo Rainaldi, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Gregorio Tomassini.	
A	29/4/1674	“	“	Pietro Santi Bartoli, Giovanni Bonatti, Carlo Cesi, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovan Battista Gaulli, Ludovico Gimignani, Giovan Francesco Grimaldi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Giovan Battista Passeri, Carlo Rainaldi, Antonio Raggi.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 226; vol. 44, f. 98	
	Giulio Cesare De Romanis, Ludovico Germani, Antonio Possanico, Giovanni Antonio Serini.	vol. 43, f. 227; vol. 44, f. 99	
	Giulio Cesare De Romanis, Giovanni Antonio Serini.	vol. 43, f. 228	
		vol. 43, f. 229v; vol. 44, f. 100v	*Registrato solo nel vol. 43 e non riportato nel vol. 44.
		vol. 43, f. 229bis v	
		vol. 43, f. 250v	



© 2020



APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	3/6/1674	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovanni Bonatti, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovan Battista Gaulli, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Francesco Lespingola, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Gregorio Tomassini.	
A	17/6/1674	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Maria Baratta, Giovanni Bonatti, Giovanni Carbone, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Giovan Battista Galestruzzi, Giovan Battista Gaulli, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Giovanni Maria Morandi, Gregorio Tomassini.	
A	9/7/1674	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovanni Bonatti, Giovanni Carbone, Carlo Cesi, Mattia De Rossi, Giacomo Del Po', Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giovan Battista Gaulli, Antonio Gherardi, Ludovico Gimignani, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Francesco Lespingola, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Domenico Rainaldi, Gregorio Tomassini.	
A	15/7/1674	“	“	Giovanni Maria Baratta, Giovanni Bonatti, Giacinto Brandi, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovan Battista Gaulli, Ludovico Gimignani, Antonio Gherardi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Antonio Raggi.	
G	29/7/1674	“	“	Lazzaro Baldi, Abraham Brueghel, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pasquale De Rossi (Pasqualini), Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Giovan Battista Gaulli, Ludovico Gimignani, Antonio Gherardi, Giovan Francesco Grimaldi, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Gregorio Tomassini.	
A	2/9/1674	“		Lazzaro Baldi, Fabrizio Chiari, Giovanni Carbone, Francesco Cozza, Giovan Battista Gaulli, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovan Francesco Grimaldi, Paolo Gismondi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani.	
G	16/9/1674	“	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giacinto Brandi, Giovanni Andrea Carlone, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Giacomo Del Pò, Ciro Ferri, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Francesco Le Spingole, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 231	
		vol. 43, ff. 231-231v	
		vol. 43, f. 231v	
		vol. 43, f. 232	
		vol. 43, f. 232v	
		vol. 43, f. 233	
	Giovanni Battista Contini,* Giuseppe Nava, Giulio Cesare Romani.	vol. 43, f. 233v	* Omonimo dell'architetto accademico, comparire solo in questa occasione.

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	4/10/1674	“	“	Abraham Brueghel, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Francesco Le Spingole, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Girolamo Pettrignani.	
P	14/10/1674	“	“	Giovanni Bonatti, Giovanni Carbone, Carlo Cesi, Pietro Del Pò, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Galestruzzi, Antonio Gherardi, Paolo Gismondi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Girolamo Pettrignani, Antonio Raggi, Gregorio Tomassini.	
A	28/10/1674	“	“	Giovanni Bonatti, Ercole Ferrata, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Paolo Gismondi, Giovanni Battista Natale, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Pettrignani, Gregorio Tomassini.	
A	25/11/1674	“	“	Giovanni Bonatti, Giovanni Carbone, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Luigi Garzi, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Girolamo Pettrignani.	
G	16/12/1674	“	“	Pietro Santi Bartoli, Giovanni Bonatti, Giovanni Carbone, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Mattia De Rossi, Pasquale De Rossi (Pasqualini) Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Galestruzzi, Luigi Garzi, Giovan Battista Gaulli, Antonio Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Girolamo Pettrignani, Antonio Raggi, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa, Gregorio Tomassini.	  © 2020
G	30/12/1674	“	“	Pietro Santi Bartoli, Giovanni Bonatti, Giovanni Carbone, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Luigi Garzi, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Girolamo Pettrignani, Alessandro Sbringa, Gregorio Tomassini.	  © 2020
A	27/1/1675	Carlo Cesi, pittore	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Carbone, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Carlo Fontana, Giovan Battista Galestruzzi, Giuseppe Ghezzi, Antonio Gherardi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Girolamo Pettrignani, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 43, f. 234; vol. 44, f. 110v	
		vol. 43, f. 234v	
		vol. 43, f. 234v; vol. 44, f. 110v	
		vol. 44, f. 111	
	Giulio Cesare De Romanis, Ludovico Germani*, Giovanni Antonio Serini*.	vol. 46, f. 1v	*Registrati tra gli accademici.
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 1	
		vol. 45, f. 2	

Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura



© 2020



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	20/3/1675	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Ciro Ferri, Carlo Fontana, Giovan Battista Galestruzzi, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	
A	21/4/1675	“	“	Giovanni Carbone, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovan Battista Galestruzzi, Luigi Garzi, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Maria Morandi, Girolamo Petrinani.	
A	5/5/1675	“	“	Pietro Santi Bartoli, Giovanni Carbone, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Giovan Battista Galestruzzi, Giuseppe Ghezzi, Ippolito Leoni, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrinani, Alessandro Sbringa.	
A	29/5/1675	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Carbone, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Ciro Ferri, Luigi Garzi, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Fabio Gismondi, Francesco Lespingola, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrinani, Antonio Raggi, Alessandro Sbringa, Gregorio Tomassini.	
A	3/6/1675	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Carbone, Carlo Cesi, Fabio Cristofari, Giacomo Del Pò, Ciro Ferri, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Fabio Gismondi, Domenico Guidi, Domenico Jacovacci, Carlo Maratti, Girolamo Petrinani, Alessandro Sbringa.	
S	25/7/1675	“	“	Lazzaro Baldi, Pietro Santi Bartoli, Giovanni Bonatti, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Girolamo Petrinani.	
A	4/8/1675	“	“	Lazzaro Baldi, Carlo Cesi, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Ciro Ferri, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Fabio Gismondi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Giovan Battista Passeri, Girolamo Petrinani, Antonio Raggi, Domenico Rainaldi, Alessandro Sbringa.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 5v	
		vol. 45, f. 9v	
		vol. 45, f. 12v	
		vol. 45, f. 15v	
		vol. 45, f. 16v	
		vol. 45, f. 19v	
		vol. 45, ff. 20r, 20v	



Fondazione
1563
per l'Arte
e la Cultura

© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	11/9/1675	Domenico Guidi, scultore (vice-principe)*	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Giovanni Bonatti, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Giovan Battista Galestruzzi, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovan Battista Passeri, Girolamo Pettrignani, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Alessandro Sbringa.	
A	21/9/1675	“	“	Lazzaro Baldi, Nicolò Berrettoni, Domenico Maria Canuti, Giovanni Andrea Carlone, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Giovanni Coli, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Giovan Battista Galestruzzi, Giovan Battista Gaulli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Paolo Gismondi, Giovan Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Enrico Haffner, Ippolito Leoni, Paolo Naldini, Girolamo Pettrignani, Francesco Rosa, Alessandro Sbringa.	
G	4/10/1675	“	“	Lazzaro Baldi, Nicolò Berrettoni, Domenico Maria Canuti, Giovanni Andrea Carlone, Giovanni Coli, Francesco Cozza, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Enrico Haffner, Giovanni Maria Morandi, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Pettrignani, Francesco Rosa.	
A	15/12/1675	“	“	Lazzaro Baldi, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Giovanni Andrea Carlone, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Giovanni Coli, Pietro Del Pò, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Enrico Haffner, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Pettrignani, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Alessandro Sbringa.	 © 2020
A	22/12/1675	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Domenico Maria Canuti, Giovanni Andrea Carlone, Giovanni Carbone, Giovanni Coli, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Pettrignani, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Luigi Scaramuccia.	
G	1/1/1676	“	“	Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Giovanni Andrea Carlone, Giovanni Carbone, Francesco Catalani, Giovanni Coli, Francesco Cozza, Pasquale De Rossi (Pasqualini), Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Carlo Fontana, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Pettrignani, Carlo Rainaldi, Francesco Rosa, Alessandro Sbringa.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 22	* Carlo Cesi si è allontanato da Roma per un «accidente improvviso», è sostituito da Domenico Guidi, vice-principe.
		vol. 45, f. 24	
	Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 25	
		vol. 45, f. 26	
		vol. 45, f. 28v	
		vol. 45, f. 30v	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	29/1/1676	Charles Le Brun, pittore*, rappresentato da Charles Errard, pittore (vice-principe)	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Pietro Santi Bartoli, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Domenico Maria Canuti, Giovanni Andrea Carlone, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Francesco Di Maria, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Antonio Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Enrico Haffner, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigiani, Antonio Raggi, Francesco Rosa.	
G	1/3/1676	“	“	Lazzaro Baldi, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Giovanni Andrea Carlone, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Francesco Di Maria, Charles Errard, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Morandi, Giovanni Battista Passeri, Francesco Rosa, Luigi Scaramuccia.	
A	26/4/1676	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Giovanni Andrea Carlone, Francesco Cozza, Mattia De Rossi, Pietro Del Pò, Charles Errard, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Francesco Rosa.	Fondazione 1563 di S. Gallo
G	25/5/1676	“	“	Lazzaro Baldi, Nicolò Berrettoni, Domenico Maria Canuti, Giovanni Andrea Carlone, Giovanni Carbone, Giovanni Coli, Francesco Cozza, Felice Della Greca, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Enrico Haffner, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Costanzo Perez, Antonio Raggi, Carlo Rainaldi, Domenico Rainaldi, Francesco Rosa, Gregorio Tomassini.	© 2020 H 1563 Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
S	31/5/1676	“	“	Lazzaro Baldi, Nicolò Berrettoni, Giovanni Andrea Carlone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Mattia De Rossi, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Girolamo Petrigiani, Francesco Rosa.	
G	7/6/1676	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ludovico Gimignani, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigiani, Francesco Rosa, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 33	* Per la rinuncia di Lazzaro Baldi, Giovanni Maria Morandi e Mattia De Rossi.
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 34v	
		vol. 45, f. 36v	
	Diego Casale, Ludovico Germani, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 38v	
		vol. 45, f. 40v	
		vol. 45, f. 41	



© 2020



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	4/10/1676	*	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Andrea Carlone, Fabrizio Chiari, Giovanni Coli, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Giovanni Maria Morandi, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrignani, Francesco Rosa, Alessandro Sbringa.	
G	11/10/1676	*	“	Lazzaro Baldi, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Domenico Maria Canuti, Giovanni Andrea Carlone, Giovanni Coli, Mattia De Rossi, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Girolamo Petrignani, Francesco Rosa.	
A	9/11/1676	*	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Domenico Maria Canuti, Giovanni Andrea Carlone, Fabrizio Chiari, Giovanni Coli, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Antonio Gherardi, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Enrico Haffner, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrignani, Domenico Rainaldi, Francesco Rosa, Gregorio Tomassini.	
G	6/01/1677*	Charles Le Brun, pittore, rappresentato da Charles Errard, pittore (vice-principe)	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Nicolò Berrettoni, Fabrizio Chiari, Giovanni Coli, Francesco Cozza, Mattia De Rossi, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Charles Errard, Cosimo Fancelli, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giovanni Battista Gaulli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Paolo Gismondi, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Girolamo Petrignani, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Alessandro Sbringa.	© 2020
G	31/1/1677*	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Giovanni Carbone, Giovanni Andrea Carlone, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Giovanni Coli, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Luigi Garzi, Giovanni Battista Gaulli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Girolamo Petrignani, Francesco Rosa, Alessandro Sbringa, Gregorio Tomassini.	
A	25/4/1677	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Carbone, Giovanni Andrea Carlone, Francesco Cozza, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giuseppe Ghezzi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovan Battista Passeri, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Alessandro Sbringa.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Carlo La Faggia, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 41v	*Charles Errard assente per indisposizione.
	Carlo La Faggia, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 42v	*Charles Errard assente per indisposizione.
		vol. 45, f. 43	*Charles Errard assente per indisposizione.
	Diego Casale, Ludovico Germani, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 44	*Riunione tenutasi a casa di Charles Errard, indisposto.
	Diego Casale, Carlo La Faggia.	vol. 45, f. 45	*Riunione tenutasi a casa di Charles Errard, indisposto.
		vol. 45, f. 46	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	16/5/1677	“	“	Lazzaro Baldi, Pietro Santi Bartoli, Nicolò Berrettoni, Giovanni Andrea Carlone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Charles Errard, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Francesco Rosa, Luigi Scaramuccia.	
G	23/5/1677	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Giovanni Carbone, Giovanni Andrea Carlone, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Carlo Maratti, Francesco Rosa.	
G	16/7/1677	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Fabrizio Chiari, Giovanni Coli, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giovan Battista Gaulli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Giovan Battista Passeri, Francesco Rosa.	
G	15/8/1677	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Girolamo Petrigani, Costanzo Perez, Francesco Rosa.	Fondazione 1563 di S. Gallo
A	5/9/1677	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ciro Ferri, Giovanni Battista Gaulli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Antonio Raggi, Francesco Rosa.	© 2020 H 1563
G	10/10/1677	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Giovanni Coli, Guillaume Courtois, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ciro Ferri, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Francesco Rosa.	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
A	31/10/1677	“	“	Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Giovanni Coli, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ciro Ferri, Luigi Garzi, Giovanni Battista Gaulli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Francesco Rosa, Alessandro Sbringa.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Diego Casale, Carlo La Faggia.	vol. 45, f. 46v	
	Diego Casale.	vol. 45, f. 47	
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 47v	
	Carlo La Faggia.	vol. 45, ff. 47v-48	
		vol. 45, f. 49	
	Carlo La Faggia.	vol. 45, f. 49v	
		vol. 45, f. 50v	



© 2020



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	28/11/1677	“	“	Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Fabio Cristofari, Giovanni Coli, Francesco Cozza, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Charles Errard, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrig-nani, Alessandro Sbringa, Gregorio Tomassini.	
G	16/1/1678	Charles Errard, pittore	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Giovanni Coli, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Charles Errard, Giovan Battista Gaulli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrig-nani, Antonio Raggi, Francesco Rosa.	
A	27/2/1678	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Giovanni Bonatti, Fabrizio Chiari, Giovanni Coli, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Charles Errard, Luigi Garzi, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Giovanni Maria Morandi, Francesco Rosa.	
G	24/4/1678	“	“	Lazzaro Baldi, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Paolo Naldini, Girolamo Petrig-nani, Gregorio Tomassini.	 © 2020
G	5/6/1678	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Girolamo Petrig-nani, Domenico Rainaldi, Gregorio Tomassini.	 Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
A	7/7/1678	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Giovanni Coli, Mattia De Rossi, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Luigi Garzi, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Ippolito Leoni, Carlo Maratti, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Morandi, Girolamo Petrig-nani, Costanzo Perez, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 53	
	Diego Casale, Carlo La Faggia, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 53v	
		vol. 45, f. 55v	
	Agostino Banchieri.	vol. 45, f. 56	
	Agostino Banchieri, Diego Casale, Carlo La Faggia, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 56v	
		vol. 45, f. 57	



© 2020



APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	17/7/1678	Giovanni Maria Morandi, pittore (vice-principe)*	“	Alessandro Alessandri, Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Galestruzzi, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Simon Hurtrelle, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Ambrosio Parisio, Giovanni Battista Passeri, Girolamo Petrigani, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
A	21/8/1678	*	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Carbone, Pietro Del Pò, Giuseppe Ghezzi, Domenico Guidi, Simon Hurtrelle, Ippolito Leoni, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Pio Paolini, Girolamo Petrigani, Francesco Rosa, Jean-Baptiste Théodon.	
G	2/10/1678	*	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Nicolò Berrettoni, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Simon Hurtrelle, Ippolito Leoni, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Pio Paolini, Ambrosio Parisio, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
A	28/10/1678	*	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Francesco Cozza, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Simon Hurtrelle, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Giovan Battista Passeri, Francesco Rosa, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
G	12/11/1678	*	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Carbone, Filippo Carcani, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Simon Hurtrelle, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
A	27/11/1678	*	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Carbone, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Luigi Coli, Francesco Cozza, Mattia De Rossi, Pietro Del Pò, Luigi Garzi, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Simon Hurtrelle, Ippolito Leoni, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Pio Paolini, Giovan Battista Passeri, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Alessandro Sbringa, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 58	*Il principe Charles Errard è assente perché infermo. Carlo Maratti rinuncia alla carica di vice-principe e viene nominato Giovanni Maria Morandi.
		vol. 45, f. 58v	*Charles Errard, infermo, è sostituito da Giovanni Maria Morandi, vice-principe.
	Agostino Banchieri.	vol. 45, f. 59	*Charles Errard, infermo, è sostituito da Giovanni Maria Morandi, vice-principe.
		vol. 45, f. 59v	*Charles Errard, infermo, è sostituito da Giovanni Maria Morandi, vice-principe.
	Carlo La Faggia, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 60v	*Charles Errard, infermo, è sostituito da Giovanni Maria Morandi, vice-principe
		vol. 45, f. 61	*Charles Errard, infermo, è sostituito da Giovanni Maria Morandi, vice-principe

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	4/12/1678	★	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Carbone, Filippo Carcani, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Luigi Coli, Pietro Del Pò, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Simon Hurtrelle, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Pio Paolini, Giovan Battista Passeri, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Gregorio Tomassini.	
G	1/1/1679	Lazzaro Baldi, pittore★	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Luigi Coli, Giacomo Del Pò, Charles Errard, Cosimo Fancelli, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Paolo Gismondi, Simon Hurtrelle, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Pio Paolini, Giovan Battista Passeri, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Jean-Baptiste Théodon.	
G	19/2/1679	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Carbone, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Domenico Guidi, Simon Hurtrelle, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Antonio Raggi, Jean-Baptiste Théodon.	
S	23/2/1679	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Luigi Coli, Mattia De Rossi, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Giovan Battista Passeri, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	 © 2020
A	16/4/1679	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Giovanni Battista Gaulli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Paolo Naldini, Pio Paolini, Gregorio Tomassini.	
G	1/5/1679	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Guillaume Courtois, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Ippolito Leoni, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Alessandro Sbringa.	
A	28/5/1679	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Simon Hurtrelle, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Pio Paolini, Francesco Rosa, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f.62	*Charles Errard, infermo, è sostituito da Giovanni Ma- ria Morandi, vice-principe
	Diego Casale.	vol. 45, f. 63	*Per la rinuncia di Giuseppe Ghezzi.
	Agostino Banchieri, Diego Casale.	vol. 45, f. 64v	
		vol. 45, f. 65	
		vol. 45, f. 65v	
	Diego Casale.	vol. 45, f. 66	
		vol. 45, f. 67	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	16/6/1679	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Pio Paolini, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
G	16/7/1679	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Charles Errard, Cosimo Fancelli, Giuseppe Ghezzi, Simon Hurtrelle, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Pio Paolini, Antonio Raggi, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
G	15/8/1679	“	“	Lazzaro Baldi, Giovan Pietro Bellori, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Giovanni Carbone, Charles Errard, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Gregorio Tomassini.	
A	17/9/1679	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Simon Hurtrelle, Michele Maille, Giuseppe Marchi, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Antonio Raggi, Domenico Rainaldi, Francesco Rosa, Alessandro Sbringa.	
A	1/10/1679	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Cosimo Fancelli, Ercole Ferrata, Cro Ferri, Luigi Garzi, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Alessandro Sbringa, Gregorio Tomassini.	
A	8/10/1679	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Carbone, Filippo Carcani, Mattia De Rossi, Luigi Garzi, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Paolo Gismondi, Simon Hurtrelle, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Pio Paolini, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
A	27/12/1679	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Pasquale De Rossi (Pasqualini), Pietro Del Pò, Luigi Garzi, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Ippolito Leoni, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Pio Paolini, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 67v	
	Agostino Banchieri, Diego Casale.	vol. 45, f. 68	
	Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 69	
		vol. 45, f. 69	
		vol. 45, f. 69v	
		vol. 45, f. 71	
		vol. 45, f. 73v	



© 2020



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	1/1/1680	Giovanni Maria Morandi, pittore	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Giovanni Carbone, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Simon Hurtrelle, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Pio Paolini, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
G	21/1/1680	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Cosimo Fancelli, Giovanni Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Alessandro Sbringa, Gregorio Tomassini.	
G	18/2/1680*	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Ercole Ferrata, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Gregorio Tomassini.	
G	31/3/1680	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giuseppe Ghezzi, Simon Hurtrelle, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Domenico Rainaldi, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
A	28/4/1680	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Charles Errard, Ercole Ferrata, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Antonio Raggi, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
A	30/5/1680	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Luigi Garzi, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Gregorio Tomassini.	
G	30/6/1680*	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Gregorio Tomassini.	
G	7/7/1680	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Charles Errard, Ercole Ferrata, Giuseppe Ghezzi, Simon Hurtrelle, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Antonio Raggi, Gregorio Tomassini.	
G	15/8/1680	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Alessandro Sbringa, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 75v	
		vol. 45, f. 77	
	Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 79v	*Congregazione generale annullata per mancanza del numero minimo di partecipanti.
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, ff. 79v-80	
		vol. 45, f. 80v	
		vol. 45, f. 81	
		vol. 45, f. 81v	*Congregazione generale annullata per mancanza del numero minimo di partecipanti.
	Agostino Banchieri, Diego Casale.	vol. 45, f. 81v	
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 82v	



© 2020



APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	15/9/1680	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Antonio Raggi, Agostino Scilla, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
G	29/9/1680	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Antonio Raggi, Francesco Rosa, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	6/10/1680	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Luigi Garzi, Giovan Battista Gaulli, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Francesco Rosa, Alessandro Sbringa, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	13/10/1680	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Carbone, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Francesco Rosa, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	10/11/1680	“	“	Lazzaro Baldi, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Maria Morandi, Francesco Rosa.	
A	1/12/1680	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Gregorio Tomassini.	© 2020
G	12/1/1681	Mattia De Rossi, architetto	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Francesco Catalani, Fabio Cristofari, Francesco Cozza, Mattia De Rossi, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Antonio Raggi, Alessandro Sbringa, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	23/2/1681	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Ercole Ferrata, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Antonio Raggi, Alessandro Sbringa, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	9/3/1681	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Mattia De Rossi, Charles Errard, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Simon Hurtrelle, Ippolito Leoni, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Antonio Raggi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 83v	
	Agostino Banchieri, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, ff. 84r-84v	
		vol. 45, f. 84v.	
		vol. 45, f. 85	
		vol. 45, f. 85v	
		vol. 45, f. 86v	
		vol. 45, f. 89	
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis, Giovanni Serini.	vol. 45, f. 90	
		vol. 45, f. 90v	



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	27/4/1681	“	“	Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Francesco Cozza, Mattia De Rossi, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Antonio Raggi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	17/5/1681	“	“	Lazzaro Baldi, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Giacomo Del Pò, Pietro Del Pò, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Alessandro Sbringa, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	6/7/1681	*	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	7/9/1681	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Ercole Ferrata, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Menicucci, Paolo Naldini, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	5/10/1681	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Menicucci, Agostino Scilla, Alessandro Sbringa.	Fondazione 1563 di S. Caterina
A	12/10/1681	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Giacinto Camassei, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Mattia De Rossi, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Alessandro Sbringa, Agostino Scilla.	© 2020
A	25/11/1681	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
A	4/1/1682	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Domenico Rainaldi, Francesco Rosa, Agostino Scilla, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
G	18/1/1682	Luigi Garzi, pittore*	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Francesco Rosa, Agostino Scilla, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Giulio Cesare De Romanis, Giovanni Serini.	vol. 45, f. 91	
		vol. 45, f. 91v	
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 92v	*Il principe Mattia De Rossi è assente, è sostituito da Ercole Ferrata, vice-principe.
		vol. 45, f. 93	
	Giulio Cesare De Romanis, Giovanni Serini.	vol. 45, f. 93	
		vol. 45, f. 93v	
		vol. 45, f. 94	
		vol. 45, f. 95	
	Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 98v	*Per la rinuncia di Ciro Ferri.

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	15/2/1682	“	“	Lazzaro Baldi, Fabrizio Chiari, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
A	19/4/1682	“	“	Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Luigi Garzi, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	24/5/1682	“	“	Lazzaro Baldi, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Gregorio Tomassini.	
G	28/6/1682	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Giacinto Camassei, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Michele Maille, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	26/7/1682	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	Fondazione 1563 per l'arte e la cultura
A	6/9/1682	“		Lazzaro Baldi, Fabrizio Chiari, Pietro Del Pò, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	22/9/1682	“	“	Lazzaro Baldi, Fabrizio Chiari, Luigi Garzi, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	© 2020 
G	4/10/1682	“	“	Lazzaro Baldi, Giacinto Camassei, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Ercole Ferrata, Ciro Ferri, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Paolo Naldini, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
G	1/11/1682	“	“	Lazzaro Baldi, Giacinto Camassei, Giovanni Carbone, Fabrizio Chiari, Fabio Cristofari, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Paolo Naldini, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	21/12/1682	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Giacinto Camassei, Fabrizio Chiari, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 99v	
		vol. 45, f. 101	
	Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 101v	
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 102	
		vol. 45, f. 103	
		vol. 45, f. 103v	
		vol. 45, f. 104	
	Diego Casale.	vol. 45, f. 104	
	Diego Casale.	vol. 45, f. 107	
		vol. 45, ff. 107v-108	



© 2020



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	10/1/1683	Giovanni Battista Contini, architetto	Giuseppe Ghezzi, pittore	Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Contini, Pietro Del Pò, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	14/2/1683	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Contini, Ercole Ferrata, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Agostino Scilla.	
A	25/4/1683	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Contini, Giuseppe Ghezzi, Ercole Ferrata, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla.	
G	30/5/1683	“	“	Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Contini, Mattia De Rossi, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Agostino Scilla.	
G	18/7/1683	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Contini, Mattia De Rossi, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla.	Fondazione 1563 per l'arte e la cultura
G	25/8/1683	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Giacinto Camassei, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Contini, Mattia De Rossi, Ercole Ferrata, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Agostino Scilla.	
A	19/9/1683	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Contini, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla.	© 2020 
A	19/12/1683	“	“	Lazzaro Baldi, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Contini, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Agostino Scilla.	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
G	9/3/1684	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Contini, Ercole Ferrata, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla.	
G	9/4/1684	Giacinto Brandi, pittore	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giacinto Brandi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Contini, Ercole Ferrata, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Agostino Scilla.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis, Carlo La Faggia, Giovanni Serini.	vol. 45, f. 109	
		vol. 45, f. 110	
		vol. 45, f. 110v	
	Giulio Cesare De Romanis, Carlo La Faggia.	vol. 45, f. 111	
		vol. 45, f. 112	
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis, Carlo La Faggia.	vol. 45, f. 113	
		vol. 45, f. 113	
		vol. 45, f. 116	
	Diego Casale, Carlo La Faggia, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 116v	
	Carlo La Faggia.	vol. 45, f. 116v	



© 2020



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	23/5/1684	“	“	Lazzaro Baldi, Giacinto Brandi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Agostino Scilla.	
G	3/9/1684	“	“	Lazzaro Baldi, Giacinto Brandi, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Contini, Ercole Ferrata, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla.	
G	8/10/1684	“	“	Lazzaro Baldi, Giacinto Brandi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Ercole Ferrata, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Agostino Scilla.	
A	21/1/1685	Giacinto Brandi, pittore	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giacinto Brandi, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Carbone, Giovanni Andrea Carlone, Giovanni Battista Contini, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Ercole Ferrata, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Agostino Scilla.	Fondazione 1563 per l'arte e la cultura
S	18/3/1685	“	“	Lazzaro Baldi, Giacinto Brandi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla.	
G	29/4/1685	“	“	Lazzaro Baldi, Giacinto Brandi, Giovanni Andrea Carlone, Giovanni Battista Contini, Fabrizio Chiari, Ercole Ferrata, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini.	© 2020 
G	15/7/1685	“	“	Lazzaro Baldi, Giacinto Brandi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Contini, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Pio Paolini, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
G	19/8/1685	“	“	Lazzaro Baldi, Giacinto Brandi, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Carbone, Giovanni Andrea Carlone, Fabrizio Chiari, Ercole Ferrata, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Michele Maille, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi.	
G	7/10/1685	“	“	Lazzaro Baldi, Giacinto Brandi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Pio Paolini, Agostino Scilla.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 118	
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 118v	
	Giovanni Battista Bonio, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 119	
		vol. 45, f. 120	
	Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 120v	
	Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 121	
	Giovanni Battista Bonio, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 121v	
		vol. 45, f. 122	
	Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 122v	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	28/10/1685	“	“	Lazzaro Baldi, Giacinto Brandi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Giovanni Battista Contini, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Domenico Martinelli, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla.	
A	2/12/1685	“	“	Lazzaro Baldi, Giacinto Brandi, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Andrea Carlone, Fabrizio Chiari, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ippolito Leoni, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	20/1/1686	*	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	27/2/1686	Carlo Fontana, architetto	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Andrea Carlone, Fabrizio Chiari, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Michele Maille, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Agostino Scilla, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
G	31/3/1686	“	“	Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Andrea Carlone, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Domenico Martinelli, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	© 2020
A	25/4/1686	“	“	Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Andrea Carlone, Mattia De Rossi, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Michele Maille, Domenico Martinelli, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	19/5/1686	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Andrea Carlone, Fabrizio Chiari, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Michele Maille, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla.	
G	7/7/1686	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Andrea Carlone, Fabrizio Chiari, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Michele Maille, Domenico Martinelli, Giovanni Battista Menicucci.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 123	
		vol. 45, f. 124	
		vol. 45, f. 125	*Assente il principe Giacinto Brandi, sostituito da Giovanni Maria Morandi, vice-principe.
	Diego Casale.	vol. 45, f. 125v	
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 126v	
		vol. 45, ff. 126v-127	
		vol. 45, f. 127v	
	Diego Casale.	vol. 45, f. 128v	



© 2020



APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	4/8/1686	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Giovanni Andrea Carlone, Giovanni Battista Contini, Fabrizio Chiari, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Michele Maille, Domenico Martinelli, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Michele Rita, Agostino Scilla.	
A	15/9/1686	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Giovanni Andrea Carlone, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Nicolò Colombelli, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Domenico Martinelli, Domenico Rainaldi, Giovanni Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	13/10/1686	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Giovanni Andrea Carlone, Fabrizio Chiari, Nicolò Colombelli, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Domenico Martinelli, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	13/11/1686	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Nicolò Colombelli, Giovanni Battista Contini, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla.	
A	26/1/1687	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Nicolò Colombelli, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla.	© 2020
G	23/2/1687	Carlo Fontana, architetto*	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Domenico Martinelli, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	13/4/1687	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Carlo Fontana, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Domenico Martinelli, Agostino Scilla.	
G	13/7/1687	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Francesco Catalani, Fabrizio Chiari, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Pio Paolini, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 129	
		vol. 45, f. 130	
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 130v	
		vol. 45, f. 131v	
		vol. 45, f. 132	
	Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 132v	*Per la rinuncia di Ciro Ferri.
	Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 133	
		vol. 45, f. 134	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	3/8/1687	“	“	Lazzaro Baldi, Pietro Santi Bartoli, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Domenico Martinelli, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	14/9/1687	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Domenico Martinelli, Giovanni Battista Menicucci, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	21/9/1687	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla.	
A	21/12/1687	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Agostino Scilla.	
G	1/1/1688	Ludovico Gimignani, pittore	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Nicolò Colombelli, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Giovanni Hamerani, Michele Maille, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Domenico Raimondi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	18/1/1688	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Nicolò Colombelli, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Giovanni Hamerani, Michele Maille, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	7/3/1688	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Michele Maille, Domenico Martinelli.	
A	20/4/1688	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Nicolò Colombelli, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Giovanni Hamerani, Michele Maille, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	23/5/1688	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Nicolò Colombelli, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Giovanni Hamerani, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Diego Casale.	vol. 45, f. 134v	
		vol. 45, f. 135v	
	Giovanni Battista Baldesi, Giuliano Bonasegni, Pietro Cappelli, Carlo Antonio Posterla*.	vol. 45, f. 136	
		vol. 45, f. 136v	
	Diego Casale, Giulio Cesare De Romanis.	vol. 45, f. 137v	
		vol. 45, f. 138v	
	Marco Antonio Andreini, Francesco Barigioni, Giuseppe Boni, Pietro Cappella, Giovanni Ciriaci, Carlo Antonio Posterla.	vol. 45, f. 139v	
		vol. 45, f. 140	
	Francesco Barigioni, Giovanni Battista Baldesi, Giacomo Brandini, Diego Casale, Carlo Antonio Posterla, Girolamo Sacchetti.	vol. 45, f. 141v	



© 2020



Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	9/7/1688	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Giovanni Hamerani, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla.	
G	22/8/1688	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Nicolò Colombelli, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Giovanni Hamerani, Domenico Martinelli, Giovanni Battista Menicucci, Agostino Scilla.	
G	3/10/1688	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Carcani, Fabrizio Chiari, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Giovanni Hamerani, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla.	
G	23/1/1689	Ludovico Gimignani, pittore	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Nicolò Colombelli, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Michele Maille, Domenico Martinelli, Domenico Rainaldi, Domenico Ruberti, Agostino Scilla.	
A	27/3/189	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Ludovico Gimignani, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi.	
A	1/5/1689	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Ludovico Gimignani, Michele Maille, Domenico Martinelli, Domenico Ruberti.	© 2020
A	18/9/1689	“	“	Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Ludovico Gimignani, Domenico Martinelli, Domenico Rainaldi, Gregorio Tomassini.	
A	28/12/1689	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Domenico Martinelli, Gregorio Tomassini.	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
G	8/1/1690	Mattia De Rossi, architetto	Giuseppe Ghezzi, pittore	Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Ludovico Gimignani, Michele Maille, Domenico Martinelli, Domenico Rainaldi, Gregorio Tomassini.	
A	30/4/1690	“	“	Lazzaro Baldi, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Michele Maille, Domenico Martinelli, Giovanni Maria Morandi, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 141v	
	Giovanni Battista Baldesi, Francesco Barigioni, Giulio Cesare De Romanis, Ippolito Fortunati.	vol. 45, f. 142	
	Giovanni Battista Baldesi, Francesco Barigioni, Giacomo Brentini, Giovanni Ciriaci, Giulio Cesare De Romanis, Ippolito Fortunati, Carlo Antonio Posterla.	vol. 45, f. 142	
	Giovanni Battista Baldesi, Francesco Barigioni, Diego Casale, Ippolito Fortunati, Carlo Antonio Posterla.	vol. 45, f. 142v	
		vol. 45, f. 143	
		vol. 45, f. 143v	
		vol. 45, f. 143bis v	
		vol. 45, f. 144	
	Giacomo Brentini.	vol. 45, f. 144v	
		vol. 45, f. 145	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	16/7/1690	“	“	Lazzaro Baldi, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Domenico Ruberti, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	24/9/1690	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Domenico Rainaldi, Domenico Ruberti, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	8/10/1690	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Nicolò Colombelli, Mattia De Rossi, Filippo Gherardi, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Domenico Rainaldi, Gregorio Tomassini.	
G	28/1/1691	Mattia De Rossi, architetto	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Domenico Ruberti, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	29/4/1691	“	“	Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Domenico Jacovacci, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Giovanni Maria Morandi, Domenico Rainaldi, Gregorio Tomassini.	© 2020
G	10/8/1691	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Michele Maille, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	16/10/1691	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Michele Maille, Domenico Ruberti, Agostino Scilla, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
A	6/1/1692	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Michele Maille, Lorenzo Ottomani, Domenico Ruberti, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Giacomo Brentini.	vol. 45, f. 145v	
	Domenico Barigioni, Giacomo Brentini, Giovanni Ciriaci, Ippolito Fortunati.	vol. 45, f. 147v	
	Giacomo Brentini, Giovanni Ciriaci, Ippolito Fortunati, Giuseppe Mannelli, Carlo Antonio Posterla.	vol. 45, f. 148	
	Domenico Barigioni, Diego Casale, Ippolito Fortunati, Carlo Antonio Posterla.	vol. 45, f. 148v	
		vol. 45, f. 149	
	Domenico Barigioni, Ippolito Fortunati.	vol. 45, f. 149v	
	Domenico Barigioni, Giovanni Ciriaci, Ippolito Fortunati, Giovanni Battista Pistoni, Carlo Antonio Posterla, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 149v	
		vol. 45, f. 151v	



© 2020



APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	13/1/1692	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, David De Coninck, Mattia De Rossi, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Michele Maille, Carlo Maratti, François Monnaville, Lorenzo Ottoni, Domenico Ruberti, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
G	25/4/1692	Mattia De Rossi, architetto	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Lorenzo Ottoni, Gregorio Tomassini.	
G	10/8/1692	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla.	
G	21/9/1692	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Michele Maille, François Monnaville, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini.	
G	5/10/1692	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Michele Maille, François Monnaville, Lorenzo Ottoni.	© 2020
A	25/4/1693	“	*	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Mattia De Rossi, Pierfrancesco Garolli, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	20/9/1693	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Carlo Fontana, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Michele Maille, François Monnaville, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
G	11/10/1693	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Mattia De Rossi, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Lorenzo Ottoni, Gregorio Tomassini.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Domenico Barigioni, Diego Casale, Giovanni Ciriaci, Ippolito Fortunati, Carlo Antonio Posterla.	vol. 45, f. 152	
	Giuseppe Boni, Francesco [sic] Antonio Posterla.	vol. 45, f. 153	
	Giacomo Brentini, Ippolito Fortunati, Carlo Antonio Posterla, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 153	
	Giovanni Ciriaci, Giovanni Battista Cini, Silvestro Ferdichini, Ippolito Fortunati, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 153v	
	Silvestro Ferdichini, Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 153v	
		vol. 45, f. 154	* Giuseppe Ghezzi è assente, verbalizza Filippo Leti.
		vol. 45, f. 154v	
	Ippolito Fortunati, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 155	



© 2020

Casa Editrice
 Leo S. Olschki
 Firenze

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	10/1/1694	Carlo Fontana, architetto	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Mattia De Rossi, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Lorenzo Ottoni.	
A	24/1/1694	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Mattia De Rossi, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Lorenzo Ottoni.	
G	21/2/1694	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Fabrizio Chiari, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Lorenzo Ottoni.	
A	12/4/1694	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, François Monnaville, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla.	
A	25/4/1694	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Mattia De Rossi, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, François Monnaville, Lorenzo Ottoni.	
A	10/6/1694	“	“	Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Ludovico Gimignani, Filippo Leti, Lorenzo Ottoni.	© 2020
G	4/7/1694	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, François Monnaville, Gregorio Tomassini.	
G	5/9/1694	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla.	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
G	3/10/1694	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, François Monnaville, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Jean-Baptiste Théodon.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 155	
		vol. 45, f. 155v	
	Ippolito Fortunati.	vol. 45, ff. 155v-156	
		vol. 45, f. 156	
		vol. 45, f. 157	
		vol. 45, f. 157	
	Diego Casale. Francesco Corallo, Ascenzio Dori, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 157v	
	Diego Casale, Francesco Corallo, Ippolito Fortunati, Giuseppe Mannelli, Tomaso Riccardini, Fabiano Sassi.	vol. 45, ff. 157v-158	
	Diego Casale, Francesco Corallo, Ippolito Fortunati, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 158	



© 2020



APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	16/1/1695	Carlo Fontana, architetto	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Lorenzo Ottoni.	
G	20/2/1695	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Jean-Baptiste Théodon.	
A	20/3/1695	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi.	
G	27/3/1695	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Filippo Leti, Benedetto Luti, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla.	
A	17/4/1695	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla.	
G	24/4/1695	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla.	© 2020
G	10/7/1695	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Michele Maille, Lorenzo Ottoni, Ambrosio Parisi, Domenico Ruberti, Agostino Scilla.	
A	31/7/1695	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Michele Maille, Giovanni Maria Morandi, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi.	
G	21/8/1695	“	“	Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Michele Maille, Lorenzo Ottoni, Pietro Papaleo, Domenico Rainaldi, Jean-Baptiste Théodon.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 159	
	Carlo La Faggia.	vol. 45, f. 159v	
		vol. 45, f. 160	
	Domenico Barigioni, Ippolito Fortunati, Girolamo Giacobi, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 160	
		vol. 45, f. 160v	
	Domenico Barigioni, Giuseppe Bocci, Ippolito Fortunati, Girolamo Giacobi, Massimiliano Pistorij.	vol. 45, f. 161	
	Domenico Barigioni, Diego Casale, Ippolito Fortunati, Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 161v	
		vol. 45, f. 162	
	Girolamo Giacobi, Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 162	



© 2020



APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	4/9/1695	“	“	Paolo Albertoni, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Lorenzo Ottoni, Pietro Papaleo, Domenico Rainaldi.	
G	25/9/1695	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi.	
G	2/10/1695	“	“	Paolo Albertoni, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Lorenzo Ottoni, Pietro Papaleo.	
G	23/10/1695	“	“	Paolo Albertoni, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi.	
A	20/1/1696	Carlo Fontana, architetto	Giuseppe Ghezzi, pittore	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Lorenzo Ottoni.	Fondazione 1563 di Cultura
A	29/4/1696	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Filippo Luzi, Lorenzo Ottoni.	
A	3/5/1696	★	“	Paolo Albertoni, Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Filippo Gherardi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Giovanni Maria Morandi, Lorenzo Ottoni, Pietro Papaleo, Jean-Baptiste Théodon, Antonio Valeri.	© 2020 Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
G	22/7/1696	“	“	Paolo Albertoni, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Michele Maille, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi.	
A	16/9/1696	“	“	Carlo Ascenzi, Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Ludovico Gimignani, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Michele Maille, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Lorenzo Ottoni, Ambrosio Parisio, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Jean-Baptiste Théodon, Gregorio Tomassini, Antonio Valeri.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 162v	
	Giovanni Battista Marini, Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 163	
	Marco Antonio Andreini, Domenico Barigioni, Ippolito Fortunati, Girolamo Giacobbi, Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 163	
	Marco Antonio Andreini, Domenico Barigioni, Ippolito Fortunati, Girolamo Giacobbi, Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 163v	
		vol. 45, f. 164	
		vol. 45, f. 164v	
		vol. 45, f. 164v	*Carlo Fontana assente, lo sostituisce Giovanni Maria Morandi, vice-principe.
	Domenico Barigioni, Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 165	
		vol. 45, f. 165v	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	7/10/1696	“	“	Carlo Ascenzi, Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Domenico Guidi, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Filippo Luzi, Lorenzo Ottoni, Ambrosio Parisio, Agostino Scilla, Gregorio Tomassini.	
A	4/11/1696	“	“	Paolo Albertoni, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Pietro Locatelli, Filippo Luzi, Lorenzo Ottoni, Domenico Rainaldi, Agostino Scilla, Jean-Baptiste Théodon, Antonio Valeri.	
G	28/4/1697	Carlo Fontana, architetto	Giuseppe Ghezzi, pittore	Paolo Albertoni, Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Filippo Luzi, François Monnaville, Lorenzo Ottoni.	
G	23/6/1697	“	“	Paolo Albertoni, Carlo Ascenzi, Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, François Monnaville, Lorenzo Ottoni.	
G	30/6/1697	“	“	Paolo Albertoni, Carlo Ascenzi, Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, François Monnaville, Lorenzo Ottoni, Jean-Baptiste Théodon, Domenico Rainaldi.	
A/G	4/10/1697	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Benedetto Luti, Filippo Luzi, François Monnaville, Lorenzo Ottoni.	
A	24/11/1697	“	“	Lazzaro Baldi, Carlo Francesco Bizzaccheri, Giuseppe Bartolomeo Chiari, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Ventura Lamberti, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Francesco Trevisani.	
A	27/4/1698	Carlo Fontana, architetto	Giuseppe Ghezzi, pittore	Paolo Albertoni, Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Ventura Lamberti, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, François Monnaville, Giovanni Maria Morandi, Lorenzo Ottoni, Jean-Baptiste Théodon.	
G	20/5/1698	“	“	Lazzaro Baldi, Carlo Francesco Bizzaccheri, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Buratti, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Ippolito Fortunati, Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 167	
		vol. 45, f. 167v	
	Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 168v	
		vol. 45, f. 169	
	Domenico Barigioni, Ippolito Fortunati, Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 169v	
	Domenico Barigioni, Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 169v	
		vol. 45, f. 170	
		vol. 45, f. 171	
	Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 171v	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
A	8/6/1698	“	“	Paolo Albertoni, Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Giuseppe Bartolomeo Chiari, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Ambrosio Parisio.	
A	13/7/1698	“	“	Carlo Ascenzi, Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Buratti, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Ventura Lamberti, Filippo Luzi, François Monnaville, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni.	
G	7/9/1698	“	“	Carlo Ascenzi, Lazzaro Baldi, Carlo Francesco Bizzaccheri, Giovanni Battista Buoncore, Giuseppe Bartolomeo Chiari, Sebastiano Cipriani, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Ventura Lamberti, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, François Monnaville, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Ambrosio Parisio, Domenico Ruberti, Jean-Baptiste Théodon.	
A/G	14/9/1698	“	“	Carlo Ascenzi, Lazzaro Baldi, Carlo Buratti, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Filippo Luzi, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Pietro Papaleo, Ambrosio Parisio, Domenico Ruberti.	 Fondazione 1563
A	31/12/1698	“	“	Paolo Albertoni, Lazzaro Baldi, Carlo Francesco Bizzaccheri, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Buratti, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Filippo Luzi, François Monnaville, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Ambrosio Parisio.	
G	4/1/1699	Giovanni Battista Buoncore, pittore	Giuseppe Ghezzi, pittore	Paolo Albertoni, Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni.	
A	18/1/1699	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Giuseppe Bartolomeo Chiari, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Pietro Locatelli, Filippo Luzi, Lorenzo Ottoni.	 Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
G	8/2/1699	“	“	Lazzaro Baldi, Giovanni Battista Buoncore, Carlo Fontana, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Ventura Lamberti, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Filippo Luzi, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni.	
G	5/4/1699	“	“	Paolo Albertoni, Giovanni Battista Buoncore, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Filippo Luzi, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Leonardo Retti.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 172	
		vol. 45, f. 172	
	Domenico Barigioni, Giacomo Brentini, Giovanni Battista Marini, Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 172v	
	Giacomo Brentini, Giovanni Battista Marini, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 172	
		vol. 45, f. 175	
	Domenico Barigioni, Giacomo Brentini, Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 175	
		vol. 45, f. 176	
	Giacomo Brentini, Giovanni Battista Marini, Massimiliano Pistorij, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 177	
	Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 177	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	14/5/1699	*	“	Paolo Albertoni, Carlo Francesco Bizzaccheri, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Filippo Luzi, Carlo Maratti, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Ambrosio Parisio, Leonardo Retti, Domenico Ruberti.	
A	9/6/1699	Carlo Maratti, pittore*	Giuseppe Ghezzi, segretario	Carlo Ascenzi, Lazzaro Baldi, Giuseppe Bartolomeo Chiari, Carlo Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Domenico Guidi, Giovanni Battista Lenardi, Pietro Locatelli, Filippo Luzi, Carlo Maratti, François Monnaville, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Ambrosio Parisio, Domenico Ruberti.	
G	12/7/1699	“	“	Lazzaro Baldi, Carlo Buratti, Giuseppe Bartolomeo Chiari, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Ventura Lamberti, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Ambrosio Parisio.	
G	6/9/1699	“	“	Lazzaro Baldi, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Ventura Lamberti, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Luzi, Carlo Maratti, Lorenzo Nelli.	
A	4/10/1699	“	“	Lazzaro Baldi, Carlo Buratti, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Ventura Lamberti, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, François Monnaville, Lorenzo Ottoni.	
A	20/12/1699	“	“	Lazzaro Baldi, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Ventura Lamberti, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, Domenico Martinelli, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Jean-Baptiste Théodon.	© 2020
G	20/1/1700	Carlo Maratti, pittore	Giuseppe Ghezzi, pittore	Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Pietro Locatelli, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, Domenico Martinelli, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Jean-Baptiste Théodon.	
G	7/3/1700	“	“	Lazzaro Baldi, Francesco Fontana, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Filippo Leti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, Domenico Martinelli, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni.	
A	25/4/1700	“	“	Lazzaro Baldi, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Luzi, Carlo Maratti, Domenico Martinelli, Lorenzo Ottoni, Ambrosio Parisio.	
A	26/5/1700	“	“	Lazzaro Baldi, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, Domenico Martinelli, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
		vol. 45, f. 177v	*Giovanni Battista Buoncore, infermo, è sostituito da Carlo Maratti, nominato vice-principe nella precedente riunione.
		vol. 45, f. 178v	* Per la morte improvvisa di Giovanni Battista Buoncore.
	Giacomo Brentini, Ippolito Fortunati, Giacomo Brentini.	vol. 45, f. 179	
	Domenico Barigioni, Giacomo Brentini, Ippolito Fortunati, Fabiano Sassi.	vol. 45, f. 179v	
		vol. 45, f. 180	
		vol. 45, f. 180v	
	Ippolito Fortunati, Fabiano Sassi.	vol. 46, f. 101	
	Fabiano Sassi.	vol. 46, f. 101; vol. 46a, f. 2	
		vol. 46a, f. 3	
		vol. 46a, f. 4	

APPENDICE B

CONGR.	DATA	PRINCIPE	SEGR.	PRESENZE ACCADEMICI	
G	10/8/1700	“	“	Lazzaro Baldi, Giuseppe Bartolomeo Chiari, Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Hamerani, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Leonardo Retti.	
G	19/9/1700	“	“	Lazzaro Baldi, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, François Monnaville, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Domenico Ruberti.	
A	10/10/1700	“	“	Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, François Monnaville, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Pietro Papaleo, Domenico Ruberti.	
A	9/1/1701	“	“	Giuseppe Bartolomeo Chiari, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, Lorenzo Nelli, Pietro Papaleo.	
G	27/2/1701	“	“	Giuseppe Bartolomeo Chiari, Francesco Fontana, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Leti, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, François Monnaville, Lorenzo Nelli, Domenico Ruberti.	Fondazione 1563 di S. Caterina
A	24/4/1701	“	“	Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, François Monnaville, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Pietro Papaleo.	
G	18/9/1701	“	“	Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, François Monnaville, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni.	© 2020
G	2/10/1701	“	“	Francesco Fontana, Giuseppe Ghezzi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni.	
A/G	21/12/1701	Carlo Maratti, pittore	Giuseppe Ghezzi, pittore	Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Giovanni Battista Lenardi, Filippo Luzi, Carlo Maratti, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Pietro Papaleo, Domenico Ruberti.	Casa Editrice Leo S. Olschki Firenze
A	12/2/1702	“	“	Giuseppe Bartolomeo Chiari, Giovanni Battista Contini, Francesco Fontana, Pierfrancesco Garolli, Luigi Garzi, Giuseppe Ghezzi, Ventura Lamberti, Giovanni Battista Lenardi, Benedetto Luti, Filippo Luzi, Carlo Maratti, François Monnaville, Lorenzo Nelli, Lorenzo Ottoni, Pietro Papaleo, Ambrosio Parisio, Domenico Ruberti.	

REGISTRO DELLE PRESENZE DEGLI ACCADEMICI DI SAN LUCA

	PRESENZE AGGREGATI	RIF. AASL	NOTE
	Giacomo Brentini, Fabiano Sassi.	vol. 46, f. 102v; vol. 46a, f. 5	
	Giacomo Brentini, Ippolito Fortunati, Massimiliano Pistorij, Giacomo Rinaldi, Fabiano Sassi.	vol. 46, f. 103; vol. 46a, f. 7	
		vol. 46, f. 103v; vol. 46a, f. 8	
		vol. 46, f. 104; vol. 46a, f. 11	
	Ippolito Fortunati, Massimiliano Pistorij.	vol. 46a, ff. 10-11	
		vol. 46a, f. 12	
	Fabiano Sassi, Giacomo Brentini, Ippolito Fortunati, Giovanni Battista Marini, Massimiliano Pistorij, Giacomo Rinaldi.	vol. 46a, f. 12	
	Fabiano Sassi.	vol. 46a, f. 13	
	Giacomo Brentini, Massimiliano Pistorij, Giacomo Rinaldi, Fabiano Sassi.	vol. 46a, f. 14	
		vol. 46a, f. 15	



APPENDICE C

ELENCO DEI PITTORI, INDORATORI, RICAMATORI E SCULTORI AGGREGATI DELLA COMPAGNIA DI SAN LUCA 1662-1702¹

PITTORI E INDORATORI

Amati, Giovanni
Andreini, Marco Antonio
Arnaldi, Giovanni

Baldesi, Giovanni Battista
Barigioni, Domenico
Barigioni, Francesco
Bocci, Francesco
Bocci, Giuseppe
Bonasogni, Giuliano
Brentini, Giacomo
Bussolino, Giovanni Battista

Cappelli, Pietro
Carnacci, Domenico
Castelli, Baldassarre
Castrucci, Lorenzo
Ceccolini, Paolo

Cesti, Paolo
Cini, Giovanni Battista
Ciriaci, Giovanni
Corallo, Francesco

De Pedibus, Giacomo (pittore all'indiana)
De Sanctis, Francesco
Della Riviera, Giovanni
Dori, Ascenzo

Fares, Nicolò (pittore d'ottangoli)
Ferdichini, Silvestro
Ferro, Giuseppe
Fortunati, Ippolito

Galanti, Agostino
Germano, Pacifico
Giacobi (Jacobini), Girolamo
Gortier Francesco

Inverni, Marco Antonio

¹ Si riportano qui i nomi rintracciati dai verbali delle congregazioni consultati per gli anni indicati. Per i riferimenti alle date delle presenze cfr. appendice B, per i riferimenti alle cariche cfr. appendice A. Sono stati inseriti anche i nomi di coloro che sono citati ma non presenti alle riunioni. Bibliografia essenziale di riferimento: MISSIRINI 1823; A. BERTELOTTI, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Torino, Arnaldo Forni, 1884; Id., *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche tratte dagli archivi romani*, Bologna, Zanichelli, 1885; GOLZIO 1939; G. FUSCONI, *Disegni decorativi del barocco romano*, Roma, Ed. Quasar, 1986; *Antologia di Belle Arti. Studi sul Settecento*, II, Torino, Allemandi, 2001; *Artisti e artigiani a Roma, II*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2005; V. TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Galatina, M. Congedo, 2005; L. BARTONI, *Le vie degli artisti: residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012; M. TASSINARI, "Et essendo la nostra arte sorella della pittura": il ricamo a Roma tra Sei e Settecento e i corredi liturgici della cappella di San Giovanni Battista nella chiesa di San Rocco a Lisbona, «Römische historische Mitteilungen», LIV, 2012.

APPENDICE C

La Faggia (della Faggia), Carlo
Lamberto, Michele

Macci, Paolo
Mannelli, Giuseppe
Marini, Giovanni Battista
Mono, Vincenzo
Morelli, Nicolò

Nava, Giuseppe

Onofri, Basilio

Patroni, Nicolò
Pileorte, Giovanni Luigi
Pistoni, Giovanni Battista
Pistorij, Massimiliano
Plincesne, Paolo
Posterla, Carlo Antonio

Riccardini, Tomaso
Rinaldi, Giacomo
Rosigni, Filippo

Sacchetti, Girolamo
Saracino, Camillo
Sassi, Fabiano
Siriachi, Girolamo

RICAMATORI

Banchieri, Agostino

Banchieri, Francesco
Bonio, Giovanni Battista
Bronconi, Cinzio

Casale, Diego
Casale, Ludovico

De Grassi, Giovanni Battista
De Romanis, Giulio Cesare
De Sanctis, Lorenzo

Gaeta, Giovanni Battista
Germani, Ludovico

Passariti, Antonino

Romani, Giuseppe

Salandra, Daniele

Vezzi, Francesco
Villa, Gaspare

SCULTORI

Bréfort, Adam-Claude

Canucci, Bernardo

Grassia, Francesco

Martuscelli, Mattia



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze

FONTI E BIBLIOGRAFIA

- ACIDINI LUCHINAT 1984 = C. ACIDINI LUCHINAT, *Alessandro VII, il Bernini e la Cappella del Voto nel Duomo di Siena*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco e G. Spagnesi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 389-410.
- ACQUARO GRAZIOSI 1991 = M.T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'arcadia: trecento anni di storia*, Roma, Palombi, 1991.
- Æqua Potestas 2000 = *Æqua Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, Catalogo della mostra (Roma, 22 settembre-31 ottobre 2000), a cura di A. Cipriani, Roma, De Luca, 2000.
- AGO 1998 = R. AGO, *Economia barocca. Mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 1998.
- ALBERTI 1604 = R. ALBERTI, *Origine, et progresso dell'Accademia del Disegno, de' pittori, scultori & architetti di Roma*, Pavia, Bartoli, 1604.
- ALESSANDRINI 1978 = A. ALESSANDRINI, *Cimeli lincei a Montpellier*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1978.
- Algardi 1999 = *Algardi: l'altra faccia del barocco*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999) a cura di J. Montagu, Roma, De Luca, 1999.
- ANGELINI 2005 = A. ANGELINI, *La scultura del Seicento a Roma*, Milano, 5 continents, 2005.
- 2009 = A. ANGELINI, *La decorazione scultorea della cappella Chigi tra Seicento e Settecento*, in *Le sculture del Duomo di Siena 2009*, pp. 73-83.
- Annibale Carracci 1986 = *Annibale carracci e i suoi incisori*, Catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 4 ottobre-30 novembre 1986), a cura di E. Borea, Roma, 1986.
- ANSELMi 2001 = A. ANSELMi, *I progetti di Bernini e Rainaldi per l'abside di Santa Maria Maggiore*, «Bollettino d'arte», 117, 2001, pp. 27-78.
- Antikenrezeption im Hochbarock* 1989 = *Antikenrezeption im Hochbarock*, a cura di H. Beck e S. Schulze, Berlin, Mann, 1989.
- ARCANGELI 2001 = L. ARCANGELI, *La cappella del Battistero nella basilica di San Pietro*, in *Papa Albani 2001*, pp. 96-98.
- ARGAN 1964 = G.C. ARGAN, *L'Europa delle capitali 1600-1700*, Genève, Skira, 1964.
- 1970 = G.C. ARGAN, *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma, Bulzoni, 1970.
- ARNAUD 1886 = J. ARNAUD, *L'Académie de Saint-Luc à Rome. Considérations historiques*, Roma, Hermann Loescher &C., 1886.
- Art in Rome* 2000 = *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Catalogo della mostra *The splendor of 18th-century Rome* (Philadelphia, Museum of Art, 16 marzo-28 maggio 2000) a cura di E.P. Bowron e J.J. Rishel, London, Merrel, 2000.

- BACCHI 1996 = A. BACCHI con la collaborazione di S. ZANUSO, *Scultura del '600 a Roma*, Milano, Longanesi, 1996.
- BACCHI – DESMAS 2017 = A. BACCHI – A.L. DESMAS, *La fortuna di Bernini nella scultura del Settecento*, in *Bernini 2017*, pp. 333-348.
- BACCHI – PIERGUIDI 2008 = A. BACCHI – S. PIERGUIDI, *Bernini e gli allievi: Giuliano Finelli, Andrea Bolgi, Francesco Mochi, François Duquesnoy, Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Giuseppe Mazzuoli*, Firenze, E-Ducation.it, 2008.
- BALDI 1681 = L. BALDI, *Breve compendio della vita e morte di San Lazzaro, monaco et insigne pittore, che sotto Teofilo Imperatore iconomaco molti tormenti patì per la pittura, e culto delle sacre immagine*, Roma, Fei, 1681.
- BALDINUCCI 1681 = F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura & architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Firenze, Franchi, 1681.
- BARBIERI – BARCHIESI – FERRARA 1995 = C. BARBIERI – S. BARCHIESI – D. FERRARA, *Santa Maria in Vallicella: Chiesa Nuova*, Roma, Palombi, 1995.
- BARCHIESI – FERRARA 2017 = S. BARCHIESI – D. FERRARA, «Passeggiando una sacra galleria». *Le idee di Sebastiano Resta per il completamento decorativo della Chiesa Nuova*, in *Padre Sebastiano Resta 2017*, pp. 93-104.
- Barocco a Roma 2015 = *Barocco a Roma, la meraviglia delle arti*, Catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, 1 aprile-26 luglio 2015) a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, A. Anselmi, Milano, Skira, 2015.
- BARROERO 1990 = L. BARROERO, *La pittura a Roma nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano, Electa, 1990, I, pp. 383-463.
- 2000 = L. BARROERO, *L'Accademia di San Luca e l'Arcadia: da Maratti a Benefial*, in *Æqua Potestas 2000*, pp. 11-13.
- 2015 = L. BARROERO, «Le pompe dell'Accademia». *L'Arcadia e le celebrazioni dei Concorsi Clementini (1702-1716)*, in *Curiosa Itinera. Scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, a cura di E. Parlato, Roma, GBE/Ginevra Bentivoglio Editoria, 2015, pp. 433-442.
- BARROERO – PROSPERI VALENTI RODINÒ – SCHÜTZE 2015 = L. BARROERO – S. PROSPERI VALENTI RODINÒ – S. SCHÜTZE, *Introduzione*, in *Maratti e l'Europa 2015*, pp. 9-12.
- BARROERO – SUSINNO 1999 = L. BARROERO – S. SUSINNO, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, «Studi di storia dell'arte», X, 1999, pp. 89-178.
- 2000 = L. BARROERO – S. SUSINNO, *Arcadian Rome, universal capital of the arts*, in *Art in Rome 2000*, pp. 47-75.
- BARTONI 2012 = L. BARTONI, *Le vie degli artisti: residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2012.
- BASILI 2001 = M.C. BASILI, *Giorgetti, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, LV, a.v.
- BASSOLI 1964 = F.M. BASSOLI, *Un pittore svizzero pioniere degli studi vinciani: Lodovico Antonio David*, «Raccolta Vinciana», XVII, 1964, pp. 261-314.
- BATORSKA 2011 = D. BATORSKA, *Giovanni Francesco Grimaldi (1605/6-1680)*, Roma, Campisano Editore, 2011.
- BAUMGARTEN 1933 = S. BAUMGARTEN, *Pierre Legros, artiste romain*, Paris, Leroux, 1933.
- BECCARINI 2017-18 = D. BECCARINI, *I disegni di Carlo Maratti e la sua scuola. Casi di studio da Roma all'Europa*, tesi di dottorato in Beni Culturali e Territorio, Università di Roma Tor Vergata, XXXI ciclo, A.A. 2017-2018.

- BELLINI 1977 = P. BELLINI, *L'opera incisa di Carlo Maratti*, Pavia, 1977.
- 2012 = P. BELLINI, *L'opera incisa di Giovanni Francesco Grimaldi*, Bologna, CLUEB, 2012.
- BELLORI 1672 = G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, Mascardi, 1672, ed. a cura di E. Borea con introduzione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1976, ed. cons. con postfazione di T. Montanari, 2 voll., Torino, Einaudi, 2009.
- 1695 = G.P. BELLORI, *Descrizione Delle Imagini Dipinte Da Raffaele D'Urbino Nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, nella stamperia di Gio. Giacomo Komarek Boëmo alla Fontana di Trevi, 1695.
- 2018 = G.P. BELLORI, *Die Idee des Malers, des Bildhauers und des Architekten*, a cura di E. Oy-Marra, T. Weddigen, A. Brug, Göttingen, Wallstein Verlag, 2018.
- BENEDETTI 1980 = S. BENEDETTI, *Architettura come metafora: Pietro da Cortona "Stuccatore"*, Bari, Dedalo Libri, 1980.
- BENOCCI 1990 = C. BENOCCI, *Pietro Francesco Garoli pittore di "prospettive" e la cultura accademica romana degli inizi del Settecento*, in *Temi di decorazione: dalla cultura dell'artificio alla poetica della natura*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Multigrafica Ed., 1990, pp. 13-40.
- 2002 = C. BENOCCI, *Il Montefeltro a Roma: gli affreschi settecenteschi di Pietro Francesco Garoli a villa Carpegna*, «Studi montefeltrani», 23, 2002, pp. 157-168.
- BERNARDINI 1997 = M.G. BERNARDINI, *Lazzaro Baldi*, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 213-222.
- Bernini 1999 = *Gian Lorenzo Bernini, regista del Barocco*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio-16 settembre 1999) a cura di M.G. Bernardini e M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Skira, 1999.
- Bernini 2017 = *Bernini*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1 novembre 2017-4 febbraio 2018) a cura di A. Bacchi e A. Coliva, Milano, Officina Libraria, 2017.
- Bernini e la pittura 2004 = *Bernini e la pittura*, a cura di D. Gallavotti Cavallero, Roma, Gangemi, 2004.
- BERTOLOTI 1886 = A. BERTOLOTI, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova, 1886.
- BERTOLOTI 1985 = A. BERTOLOTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Sala Bolognese, 1985, 2 voll.
- BIFERALI 2017 = F. BIFERALI, *I bozzetti di Francesco Trevisani per San Silvestro in Capite all'Accademia Nazionale di San Luca*, «Annali delle arti e degli archivi», III, 2017, pp. 223-226.
- BIGNAMI ODIER 1973 = J. BIGNAMI ODIER, *La bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI. Recherches sur l'histoire des collections de manuscrits*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1973, pp. 157-161.
- BLUNT 1953 = A. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500-1700*, Melbourne-London-Baltimore, Penguin Books, 1953; ed. cons. New Haven, Conn.-London, Yale Univ. Press, 1999.
- 1982 = A. BLUNT, *Guide to baroque Rome*, London, Granada, 1982.
- BOCCHI – BOCCHI 2005 = G. BOCCHI – U. BOCCHI, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana (MN), Arti Grafiche Castello, 2005.
- BONFAIT 2010 = O. BONFAIT, *Raphaël, Poussin, Bernin: Grandezza et grandeur entre Italie et France, du Cinquecento au Grand Siècle*, in *La réception* 2010, pp. 85-100.
- 2015 = O. BONFAIT, *Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand Siècle*, Paris, HAZAN, 2015.

- 2019 = O. BONFAIT, *Carlo contro Carlo. Le Brun, la tradizione italiana, Maratti e il quadro di grande formato*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa Classe di Lettere e Filosofia», XI/1, 2019, pp. 19-35.
- BONFAIT – ROSENBERG 2000 = O. BONFAIT – P. ROSENBERG, *Nicolas Poussin*, in *L'idea del Bello* 2000, II, pp. 406-441.
- BORA 1976 = G. BORA, *I disegni del Codice Resta*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Ed. d'arte, 1976.
- BOREA 1963 = E. BOREA, *Baldi, Lazzaro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961, V, a.v.
- 2009 = E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, 4 voll.
- BOREAN 2014 = L. BOREAN, “*Per dover far moderna Galaria*”. *Marco Boschini e gli artisti del suo tempo*, in *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Atti del convegno di studi (Verona, Università degli Studi-Museo di Castelvecchio, 19-20 giugno 2014), a cura di E.M. Dal Pozzolo con la collaborazione di P. Bertelli, Treviso, Zel Edizioni, 2014, pp. 191-203.
- BOSELLI 1663 = O. BOSELLI, *La nobiltà della scoltura antica*, ms [1663], in E. DI STEFANO, *Orfeo Boselli e la “nobiltà” della scultura*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2002, pp. 73-84.
- BOSELLI 1978 = O. BOSELLI, *Osservazioni della scoltura antica dai manoscritti Corsini e Doria (1660 circa)*, a cura di Ph.D. Weil, Firenze, Ed. S.P.E.S., 1978.
- BOSELLI 1994 = O. BOSELLI, *Osservazioni sulla scultura antica. I manoscritti di Firenze e di Ferrara (1660 circa)*, a cura di A.P. Torresi, Ferrara, Liberty House, 1994.
- BOTTARI – TICOZZI 1822-25 = G.G. BOTTARI – S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, Per Giovanni Silvestri, 1822-25, 8 voll., ed. cons. Hildesheim, Olm, 1976, 8 voll.
- BOUCHER 2000 = B. BOUCHER, *Bernini's Models for the Angels of the Ponte Sant'Angelo in Rome*, in *Earth and Fire. Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova*, Catalogo della mostra (Houston, The Museum of Fine Arts, 18 novembre 2001-3 febbraio 2002; Londra, Victoria and Albert Museum, 14 marzo-3 febbraio 2002), a cura di B. Boucher, New Haven and London, Yale University Press, 2000, pp. 61-68.
- BOUSQUET 1980 = J. BOUSQUET, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^e siècle*, Montpellier, A.L.P.H.A., 1980.
- BOYER 2002 = J.-C. BOYER, *La publication de ‘Vite’: une affaire française?*, in *L'idéal classique* 2002, pp. 71-85.
- BREJON DE LAVERGNÉE 1987 = A. BREJON DE LAVERGNÉE, *L'inventaire Le Brun de 1683: la collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1987.
- BREJON DE LAVERGNÉE-ROSENBERG 1978 = A. BREJON DE LAVERGNÉE, P. ROSENBERG, *Francesco Trevisani et la France*, «Antologia di Belle Arti», VII-VIII, 1978, pp. 265-276.
- BRIGANTI 1962 = G. BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, Sansoni, 1962; ed. cons. Firenze, Sansoni, 1982.
- 1967 = G. BRIGANTI, *Berrettini, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1967, IX a.v.
- BRUNETTI 2016 = V. BRUNETTI, *Carlo Maratti al servizio di Carlo Barberini: nuovi documenti*, «Ricerche di storia dell'arte», CXVIII, 2016, pp. 77-88.

- BURKE 1995 = P. BURKE, *Louis XIV, les stratégies de la gloire*, Paris, Édition du Seuil, 1995.
- BUSIRI VICI 1984 = A. BUSIRI VICI, *La Fuga in Egitto di Giovanni Battista Buoncuore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 2, a cura di M. Natale, Milano, 1984, pp. 730-735.
- CAGIANO DE AZEVEDO 1948 = M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Roma, 1948.
- CAMPORI 1866 = G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena, Soliani, 1866.
- 1873 = G. CAMPORI, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ec: nativi di Carrara...*, Modena, Tipografia di Carlo Vincenzi, 1873, p. 129.
- CANNATÀ 2002 = R. CANNATÀ, Grimaldi, Giovan Francesco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, LIX, a.v.
- CANTALAMESSA CARBONI 1830 = G. CANTALAMESSA CARBONI, *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli del Piceno*, Ascoli, Tipografia di Luigi Cardì, 1830.
- CAPELLI 2004 = S. CAPELLI, *I David a Roma*, in *I David* 2004, pp. 67-89.
- CARENA 1985 = C. CARENA, *La congregazione di San Luca a Corconio*, «Novarien», 15, 1985, pp. 40-57.
- Carlo Cesi 1987 = V. DI FLAVIO, A. DI NICOLA, P. FERRARIS, A. VANNUGLI, *Carlo Cesi pittore e incisore del Seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano 1622-1682*, prefazione di M. Calvesi, Antrodoco, 1987.
- CARLONI 1987 = R. CARLONI, N. Pier Paolo, in *Le statue berniniane* 1987, pp. 28, 221-223, 276.
- 1989 = R. CARLONI, *Una traccia per Giovanni Battista Boncori e la sua scuola*, «Bollettino d'arte», 76, 1989, 55, pp. 57-74.
- 2010 = R. CARLONI, *L'architetto Tommaso Mattei e la lastra tombale del nobile Flaminio Pichi al Gesù*, «Bollettino dei musei comunali di Roma», N.S., XXIV, 2010, 33-44.
- CASADEI 1971 = G. CASADEI, Boselli, Orfeo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, XIII, a.v.
- CASALE 1985 = V. CASALE, *Alcune precisazioni sui disegni di Lazzaro Baldi*, «Prospettiva», XXXIII/XXXIV, 1983/84 (1985), 262-275.
- CASALE 1996 = G. CASALE, Ferrata, Ercole, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996, XLVI, a.v.
- CASELLATO 2005 = L. CASELLATO, Lenardi, Giovanni Battista, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005, LXIV, a.v.
- CASTELNUOVO 1976 = E. CASTELNUOVO, *Per una storia sociale dell'arte*, «Paragone. Arte», 27, 1976.1, pp. 3-30.
- 1977 = E. CASTELNUOVO, *Per una storia sociale dell'arte, II*, «Paragone», XXVIII, febbraio 1977, 323, pp. 1-34.
- CAVAROCCHI 1976 = F. CAVAROCCHI, *Ercole Ferrata, scultore barocco intelvese*, s.l., 1976.
- CAVAZZINI 2008 = P. CAVAZZINI, *Painting as business in Early Seventeenth-Century Rome*, University Park Pa., The Pennsylvania State University Press, 2008.
- 2011a = P. CAVAZZINI, *Le milieu de Simon Vouet. Les peintres à Rome entre l'Académie de Saint-Luc et les tribunaux romains de la première moitié du Seicento*, in *Simon Vouet en Italie*, Atti del convegno internazionale (Nantes, Musée des Beaux-Arts et Archives Départementales, 6-8 décembre 2008) a cura di O. Bonfait e H. Rousteau-Chambon, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2011, pp. 137-149.
- 2011b = P. CAVAZZINI, *Pittori eletti e bottegari nei primi anni dell'Accademia e Compagnia di San Luca*, «Rivista d'arte», I, 2011, pp. 79-96.

- CELLINI 1958 = P. CELLINI, *Il restauro del San Luca di Raffaello*, «Bollettino d'arte», IV, anno XLIII, 1958, pp. 250-262.
- CERUTTI FUSCO – VILLANI 2002 = A. CERUTTI FUSCO – M. VILLANI, *Pietro da Cortona architetto*, Roma, Gangemi, 2002.
- CHANTELOU 1981 = P. FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, Montreal, 1981.
- CHAPPEL 1983 = M. CHAPPEL, *Bernini and Francesco Grassia's Allegory on Human Life: the origins and clarification of some erroneous suppositions*, «Southeastern College Art Conference review», X, 1983, pp. 126-134.
- Charles Le Brun 2016 = Charles Le Brun (1619-1690). *Le peintre du Re-soleil*, a cura di B. Gady e N. Milovanovic, Lens, Louvre Lens, 2016.
- CICOGNARA 1821 = L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato dei libri d'Arte e di Antichità posseduti dal conte Leopoldo Cicognara*, tomo I, Pisa, Niccolò Capurro co' caratteri di F. Didot, 1821.
- CIPRIANI 2000 = A. CIPRIANI, *Bellori ovvero l'Accademia*, in *L'idea del bello* 2000, II, pp. 480-488.
- 2002 = A. CIPRIANI, *Presenze francesi all'Accademia di San Luca: 1664-1675*, in *L'idéal classique* 2002, pp. 223-228.
- 2004 = A. CIPRIANI, *Un'inedita "storia" della romana Accademia di San Luca: consapevolezza critica della scultura nella seconda metà del Seicento*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, Skira, 2004, pp. 325-329.
- 2006 = A. CIPRIANI, *Per Melchiorre Cafà: appunti dall'archivio storico dell'Accademia di San Luca di Roma*, in *Melchiorre Cafà* 2006, pp. 79-82.
- 2015 = A. CIPRIANI, *Maratti e l'Accademia di San Luca*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 267-273.
- 2017 = A. CIPRIANI, *Un secolo di premiazioni in Campidoglio (1696-1795). Le quattro arti liberali in mutuo soccorso*, in *Settecento romano* 2017, pp. 179-198.
- CIPRIANI – DE MARCHI 1992 = A. CIPRIANI – G. DE MARCHI, *Appunti per la storia dell'Accademia di San Luca: la Collezione dei dipinti nel secolo XVII e XVIII*, in *An architectural progress in the Renaissance and baroque*, 2, a cura di H.A. Millon e S.C. Scott, University Park/PA, The Pennsylvania State University, 1992, pp. 692-719.
- CIPRIANI – VALERIANI 1988 = A. CIPRIANI – E. VALERIANI, *I concorsi per i giovani in Accademia nel secolo XVII*, in *I disegni di figura* 1988, pp. 1-5.
- CIRULLI 2012 = B. CIRULLI, *Naldini, Paolo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 2012, LXXVII, a.v.
- CIUFFA 2019 = B. CIUFFA, *Bernini tradotto. La fortuna attraverso le stampe del tempo (1620-1720)*, Roma, Artemide, 2019.
- CLOUGHT 1969 = C.H. CLOUGHT, *The Albani library and Pope Clement XI*, «*Librarium*», XII, 1969, pp. 11-21.
- Codice Resta 2007 = *I disegni del Codice Resta di Palermo*, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.
- COEN 2009 = P. COEN, *Francesco Cozza "intendente d'arte" e il programma di un ciclo a fresco nell'Accademia di San Luca*, in *Francesco Cozza* 2009, pp. 77-89.
- 2015 = P. COEN, *Maratti e la 'questione' del mercato dell'arte*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 275-288.

- COLI 1994 = J. COLI, *Un manuscrito inédito de Tommaso Minardi ou sobre os poderes da Geometria*, «Revista de história da arte e arqueologia», I, 1994, pp. 169-178.
- CONFORTI 1977 = M. CONFORTI, *The Lateran Apostles*, tesi di laurea, Cambridge, Mass., Harvard University, 1977.
- CONNORS 1989 = J. CONNORS, *Borromini e l'oratorio romano: stile e società*, Torino, Einaudi, 1989.
- COQUERY 2013 = E. COQUERY, *Charles Errard ca. 1601 - 1689; la noblesse du décor*, Paris, Arthena, 2013.
- 2016 = E. COQUERY, *Charles Errard e la fondazione dell'Accademia*, in *350 anni di creatività. Gli artisti dell'Accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri giorni*, Catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia a Roma, 14 ottobre 2016-17 gennaio 2017) a cura di J. Delaplanche, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 29-35.
- CORBO 2008 = A.M. CORBO, *Carlo Cartari e le sue «Ephemerides». Cronache romane dal 1642 al 1691*, Roma, 2008.
- CORNINI 2012 = G. CORNINI, «Pittura per l'eternità». *Lo Studio del Mosaico e la decorazione a San Pietro da Gregorio XIII a Pio VII*, in *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, a cura di G. Morello, Roma, Gangemi, 2012, pp. 371-443.
- Correspondance 1887 = *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments publié d'après les manuscrits des Archives nationales par M. Anatole de Montagnon sous le patronage de la Direction des Beaux-arts*, I, 1666-1694, Troyes, Librairie La Trait d'Union, 1887.
- CRESCIMBENI 1708-1751 = G.M. CRESCIMBENI, *Le vite degli arcadi illustri*, Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi, 1708-1751, 5 voll.
- CROPPER 1991 = E. CROPPER, «La piu bella antichità che sappiate desiderare»: history and style in Giovan Pietro Bellori's "Lives", in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, a cura di P. Ganz e M. Grosebuch, Wiesbaden, Harrassowitz in Komm, 1991, pp. 145-173.
- 2000 = E. CROPPER, *L'idea di Bellori*, in *L'idea del bello 2000*, I, pp. 81-86.
- CUREAU DE LA CHAMBRE 1685 = P. CUREAU DE LA CHAMBRE, *Préface pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages du Cavalier Bernin*, s.l., s.d. [Paris 1685].
- CURZIETTI 2011 = J. CURZIETTI, *Giovan Battista Gaulli: la decorazione della chiesa del SS. Nome di Gesù*, Roma, Gangemi, 2011.
- DANDRIEU 2015 = L. DANDRIEU, *Le roi et l'architecte. Louis XIV, le Bernin et la fabrique de la gloire*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2015.
- DATI 1667 = C.R. DATI, *Vite de' pittori antichi*, Firenze, Nella Stamperia della Stella, 1667.
- DAVID 1704 = A.L. DAVID, *L'amore dell'arte ritratto ne gl'utili, e danni che la Pretesa Accademia del Disegno di San Luca di Roma hà recato alla Pittura, Scultura, ed Architettura, ed a i principali virtuosi d'Italia*, Roma, 1704, m.s. Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca, vol. 35.
- DAVIS 1986 = B.W. DAVIS, *The drawings of Ciro Ferri*, New York, Garland, 1986.
- DE BONI 1840 = F. DE BONI, *Biografia degli artisti*, Venezia, Co' tipi del Gondoliere, 1840.
- DE LUCO SERENI 1681 = *Poesie varie del Sig. Francesco Maria De Luco Sereni romano Accademico Humorista*, Bologna, per gl'eredi del Pisarri, 1681.
- 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*, Roma, Società Romana di Storia Patria, 1987.

- 1990 = G. DE MARCHI, *Gli scritti di Giuseppe Ghezzi sulle mostre d'arte in San Salvatore in Lauro*, in *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi* 1990, pp. 57-66.
- 1999 = G. DE MARCHI, *Giuseppe Ghezzi*, in *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi* 1999, pp. 21-105.
- DE MARCHI A.G. 1990 = A.G. DE MARCHI, *Il restauro marattesco delle Stanze: aspetti tecnici e storico-critici*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», XIII, 1990 (1991), 45, pp. 265-281.
- DE MARCO 2016 = E. DE MARCO, 'Come si vede aver fatto l'Accademia nostra dalli suoi Studij'. *Principi e principi d'autorità in difesa di un 'nome ideale d'Accademia' nella seconda metà del Seicento*, «Annali delle Arti e degli Archivi Pittura, Scultura, Architettura», II, 2016, pp. 75-84.
- 2018 = E. DE MARCO, *Un'Accademia del Silenzio*. Giovanni Battista Passeri e il programma decorativo per la nuova Sala dell'Accademia di San Luca (1670), in *In corso d'opera*, 2, *ricerche dei dottorandi in storia dell'arte alla Sapienza*, a cura di C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella, Roma, 2018, pp. 179-187.
- DE MARTINO 2015 = F. DE MARTINO, *Precisazioni sui quadri di Lazzaro Baldi per la chiesa del Santissimo Sudario a Roma*, in *In corso d'opera*, 1: *ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, a cura di M. Nicolaci, M. Piccioni e L. Riccardi, Roma, Campisano Editore, 2015, pp. 181-187.
- 2017 = F. DE MARTINO, *San Lazzaro di Costantinopoli e la difesa delle immagini sacre all'epoca della Controriforma: un caso esemplare nella Roma del Seicento*, «Bollettino Telematico dell'Arte», CCMXXX, 13 Febbraio 2017.
- DEL PESCO 2007 = D. DEL PESCO, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Napoli, Electa Napoli, 2007.
- DEMPSEY 2000 = C. DEMPSEY, *Annibale Carracci*, in *L'idea del Bello* 2000, II, pp. 199-211.
- DI CALISTO 2005 = L. DI CALISTO, *Locatelli, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005, LXV, a.v.
- DI CASTRO – PECCOLO – GAZZANIGA 1994 = A. DI CASTRO – P. PECCOLO – V. GAZZANIGA, *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, i documenti, le opere*, Roma, Quasar, 1994.
- DI FEDERICO 1977 = F.R. DI FEDERICO, *Francesco Trevisani: Eighteenth-century painter in Rome, a catalogue raisonné*, Washington, Decatur House Press, 1977.
- DI MACCO 2002 = M. DI MACCO, «Critica occhiuta»: la cultura figurativa (1630-1678), in *Storia di Torino*, IV, *La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. Ricuperati, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2002, pp. 402-407.
- 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* 2010, pp. 183-190.
- 2013 = M. DI MACCO, *Roma 1702: un intreccio, tra arte e politica, filofrancese e molto romano, in Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani, G. De Simone, T. Montanari, C. Savettieri, M. Spagnolo, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 111-115.
- 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. Restauri e ricerche*, Atti del convegno (Roma, 11-12 giugno 2014) a cura di A. Paolucci, B. Agosti e S. Ginzburg, Città del Vaticano, Edizioni Musei vaticani, 2017, pp. 99-115.
- Dilettanti del disegno* 2013 = *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento: Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, a cura di S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Campisano Editore, 2013.

- DONAHUE 1970 = K. DONAHUE, *Bellori, Giovanni Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, VII, a.v.
- DONATO 2000 = M.P. DONATO, *Accademie romane. Una storia sociale (1671-1824)*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 2000.
- 2001 = M.P. DONATO, *Le accademie romane e l'antiquaria: tre casi e alcune riflessioni*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», 6, 1998 (2001), pp. 139-154.
- DONATO – LILT – VAN DAMME 2009 = M.P. DONATO – A. LILT – S. VAN DAMME, *La sociabilité Culturelle des capitales à l'âge modern: Paris, Londres, Rome (1650-1820)*, in *Les temps des capitales culturelles XVIII^e-XX^e siècle*, a cura di C. Charle, Seyssel, Éd. Champ Vallon, 2009, pp. 27-63.
- DREYER 1968 = P. DREYER, *Zeichnungen von Fabio Cristofani*, «Jahrbuch der Berliner Museen», XVIII, 1968, pp. 64-68.
- DUNN 1982 = M. DUNN, *Father Sebastiano Resta and the final phase of the decoration of S. Maria in Vallicella*, «The art bulletin», LXIV, 1982, pp. 601-622.
- 1992 = M. DUNN, *Giacinto Brandi and Ludovico Gimignani: some new documents for their work in S. Silvestro in Capite*, «Antologia di belle arti, N.S.XXXIX/XLII, 1991/92, pp. 120-125.
- EBERT-SCHIFFERER 2006 = S. EBERT SCHIFFERER, *Raffaello e le sue reincarnazioni*, «Atti e studi. Accademia Raffaello», I, 2006, pp. 5-30.
- ENGGASS 1964 = R. ENGGASS, *The painting of Baciccio Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1964.
- 1976 = R. ENGGASS, *Un problème du baroque romain tardif: projets de sculptures par des artistes non sculpteurs*, «Revue de l'art», XXXI, 1976, pp. 21-32.
- 1987 = R. ENGGASS, *David, Ludovico Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, XXXIII, a.v.
- Ercole Ferrata 2012 = *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pelli all'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi (Como, Villa Gallia e Pinacoteca Civica, 3-4 febbraio 2011), a cura di A. Spiriti e C. Strinati, «Artisti dei Laghi», II, 2012.
- FABBRINI 1896 = N. FABBRINI, *Vita del Cav. Pietro Berrettini da Cortona pittore ed architetto*, Cortona, Bimbi, 1896.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1997 = M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, Roma, De Luca, 1997.
- FAGIOLO DELL'ARCO – CARANDINI 1977-78 = M. FAGIOLO DELL'ARCO – S. CARANDINI, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni, 1977-78, 2 voll.
- FAILLA 2014 = M.B. FAILLA, *L'inganno dell'occhio e l'artificio barocco*, in *La storia delle storie dell'arte* 2014, pp. 48-90.
- FALASCHI 1992 = L. FALASCHI, *Giovan Francesco Grimaldi*, in L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, a cura di A. Marabottini, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992, pp. 111-118.
- 1997 = L. FALASCHI, *Ferri, Ciro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, XLVII, a.v.
- FATTOROSI BARNABA 1980 = N. FATTOROSI BARNABA, *Chiari, Fabrizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980, XXIV, a.v.
- FÉLIBIEN 1669 = A. FÉLIBIEN, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris, Leonard, 1669.

- 1688 = A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Paris, Chez Sebastien Mabre-Camoisy, 1666-1688, 5 voll.
- FERRARI 1996 = O. FERRARI, *Il secondo tempo della Cappella Caetani*, «Antologia di belle arti», LII-LV, 1996, pp. 73-79.
- FERRARI – PAPALDO 1999 = O. FERRARI – S. PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Bozzi, 1999.
- FIORANI 1970 = L. FIORANI, G. MANTOVANO, P. PECCHIAI, A. MARTINI, G. ORIOLI, *Riti cerimonie feste e vita di popolo nella Roma dei papi*, Bologna, Cappelli, 1970.
- FISCHER PACE 2013 = U.V. FISCHER PACE, «Eine sehr herrliche Pencée von Cav. Bernini» (un'idea meravigliosa del Cav. Bernini), «Commentari d'arte», XIX, 2013, pp. 53-61.
- FISCHIETTI 2018 = F. FISCHIETTI, *Pier Francesco Mola principe dell'Accademia di San Luca*, in *I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca. Ricerche tra architettura, pittura e disegno*, a cura di A. Amendola, J. Zutter, Mendrisio, Mendrisio Academy Press/Silvana Editoriale, 2017, pp. 137-153.
- FONTANA 1694 = C. FONTANA, *Il Tempio Vaticano (1694)*, a cura di G. Curcio, Milano, Electa, 2003.
- FOSSALUZZA 2004 = G. FOSSALUZZA, *Ambientarsi a Venezia: tracce di Lodovico Antonio David da Lugano*, in *I David* 2004, pp. 33-54.
- FOSSIER 1980 = F. FOSSIER, *Nouvelles recherches sur la bibliothèque du Pape Clément XI Albani*, «Journal des Savants», 1980, pp. 161-180.
- Francesco Cozza 2007 = Francesco Cozza (1605-1682). *Un calabrese a Roma tra Classicismo e Barocco*, Catalogo della mostra (Roma, Museo di Palazzo Venezia, 23 novembre 2007-13 gennaio 2008), a cura di C. Strinati, R. Vodret e G. Leone, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 2007.
- Francesco Cozza 2009 = Francesco Cozza e il suo tempo, Atti del convegno (Valmontone, Palazzo Doria Pamphilj, 2-3 aprile 2008) a cura di C. Strinati, R. Vodret, G. Leone, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino, 2009.
- FRANGENBERG 1994 = T. FRANGENBERG, *Ludovico David's Dichiarazione della pittura della cappella del Collegio Clementino di Roma*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LVII, 1994, pp. 191-208.
- FRASCARELLI 2016 = D. FRASCARELLI, *L'arte del dissenso: pittura e libertinismi nell'Italia del Seicento*, Torino, Einaudi, 2016.
- FRASCARELLI – TESTA 2004 = D. FRASCARELLI – L. TESTA, *La casa dell'eretico: arte e cultura nella quadreria romana di Pietro Gabrielli (1660-1734) a Palazzo Taverna di Montegiordano*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 2004.
- FRÉART DE CHAMBRAY 1650 = R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallele de l'architecture antique et de la moderne avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres...*, Paris, de l'imprimerie d'Edme Martin, 1650.
- FUMAROLI 2001 = M. FUMAROLI, *Les abeilles et les araignées*, in *La Querelle* 2001, pp. 9-218.
- 2007 = M. FUMAROLI, *De Rome à Paris : peinture et pouvoirs au XVII^e et XVIII^e siècle*, Dijon, Faton, 2007.
- FURIETTI 1752 = G.A. FURIETTI, *De Musivis*, Roma, Salvioni, 1752.
- FUSCONI – PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985 = G. FUSCONI – S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il "Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico"*, «Prospettiva», XXXIII/XXXVI, 1983/84 (1985), pp. 237-256.

- GAEHTGENS 2006 = T.W. GAEHTGENS, *La doctrine académique. Histoire d'une fiction*, in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, a cura di J. Blanc, T.W. Gaehtgens, C. Michel, J. Lichtenstein, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, tomo I, vol. 1, pp. 13-24.
- GANDOLFI i.c.d.s. = R. GANDOLFI, *Le vite degli artisti del cavalier Gaspare Celio romano*, Firenze, Leo S. Olschki, in corso di stampa.
- GARMS 2000 = J. GARMS, *Le peripezie di un'armoniosa contesa*, in *Aequa Potestas* 2000, pp. 1-10.
- GAROFALO 2007 = G. GAROFALO, *Lezioni di prospettiva di Francesco Cozza*, in *Francesco Cozza* 2007, pp. 252-274.
- GERLACH 1992 = P. GERLACH, *Die Akademie, der Kenotaph, der Triumph. Lesearten der Fassade von SS. Luca e Martina des Pietro da Cortona*, in *Architektur und Kunst im Abendland*, a cura di M. Jansen, Roma, Herder Ed., 1992, pp. 91-103.
- GIANNATIEMPO LÓPEZ 1997 = M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, *Ciro Ferri*, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 229-234.
- GINZBURG 2010 = S. GINZBURG, *Poussin et la perspective dans la France de Richelieu*, in *La réception* 2010, pp. 51-68.
- 2015 = S. GINZBURG, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 25-51.
- GIOMETTI 2006 = C. GIOMETTI, *Maille, Michel*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2006, LXVII, a.v.
- GIOMETTI 2010a = C. GIOMETTI, *Domenico Guidi, 1625-1701 : uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010.
- 2010b = C. GIOMETTI, *Formule per scolpire. Committenza, mercato e pratiche di bottega nei contratti notarili romani del Seicento*, «Ricerche di storia dell'arte», CI, 2010, pp. 33-40.
- 2011 = C. GIOMETTI, *Roma. Il Palazzo di Venezia e le sue collezioni di scultura*, IV, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. *Sculture in terracotta*, Roma, 2011.
- 2013 = C. GIOMETTI, *L'umiltà vince l'ambizione. Un tentativo naufragato di politica culturale nella Roma di Innocenzo XII (1691-1700)*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani, G. De Simone, T. Montanari, C. Savettieri, M. Spagnolo, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 107-114.
- GIUBBINI 1965 = G. GIUBBINI, introduzione a L. SCARAMUCCIA, *Le finzze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino; saggio biobibliografico, catalogo delle opere pittoriche dello Scaramuccia e indice analitico a cura di Guido Giubbini*, Milano, Ed. Labor, 1965, pp. 1-15.
- Giuseppe e Pier Leone* 1990 = *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, a cura di V. Martinelli, Roma, Palombi, 1990.
- Gli scritti dei Carracci* 1990 = *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, a cura di G. Perini, Bologna, Nuova Alfa Ed., 1990.
- GOLDSTEIN 1978 = C. GOLDSTEIN, *Art history without names: a case study of the Roman academy*, «The art quarterly», 1, 1977/78 (1978), 2, pp. 1-16.
- 1989 = C. GOLDSTEIN, *A New Role for the Antique in Academies*, in *Antikenrezeption im Hochbarock* 1989, pp. 155-171.
- GOLZIO 1939 = V. GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Roma, Palombi, 1939.
- GRASSI 1979 = L. GRASSI, *Teorici e storici della critica d'arte*, III, *Il Settecento in Italia*, Roma, Multigrafica Editrice, 1979.

- GRECO 2012 = B. GRECO, *La cappella Spada in San Girolamo della Carità*, «Lazio ieri e oggi», XLVIII, 2012, pp. 42-44.
- 2016 = G. GRECO, *Un monumento 'a se stesso': la tomba di Carlo Maratti in Santa Maria degli Angeli, a Roma*, «Ricerche di storia dell'arte», CXVIII, 2016, pp. 89-94.
- GRISERI 1962 = A. GRISERI, *Francesco Trevisani in Arcadia*, «Paragone», CLIII, 1962, pp. 28-37.
- GUERRIERI BORSOI 1989 = M.B. GUERRIERI BORSOI, *Un dipinto di Giuseppe Bartolomeo Chiari a Frascati*, «Studi romani», XXXVII, 1989, pp. 324-328.
- 1990 = M.B. GUERRIERI BORSOI, *Del Po, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1990, XXXVIII, a.v.
- 1991 = M.B. GUERRIERI BORSOI, *La collezione di dipinti di Fabio e Pietro Paolo Cristofari*, in *Collezionismo e ideologia: mecenati, artisti e teorici dal classico al neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma, 1991, pp. 111-123.
- 2001 = M.B. GUERRIERI BORSOI, *Il restauro della Basilica di San Clemente promosso da Clemente XI*, in *Papa Albani 2001*, pp. 110-115.
- GUIDO 2006 = T.S. GUIDO, *La Gloria di Santa Caterina da Siena di Melchiorre Cafà nella Chiesa a Mangnanapoli a Roma: uno "studio preparatorio" in cera*, «I beni culturali», 14.2006, 2, pp. 55-64.
- HAGER 1983 = H. HAGER, *Contini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983, XXXVIII, a.v.
- HASKELL 1963 = F. HASKELL, *Patrons and Painters: a study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque*, London, Chatto & Windus, 1963.
- HASKELL – PENNY 1981 = F. HASKELL – N. PENNY, *Taste and the antique: the lure of classical sculpture 1500 – 1900*, New Haven/Conn., Yale University Press, 1981.
- HEIMBÜRGER 1977 = M. HEIMBÜRGER, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano: ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze, Olshki, 1977.
- HESS 1963 = J. HESS, *Contributi alla storia della Chiesa Nuova (S. Maria in Vallicella)*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, a cura di V. Martinelli e F.M. Gaudioso, Roma, De Luca, 1963, III, pp. 215-238.
- History of Restoration* 2003 = *History of restoration of ancient stone sculptures*, Atti del convegno (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 25-27 Ottobre 2001), a cura di J. Burnett Grossman, J. Podany, M. True, Los Angeles, Getty Publications, 2003.
- HOCHMANN 1988 = M. HOCHMANN, *Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des Vies de Vasari: la réaction anti-vasarienne à la fia du XVI siècle*, «Revue de l'art», 80, 1988, pp. 64-71.
- 2004 = M. HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600 deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, Droz, 2004.
- 2010 = M. HOCHMANN, *L'idée de perfection de la peinture de Fréart de Chambray et le Dialogo della pittura de Lodovico Dolce*, in *La réception 2010*, pp. 41-50.
- 2011 = M. HOCHMANN, *Les analyses du coloris vénitien en France et en Italie au XVIIe siècle: quelques comparaisons*, in *Venise & Paris, 1500-1700*, a cura di M. Hochmann, Genève, 2011, pp. 163-176.
- I Barberini* 2007 = *I Barberini nella cultura europea del Seicento*, Atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Barberini 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori. S. Schütze, F. Solinas, Roma, De Luca, 2007.
- I David* 2004 = *I David: due pittori tra Sei e Settecento (Lugano, Milano, Venezia, Parma e Roma)*, Catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 17 settembre-28 novembre 2004), a cura di A. Spiriti, S. Capelli, Milano, Skira, 2004.

- I disegni di figura 1988* = *I disegni di figura nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani e E. Valeriani, vol. I, *Concorsi e accademie del secolo XVII*, Roma, Quasar, 1988.
- I disegni di figura 1989* = *I disegni di figura nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani e E. Valeriani, vol. II, *Concorsi e accademie del secolo XVIII*, Roma, Quasar, 1989.
- I pittori del dissenso 2014* = *I pittori del dissenso*, a cura di S. Albl, A.V. Sganzerla, G.M. Weston, Roma, Artemide, 2014.
- I premiati 1989* = *I premiati dell'Accademia 1682-1754*, a cura di A. Cipriani, Roma, Quasar, 1989.
- Il Centesimo 1696* = *Il centesimo dell'anno M.DC.XCV celebrato in Roma dall'Accademia del disegno essendo principe il signor cavalier Carlo Fontana architetto descritto da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario accademico*, Roma, Buagni, 1696.
- INCISA DELLA ROCCHETTA 1979* = G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 1979.
- Incisori napoletani 1981* = *Incisori napoletani del '600*, Catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina 19 marzo-24 maggio 1981) a cura di A. Costamagna, Roma, Multigrafica Ed., 1981.
- IVANOFF 1957 = N. IVANOFF, *Lodovico David da Lugano e la sua accademia veneziana*, «Emporium», CXXVI, 1957, pp. 248-253.
- JOHNS 2000 = C.M.S. JOHNS, *The Entrepôt of Europe: Rome in the Eighteenth Century*, in *Art in Rome 2000*, pp. 17-45.
- KERBER 1968 = B. KERBER, *Giuseppe Bartolomeo Chiari*, «The Art Bulletin», L, 1968, 1, pp. 75-86.
- KIRCHNER 2016 = T. KIRCHNER, *L'«Histoire d'Alexandre» par Charles Le Brun: entre art et panégyrique*, in *Charles Le Brun 2016*, pp. 27-33.
- L'idea del bello 2000* = *L'idea del bello. In viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000) a cura di E. Borea e C. Gasparri, 2 voll., Roma, De Luca, 2000.
- La cupola 2015* = *La cupola dei SS. Luca e Martina di Pietro da Cortona*, a cura di P. Baldi e P.L. Porzio, Roma, Gangemi, 2015.
- La Querelle 2001* = *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVIIe-XVIIIe siècles*, a cura di A.-M. Lecoq, Paris, Gallimard, 2001.
- La réception 2010* = *La réception de modèles cinquecenteschi dans la théorie et les arts français du XVIIe siècle*, a cura di S. Frommel e F. Bardati, Genève, Librairie Droz, 2010.
- La Regola e la Fama 1995* = *La Regola e la Fama: san Filippo Neri e l'arte*, Catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, ottobre-dicembre 1995), a cura di C. Strinati, Milano, Electa, 1995.
- La Roma di Papa Albani 2001* = *La Roma di Papa Albani (1700-1721). Percorsi nella città tra interventi e scoperte nel pontificato di Clemente XI*, a cura di L. Arcangeli, A. Negro e L. de Nachenal, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2001.
- La Salvezza Umana 2018* = *La Salvezza Umana. Il ciclo della Chiesa Nuova in cerca di un mecenate*, a cura di G.S. Ghia, Roma, Gangemi Editore, 2018.
- La storia delle storie dell'arte 2014* = *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino, Einaudi, 2014.

- LANFRANCONI 2004 = *L'Accademia di San Luca nel primo Seicento: presenze artistiche e strategie culturali dai Borghese ai Barberini*, in *Bernini dai Borghese ai Barberini: la cultura a Roma intorno agli anni venti*, Atti del convegno (Roma, Accademia di Francia a Roma, Villa Medici, 17-19 febbraio 1999), a cura di O. Bonfait e A. Coliva, Roma, De Luca, 2004, pp. 39-45.
- LANKHEIT 1962 = K. LANKHEIT. *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München, Bruckmann, 1962.
- LANZETTA 2000 = L. LANZETTA, *Gimignani, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000, LIV, a.v.
- LANZI (1795-96) 1968 = L.A. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di M. Capucci, Firenze, Sansoni, 1968.
- LAPAUZE 1924 = H. LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome (1666-1801)*, Paris, Librairie Plon, 1924.
- LAVIN 1980 = I. LAVIN, *Bernini and the unity of the visual arts*, New York, Oxford University Press, 1980.
- LAVIN 1989 = I. LAVIN, *Bernini and Antiquity – The Baroque Paradox. A Poetical View*, in *Antikenrezeption im Hochbarock 1989*, pp. 9-36.
- Le componenti del classicismo* 2013 = *Le componenti del classicismo secentesco. Lo statuto della scultura antica*, Atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011) a cura di L. di Cosmo e L. Fatticcioni, Roma, Bentivoglio, 2013.
- Le corone del merito* 1703 = *Le corone del merito solennemente distribuite sul Campidoglio il dì 19 aprile MDCCIII dall'Accademia del Disegno presedendo Carlo Maratti, celebre dipintore, descritte da Giuseppe Ghezzi...*, Roma, per Luca Antonio Chracas, 1703.
- Le pompe* 1702 = *Le pompe dell'Accademia del Disegno solennemente celebrate nel Campidoglio il dì 25 febraro MDCCII descritte da Giuseppe Ghezzi...*, Roma, Buagni, 1702.
- Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.
- Le statue berniniane* 1987 = *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro*, a cura di V. Martinelli, Roma, De Luca, 1987.
- Le virtù e i piaceri* 1998 = *Le virtù e i piaceri in Villa: per il nuovo museo comunale della Villa Doria Pamphilj*, a cura di C. Benocci, Milano, Electa, 1998.
- LENZO 2008 = F. LENZO, *La cappella Spada in San Girolamo della Carità: una 'stanza adobata' per le ambizioni di un cardinale*, «Römische historische Mitteilungen», L, 2008, pp. 383-428.
- LEONARDO 1997 = M. LEONARDO, *Gli statuti dell'Università dei Marmorari a Roma: scultori e scalpellini (1406-1756)*, «Studi Romani», XLV, 1997, pp. 269-300.
- LEONE 2013-14 = STEPHANIE C. LEONE, *Luca Berrettini (1609-1680): the Scalpellino-Merchant in Pietro da Cortona's architectural production and Baroque Rome*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XLI, 2013-14, pp. 437-472.
- LEPS 2015 = S. LEPS, *Maratti, Bellori e l'affresco della Clemenza in Palazzo Altieri*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 67-84.
- LICHTENSTEIN – MICHEL 2006 = C. MICHEL – J. LICHTENSTEIN, *Introduction*, in *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, a cura di J. Blanc, T.W. Gaehtgens, C. Michel, J. Lichtenstein, tomo I, vol. 1, pp. 1-13.
- L'idéal classique* 2002 = *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Atti del convegno *Il Bello Ideale e le accademie*, Relazioni artistiche tra

- Roma e Parigi nell'età di Bellori* (Roma, Villa Medici, 7-9 giugno 2000), a cura di O. Bonfait, Parigi, Somogy, Éditions d'Art, 2002.
- LO BIANCO 1985 = A. LO BIANCO, *Pier Leone Ghezzi, pittore*, Palermo, Il Palma, 1985.
- 1995 = A. LO BIANCO, *Pietro da Cortona e gli Oratoriani*, in *La Regola e la Fama* 1995, pp. 174-193.
- 1997 = A. LO BIANCO, *Pietro da Cortona: carriera e fortuna dell'artista*, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 21-40.
- 2001 = A. LO BIANCO, *Papa Albani e i Ghezzi*, in *Papa Albani* 2001, pp. 144-147.
- 2009 = A. LO BIANCO, *Francesco Trevisani: maestro indiscusso*, in *Gregorio Guglielmi. Pittore romano del Settecento*, Catalogo della mostra (Roma, Ex Convento di Sant'Agostino, 5 febbraio-15 marzo 2009) a cura di E. Gabrielli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2009, pp. 23-29.
- LOIRE 2015a = S. LOIRE, *Carlo Maratti et les Français*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 167-185.
- 2015b = S. LOIRE, *Gli artisti francesi a Roma: Vouet, Mellan e Poussin*, in *Barocco a Roma* 2015, pp. 97-105.
- LONGHI 1916 = R. LONGHI, *Gentileschi padre e figlia*, «L'arte», XIX, 1916, pp. 245-314.
- 1950 = R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone. Arte», I, 1950, 1, pp. 5-19.
- LONGO 2012 = P.G. LONGO, *La gloria degli artisti "devoti" nella cappella di San Luca di Corconio tra Controriforma e Barocco: teorie e iconografie*, «Novarien», XLI, 2012, pp. 91-135.
- LORIZZO 2003 = L. LORIZZO, *Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo: "pittori bottegari" e "rivenditori di quadri" nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, in *The art market in Italy 15th-17th centuries*, a cura di M. Fantoni, M.C. Matthew, S.F. Matthews-Grieco, Modena, Panini, 2003, pp. 325-336.
- 2010 = L. LORIZZO, *Pellegrino Peri: il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma, De Luca, 2010.
- LUKEHART 2007 = P.M. LUKEHART, *Parallel Lives: the example of Taddeo Zuccaro in late-sixteenth-century Rome*, in *Taddeo and Federico Zuccaro, artist-brothers in Renaissance Rome*, Catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2 ottobre 2007-6 gennaio 2008), a cura di P.M. Lukehart e C. Strunk, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007, pp. 105-111.
- MAFFEI 1989 = S. MAFFEI, *Il lessico del classico: arte antica e nuovi modelli in Bellori*, in *Antikenrezeption im Hochbarock* 1989, pp. 139-171.
- 2013 = S. MAFFEI, *Bellori e il problema della pittura antica*, in *Le componenti del classicismo* 2013, pp. 75-100.
- 2015 = S. MAFFEI, «Poesia muta de' colori»: Bellori e i poeti tra Ovidio e Maratti, «Annali di critica d'arte», XI, 2015, pp. 125-142.
- MAFFEIS 2012 = R. MAFFEIS, *Benedetto Luti: l'ultimo maestro*, Firenze, Mandragora, 2012.
- MAHON 1947 = D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, Warburg Institute, 1947.
- MALVASIA 1678 = C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Davico, 1678.
- MANIERI ELIA 1997 = G. MANIERI ELIA, *Pietro Lucatelli*, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 265-270.
- MARANI 2004 = P.C. MARANI, *Lodovico Antonio David e le sue ricerche su Leonardo da Vinci*, in *I David* 2004, pp. 91-96.

- Maratti e l'Europa 2015 = *Maratti e l'Europa*, atti delle giornate di studi (Roma, 11-12 novembre 2013) a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma, Campisano Editore, 2015.
- MARCHIONNE GUNTER 1998 = A. MARCHIONNE GUNTER, *Scultori a Roma tra Seicento e Settecento: Francesco Cavallini, Francesco Aprile e Andrea Fucigna*, «Storia dell'arte», XCI, 1997 (1998), pp. 315-366.
- MARCONI 1974 = P. MARCONI, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, De Luca, 1974, 2 voll.
- MARTIN 2011 = F. MARTIN, *Antikenergänzungen in der Sammlung Flavio Chigi: Baldassare Mari, Sillano Sillani, Adam-Claude Brelot, Francesco Antonio Fontana, Ercole Boselli, Antonio Raggi und Giuseppe Mazzuoli im Dienst des Kardinalnepoten*, in *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Katalog der Antiken Bildwerken*, II, *Idealskulptur der römischen Kaiserzeit* Boschung, 1, a cura di D. Boschung e K. Knoll, München, Hirmer, 2011, pp. 17-79.
- MARTIN 2013 = F. MARTIN, *Bellori sulla scultura del suo tempo: argomentazione e terminologia al servizio della normatività*, in *Le componenti del classicismo 2013*, pp. 169-189.
- 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*, a cura di V. Martinelli, Roma, Palombi, 1990, pp. 9-19.
- 1994 = V. MARTINELLI, *Gian Lorenzo Bernini e la sua cerchia. Studi e contributi (1950-1990)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.
- MARTONI 2014 = A. MARTONI, *Il dipinto con la velatio di Santa Maria Maddalena de' Pazzi nel monastero di San Giorgio Maggiore*, in *Aldèbaran: storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Verona, Scripta Edizioni, 2014, pp. 171-186.
- MARZINOTTO 2009 = M. MARZINOTTO, *L'Accademia di San Luca dal 1634 al 1664: gli artisti, i protettori e le dinamiche culturali, tra istituzione pubblica, pratiche corporative e accademia-studio*, Tesi di Dottorato in Storia dell'arte, Sapienza Università di Roma, A.A. 2008-2009.
- 2011 = M. MARZINOTTO, *La collezione dei ritratti accademici: origine, incrementi e definizione dei modelli iconografici nei sec. XVI e XVII*, «Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca», 2009/10, pp. 197-224.
- 2014a = M. MARZINOTTO, *La donazione dei Santi Artisti di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca. Contesto culturale e portato simbolico*, in MARZINOTTO – ROTILI – VENTRA 2014, pp. 11-18.
- 2015 = M. MARZINOTTO, *Il cardinal nepote Francesco Barberini protettore dell'Accademia di San Luca di Roma: spunti e riflessioni sulla storia accademica dagli anni Venti alla metà del secolo XVII*, «Annali delle arti e degli archivi», I, 2015, pp. 165-176.
- MARZINOTTO – ROTILI – VENTRA 2014 = M. MARZINOTTO – V. ROTILI – S. VENTRA, *I ritratti dei Santi Artisti: una regia di Carlo Maratti per l'Accademia di San Luca*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2014.
- MASON 2001 = S. MASON, *Per il collezionismo a Venezia nel Seicento*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma, École Française de Rome, 2001, pp. 225-237.
- MASSARI 1822 = C. MASSARI, *Codice Artistico di Luigi Scaramuccia*, Perugia, Garbinesi e Santucci, 1822.
- MASSARI 2002 = M.C. MASSARI, *Stime e giudizi: un “filo rosso” nella vita dell'Accademia, I. Storia di un privilegio*, in *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia*

- di *San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi, Roma, De Luca Editori d'arte, 2002, pp. 269-280.
- Melchiorre Cafà 2006 = *Melchiorre Cafà: Maltese Genius of the Roman Baroque*, a cura di K. Sciberras, La Valletta, Midsea Books, 2006.
- MELEO-CURZIETTI 2006 = M. MELEO, J. CURZIETTI, *Alcune novità documentarie sullo scultore Francesco Grassia*, «Annali dell'Associazione Nomentana di Storia e Archeologia», VII, 2006, pp. 77-87.
- MENCARELLI 2001 = G. MENCARELLI, *Gismondi, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001, LVI, a.v.
- MERZ 1997 = J.M. MERZ, *Ss. Luca e Martina reconsidered*, in *Pietro da Cortona*, Atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C.L. Frommel e S. Schütze, Milano, Electa, 1998, pp. 231-242.
- MEZZETTI 1955 = A. MEZZETTI, *Contributi a Carlo Maratti*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», IV, 1955, pp. 253-354.
- MEZZETTI 1961 = A. MEZZETTI, *Carlo Maratti: altri contributi*, «Arte antica e moderna», IV, 1961, pp. 377-387.
- MICHEL 1981 = G. MICHEL, *Nicolas Pinson*, in *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*, Torino, La Bottega d'Erasmus, 1981, pp. 129-171.
- MICHEL 2002 = C. MICHEL, *Bellori et l'Académie royale de peinture et de sculpture: une admiration bien tempérée*, in *L'idéal classique* 2002, pp. 105-115.
- 2010 = C. MICHEL, *Charles Le Brun and the Diffusion of His Oeuvre through Prints*, in *Printing the Grand Manner* 2010, pp. 39-47.
- Micromosaics 2000 = *The Gilbert Collection. Micromosaics*, a cura di J. Hanisee Gabriel, London, Wilson, 2000.
- MILETTI – RAY 1967 = G. MILETTI – S. RAY, *Un "caso" nella Roma barocca: Filippo Gagliardi e il rifacimento di S. Martino ai Monti*, «Palatino», XI, 1967, pp. 3-12.
- MILOVANOVIC 2004 = N. MILOVALOVIC, *La Surintendance des Bâtiments et la querelle du coloris*, in *Rubens contre Poussin* 2004, pp. 50-60.
- MINOR 1997 = V.H. MINOR, *Passive tranquillity: the sculpture of Filippo Della Valle*, Philadelphia, Pa, American Philosophical Society, 1997.
- 1997 = V.H. MINOR, *Passive Tranquillity: The Sculpture of Filippo della Valle*, Philadelphia, PA, American Philosophical Society, 1997.
- 2006 = V.H. MINOR, *The death of the baroque and the rhetoric of good taste*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- MISSIRINI 1823 = M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, De Romanis, 1823.
- MOLA 1663 = *Breve racconto delle migliori opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in ROMA et alcuni fuor di Roma descritto da Giov. Battista Mola l'anno 1663*, Herausgegeben nach den Handschriften der Biblioteca Vaticana un der Biblioteca Comunale in Viterbo von Karl Noehles, Berlino, Hessling, 1966.
- MONTAGU 1970 = J. MONTAGU, *Antonio and Giuseppe Giorgetti: sculptors to cardinal Francesco Barberini*, «The art bulletin», LII, 1970, 278-298.
- 1985^a = J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven-London, Yale University Press, 1985.

- 1985_b = J. MONTAGU, *Bernini Sculptures not by Bernini*, in *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought. A commemorative Volume*, a cura di I. Lavin, University Park and London, Pennsylvania State Univ. Press, 1985, pp. 25-43.
- 1989 = J. MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture. The industry of art*, New Haven-London, Yale University Press, 1989.
- 1996 = J. MONTAGU, *Gold, silver and bronze. Metal sculpture of the Roman baroque*, New Haven-London, Yale University Press, 1996.
- 1997 = J. MONTAGU, *La scultura cortonesca*, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 127-132.
- 2006 = J. MONTAGU, *Melchiorre Cafà's models for Ercole Ferrata*, in *Melchiorre Cafà* 2006, pp. 67-78.
- 2015 = J. MONTAGU, *Carlo Maratti e la scultura*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 53-66.
- MONTANARI 1998 = T. MONTANARI, *Bernini e Cristina di Svezia*, in A. ANGELINI, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Cinisello Balsamo, 1998, pp. 328-477.
- 2000_a = T. MONTANARI, *La politica culturale di Giovan Pietro Bellori*, in *L'idea del bello* 2000, I, pp. 39-49.
- 2000_b = T. MONTANARI, *Pierre Cureau de La Chambre e la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini*, «Paragone. Arte», L, 1999(2000), 24/25, pp. 103-132.
- 2001 = T. MONTANARI, *Cristina di Svezia, il cardinal Azzolino e le mostre di quadri in San Salvatore in Lauro*, in *Cristina di Svezia e Fermo*, Atti del convegno internazionale (Fermo, 3-4 ottobre 1995), a cura di V.N. Wårnhjelm, Fermo, Livì, 2001, pp. 71-93.
- 2002 = T. MONTANARI, *Bellori e la politica artistica di Luigi XIV*, in *L'idéal classique* 2002, pp. 117-136.
- 2005 = T. MONTANARI, *Il «bel composto»: nota filologica su un nodo della storiografia berniniana*, «Studi secenteschi», XLVI, 2005, pp. 195-210.
- 2009 = T. MONTANARI, *Bellori trent'anni dopo*, in G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 2009, vol. 2, pp. 657-729.
- 2012 = T. MONTANARI, *Il Barocco*, Torino, Einaudi, 2012.
- MORELLI 1937 = G. MORELLI, *Le corporazioni romane di arti e mestieri dal XIII al XIX secolo*, Roma, pubblicazione edita dall'autore, 1937.
- NAVA CELLINI 1982 = A. NAVA CELLINI, *La scultura del Seicento*, Torino, UTET, 1982.
- NEGRO 1997 = A. NEGRO, *Raffaello Vanni*, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 235-244.
- 2002a = A. NEGRO, *Bernini e il «bel composto». La cappella de Sylva in Sant'Isidoro*, Roma, Campisano Editore, 2002.
- 2002b = A. NEGRO, *Ludovico Gimignani*, in *Les cieux en gloire. Paradis en trompe-l'oeil pour la Rome baroque; bozzetti, modelli, ricordi et memorie*, Catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 17 maggio-30 settembre 2002) a cura di J.-M. Olivesi, Ajaccio, Musée Fesch, 2002, pp. 335-345.
- 2004 = A. NEGRO, *Bernini progettista e la pittura nella cappella de Sylva a Sant'Isidoro: dipinti perduti, dipinti irrealizzati, dipinti ritrovati*, in *Bernini e la pittura* 2004, pp. 203-216.
- 2009 = A. NEGRO, *I ritrovati affreschi della Galleria di Alessandro VII*, «Bollettino d'arte», 6, 93, 2008 (2009), pp. 155-166.
- NEGRO 2011 = E. NEGRO, *Domenico Rainaldi: un maestro caravaggesco dimenticato*, in *Atti della Giornata di Studi Francesco Maria del Monte e Caravaggio*. Roma, Siena, Bologna opera biografica documenti, a cura di P. Carofano, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2011, pp. 37-48.

- NERI 2009 = E. NERI, *Su Orfeo Boselli scultore-trattatista fra Roma e Parigi*, «Prospettiva», CXXXII, 2008 (2009), pp. 31-60.
- NICOSIA 2000 = C. NICOSIA, *Arte e accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, Bologna, Minerva, 2000.
- NOEHLES 1969 = K. NOEHLES, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma, Banco di Santo Spirito, 1969.
- 2006 = K. NOEHLES, *La chiesa dei Santi Luca e Martina: dal prebarocco al barocco maturo*, in *Roma Barocca: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, Catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 giugno-29 ottobre 2006) a cura di M. Fagiolo dell'Arco e P. Portoghesi, Milano, Electa, 2006, pp. 214-225.
- Notizie di pittura 2018 = *Notizie di pittura raccolte da padre Resta: il carteggio con Giuseppe Ghezzi e altri corrispondenti*, a cura di M.R. Pizzoni, Roma, Universitalia, 2018.
- ORLANDI 1704 = P.A. ORLANDI, *Abecedario Pittorico. Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura: Diviso In Tre Parti ...*, Bologna, Costantino Pisarri, 1704.
- 1719 = P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori*, Bologna, Costantino Pisarri, 1719.
- PACE 1981 = C. PACE, *Félibien's Life of Poussin*, London, A. Zwemmer Ltd, 1981.
- PACINI 2014 = P. PACINI, *Roma 1669: gli apparati per la canonizzazione di Maria Maddalena de' Pazzi*, «Commentari d'arte», XIX, 2013(2014), 54/55, 98-111.
- Padre Sebastiano Resta 2017 = *Padre Sebastiano Resta (1635-1714) milanese oratoriano collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Atti del convegno (Roma, Oratorio della Chiesa Nuova, 11 dicembre 2015) a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017.
- PAMPALONE 1973 = A. PAMPALONE, *Per Giacinto Brandi*, «Bollettino d'arte», LVIII, 1973, 123-166.
- 1979 = A. PAMPALONE, *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma, De Luca, 1979.
- 2004 = A. PAMPALONE, *Bernini restaurato. Interventi di Pierre Le Gros e Lorenzo Ottoni alle fontane di Piazza Barberini e all'Angelo con la spugna di Antonio Giorgetti*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano, Skira, 2004, pp. 393-413.
- 2017 = A. PAMPALONE, *Il ruolo di Sebastiano Resta nella decorazione della Chiesa Nuova*, in *Padre Sebastiano Resta 2017*, pp. 29-76.
- PANGRAZI 2012 = T. PANGRAZI, *Estetica e Accademia. La retorica delle arti in Giuseppe Ghezzi (1634-1721)*, Roma, Ed. Nuova Cultura, 2012.
- PANOFKY 1924 = E. PANOFKY, *'Idea': ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig, B.G. Teubner, 1924, trad. it. *Idea: contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1952, ed. cons. Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- PANSECCHI 2000 = F. PANSECCHI, *A favore di Giuseppe Ghezzi*, «Studi romani», IIL, 2000, pp. 126-133.
- Papa Albani 2001 = *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, Catalogo della mostra (Urbino, Palazzo del Collegio 29 giugno-30 settembre 2001; Roma, Chiesa del Santissimo Salvatore 25 ottobre 2001-13 gennaio 2002) a cura di G. Cucco, Venezia, Marsilio, 2001.
- PASCAL 2000 = J. PASCAL, *Pierre Legros, sculpteur romain*, «Gazette des Beaux-Arts», CXXXV, 2000, pp. 189-214.

- PASCOLI 1730-37 = L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1730-37, ed. cons. a cura di A. Marabottini, Perugia, Electa Editori Umbri, 1992.
- PASSERI 1772 = G.B. PASSERI, *Vite de pittori, scultori et architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Settari, 1772.
- PASTI 2006 = S. PASTI, *Pietro da Cortona e la Galleria di Alessandro VII al Quirinale*, in *Roma Barocca*, Catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 giugno-29 ottobre 2006) a cura di M. Fagiolo dell'Arco e P. Portoghesi, Milano, Electa, 2006, pp. 88-97.
- PÉREZ SÁNCHEZ 1965 = E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pietro del Po, pintor de Palermo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XII, 1965/66, 1/2, pp. 125-144.
- 1996 = G. PERINI FOLESANI, *Il Poussin di Bellori*, in *Poussin et Rome 1996*, pp. 293-308.
- 1999 = G. PERINI FOLESANI, «Un nuovo Guido ne' marmi»: *traccia per la fortuna critica di Algardi*, in *Algardi 1999*, pp. 84-92.
- 2000 = G. PERINI FOLESANI, *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, in *L'idea del Bello 2000*, pp. 153-161.
- PERRAULT 1687 = C. PERRAULT, *Le Siècle de Louis le Grand*, Paris, Par Jean-Baptiste Coignard, 1687.
- 1688-1697 = C. PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences*, Paris, Par Jean-Baptiste Coignard, 1688-1697, 4 voll.
- PESTILLI 2011 = L. PESTILLI, *On Bernini's Reputed Unpopularity in Late Baroque Rome*, «Artibus et Historiae», LXIII, 2011, pp. 119-142.
- PETRACCIA 2010 = A. PETRACCIA, *Il refettorio del convento di San Bernardino a L'Aquila: Simone Lagi, Gregorio Grassi, Stefano Pandolfi, Domenico Rainaldi*, in *Abruzzo: il Barocco negato ; aspetti dell'arte del Seicento e Settecento*, a cura di R. Torlontano, Roma, De Luca Editori d'arte, 2010, pp. 99-111.
- PETRAROIA 1981 = P. PETRAROIA, *Ventura Lamberti*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», IV, 1981, pp. 279-318.
- PETRUCCI 1999 = F. PETRUCCI, *Tre momenti del Baciccio*, in *Giovan Battista Gaulli il Baciccio 1639-1709*, Catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 11 dicembre 1999-12 marzo 2000) a cura di M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci, Milano, 1999, pp. 47-72.
- 2008 = F. PETRUCCI, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, Roma, Budai, 2008, 3 voll.
- 2009 = F. PETRUCCI, *Baciccio: Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Roma, Bozzi, 2009.
- 2012 = F. PETRUCCI, *I "tenebristi" del tardo Seicento romano: aggiunte a Scilla, Albertoni e Troppa*, «Arte documento», XXVIII, 2012, pp. 154-159.
- 2014 = F. PETRUCCI, *Mola, artista marginale nella Roma del Seicento*, in *I pittori del dissenso 2014*, pp. 31-44.
- 2016 = F. PETRUCCI, *Bernini. Un inedito disegno per Ponte Sant'Angelo*, Roma, De Luca, 2016.
- PEVSNER 1940 = N. PEVSNER, *Academies of Art: past and present*, Cambridge, University Press, 1940 [trad. it. *Le accademie d'arte*, con introduzione di A. Pinelli, Torino, Einaudi, 1982].
- PEZZUTO 2019 = L. PEZZUTO, *Padre Resta e il Vicereame. Per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, Roma, UniversItalia, 2019.
- PIACENTINI 1939 = M. PIACENTINI, *Le "Osservazioni della scoltura antica" di Orfeo Boselli*, «Bollettino del Reale istituto di archeologia e storia dell'arte», XX, 1939, pp. 5-35.

- PIAZZA 1679 = C.B. PIAZZA, *Opere pie di Roma Descritte Secondo lo Stato Presente*, Roma, Bussotti, 1679.
- 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. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi, Roma, De Luca, 2002, pp. 206-212.
- PICOZZI 2003 = M.G. PICOZZI, *Orfeo Boselli and the interpretation of the antique*, in *The Rediscovery of Antiquity – the Role of the Artist*, «Acta Hyperborea», X, 2003, pp. 89-122.
- Pier Leone Ghezzi 1999 = Pier Leone Ghezzi. *Settecento alla moda: i Ghezzi dalle Marche all'Europa*, Catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani del Popolo, 8 maggio-22 agosto 1999) a cura di A. Lo Bianco e C. Costanzi, Venezia, Marsilio, 1999.
- PIERGUIDI 2005 = S. PIERGUIDI, *Lauri, Filippo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005, LXIV, a.v.
- 2009 = S. PIERGUIDI, “*Li soggetti furono sopra la pittura*”. *Luca Giordano, Carlo Maratti e il Trionfo della pittura napoletana di Paolo de Matteis per il marchese del Carpio*, «Ricerche sul '600 napoletano», 2008 (2009), pp. 93-99.
- 2010 = S. PIERGUIDI, “*Non le fan torto due dell'eccellentissimo Carlo Maratta che le sono vicini*”. *Mattia Preti, e gli altri “eccellenti artefici” nel Duomo di Siena*, «Bollettino Senese di Storia Patria», CXVII, 2010, pp. 356-368.
- 2011 = S. PIERGUIDI, *Gian Lorenzo Bernini tra teoria e prassi artistica: la speaking likeness, il “bel composto”, e il “paragone”*, «Artibus et Historiae», XXXII, 2011, 63, pp. 143-164.
- 2015 = S. PIERGUIDI, *Attraverso gli occhi di Bellori: la rivalità tra Maratti e Brandi*, «Ricche minere», II, 2015, 3, pp. 45-55.
- 2017 = S. PIERGUIDI, “*Tanto che basti*”. *La notomia nelle arti figurative di età barocca e una polemica tra Carlo Cesi e Carlo Maratti*, «RIHA journal», CLXXVIII, 30 August 2017.
- PIETRANGELI 1969 = C. PIETRANGELI, *L'Accademia di San Luca e la sua chiesa*, in NOEHLES 1969, pp. 187-199.
- 1974 = C. PIETRANGELI, *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, De Luca, 1974.
- Pietro da Cortona 1997 = *Pietro da Cortona 1597-1669*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano, Electa, 1997.
- Pietro da Cortona 1998 = *Pietro da Cortona*, Atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 12-15 novembre 1997), a cura di C.L. Frommel, Milano, Electa, 1998.
- PINELLI 1985 = A. PINELLI, *L'insegnabilità dell'arte. Le accademie come moltiplicatori del gusto neoclassico*, «Quaderni dell'Accademia», I, 1985, pp. 105-114.
- 2017 = A. PINELLI, *Introduzione a Le Accademie d'arte di Nikolaus Pevsner (Torino, 1982)*, «Ricerche di storia dell'arte», CXXIII, 2017, pp. 28-46.
- PINTO 1972 = S. PINTO, *Sfortuna dell'Accademia*, in *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale. Collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi*, Firenze, Centro Di, 1972, pp. 11-16.
- PIO 1724 = N. PIO, *Le vite di pittori, scultori et architetti [Cod. ms. Capponi 257]* (Roma 1724), a cura di C. Enggass e R. Enggass, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977.
- PIROTTA 1968 = L. PIROTTA, *Gian Lorenzo Bernini principe dell'Accademia di S. Luca*, «Strenna dei romanisti», 29, 1968, pp. 195-305.

- POIRIER 1979 = M. POIRIER, *Pietro da Cortona e il dibattito disegno-colore*, «Prospettiva», XVI, 1979, pp. 23-30.
- PORTOGHESI 2001 = P. PORTOGHESI, *Storia di San Carlino alle Quattro Fontane*, Roma, Newton & Compton, 2001.
- PORZIO 2015 = P.L. PORZIO, *Una cupola di luce*, in *La cupola* 2015, pp. 25-53.
- POSSANZINI 2011 = L. POSSANZINI, *Mola, Pier Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011, LXXV, a.v.
- POSTERLA 1707 = F. POSTERLA, *Roma sacra e moderna. Abellita di nuove Figure di Rame, E di nuovo ampliata, ed accresciuta con le più fedeli autorità del Baronio, del Ciacconio, del Panciroli, e d'altri gravi Autori...*, Roma, De Romanis, 1707.
- Poussin et Rome 1996 = Poussin et Rome, Atti del convegno (Roma, Académie de France à Rome-Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994) a cura di O. Bonfait e C.L. Frommel, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1996.
- PREIMESBERGER 1973 = R. PREIMESBERGER, *Cafù, Melchiorre*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973, XVI, a.v.
- PREVITALI 1976 = G. PREVITALI, *Introduzione*, in G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi 1976, ed. cons. Torino, Einaudi, 2009, I, pp. IX-LX.
- PRIMAROSA 2017 = Y. PRIMAROSA, *Ottavio Leoni (1578-1630) eccellente miniator di ritratti: catalogo ragionato dei disegni e dei dipinti*, Roma, Ugo Bozzi editore, 2017.
- Printing the Grand Manner 2010 = *Printing the Grand Manner. Charles Le Brun and monumental prints in the age of Louis XIV*, Catalogo della mostra (Los Angeles, The Getty Research Institute 18 maggio-17 ottobre 2010) a cura di L. Marchesano e C. Michel, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2010.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni di Pietro da Cortona nella raccolta di padre Sebastiano Resta*, in *Pietro da Cortona* 1998, pp. 179-188.
- 1999 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Giuseppe Ghezzi collezionista di disegni*, in *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi* 1999, pp. 107-115.
- 2002_a = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Postille a Padre Sebastiano Resta*, «Paragone. Arte», LII, 2001(2002), 40, pp. 60-86.
- 2002_b = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Poussin tradotto e tradito: Fabrizio Chiari e Pietro del Po primi incisori italiani di Poussin*, in *L'idéal classique* 2002, pp. 263-278.
- 2011 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Resta e la fortuna dei (cosiddetti) primitivi*, in *Forme e storia: scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli e F. Pomarici, Roma, Artemide, 2011, pp. 553-562.
- 2015 = S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Maratti e il 'primato del disegno': il caso di Palazzo Altieri*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 85-118.
- PULITI PAGURA 2007 = L. PULITI PAGURA, *Francesco Trevisani (1656-1746) un pittore da Capodistria a Roma*, Mariano del Friuli (GO), Edizioni della Laguna, 2007.
- Quarantore 1650 = *Apparato delle Solenni Quarantore Celebrate nel Gesù di Roma l'anno del Giubileo 1650*, Roma 1650.
- RADATTI 2016-17 = M.M. RADATTI, *Il Gran Teatro degli artisti olandesi di Arnold Houbraken: Produzione artistica e ricezione di modelli estetici tra Francia e Italia*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Sapienza Università di Roma, A.A. 2016-2017.
- RICCI 1834 = A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della marca di Ancona*, Macerata, Tipografia di Alessandro Mancini, 1834.

- Ritratti 1731 = *Ritratti Di Alcuni Celebri Pittori 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 E' 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*, Roma, Amidei, 1731.
- ROBERTSON 2012 = C. ROBERTSON, *Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati: Drawing in Theory and Practice*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XXXIX, 2009/10 (2012), pp. 187-223.
- ROCCASECCA 2011 = P. ROCCASECCA, *Il ruolo della teoria düreriana nella formazione degli artisti nell'Accademia del Disegno di Roma*, in *Dürer, l'Italia e l'Europa*, a cura di S. Ebert-Schiffrer e K. Hermann Fiore, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2011, pp. 88-97.
- Roma e l'antico 2010 = *Roma e l'antico. Realtà e visione nel Settecento*, Catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, 30 novembre 2010-6 marzo 2011), a cura di C. Brook e V. Curzi, Ginevra, Skira, 2010.
- Roma-Parigi 2016 = *Roma-Parigi: accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi*, 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 e S. Pasquali, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2016.
- Rome n'est plus 2015 = *Rome n'est plus dans Rome? Entre mythe et satire, la représentation de Rome en France au tournant des XVIIe et XVIIIe siècles*, Atti del convegno (Roma, 8-10 marzo 2012), a cura di G. Ferreyrolles, Paris, Champion, 2015.
- ROSSI 2006 = A. ROSSI, *Luzi, Filippo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2006, LXVI, a.v.
- ROSSI PINELLI 1986 = O. ROSSI PINELLI, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici, in Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1986, pp. 181-250.
- 2000 = O. ROSSI PINELLI, *Il secolo della ragione e delle rivoluzioni: la cultura visiva nel Settecento europeo*, Torino, 2000.
- ROTILI 2014 = V. ROTILI, *I "Giovani" di Maratti: generazioni a confronto e presenze fluttuanti nella bottega del maestro*, in MARZINOTTO – ROTILI – VENTRA 2014, pp. 25-31.
- Rubens contre Poussin 2004 = *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle*, Catalogo della mostra (Arras, Musée des Beaux-Arts, 6 marzo-14 giugno 2004; Epinal, Musée Départemental d'Art ancien et contemporain 3 luglio-27 settembre 2004) a cura di E. Delapierre, M. Gilles, H. Portiglia, Amsterdam, Ludion, 2004.
- RUDOLPH 1978 = S. RUDOLPH, *The Toribio illustrations and some considerations on engravings after Carlo Maratti*, «Antologia di belle arti», II, 1978, pp. 191-203.
- 1990 = S. RUDOLPH, *Vincenzo Vittoria fra pitture, poesie e polemiche*, «Labyrinthos», VII/VIII, 1988-89 (1990), 13/16, pp. 223-266.
- 1995 = S. RUDOLPH, *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma, Bozzi, 1995.
- 2000 = S. RUDOLPH, *Mezzo secolo di diplomazia internazionale, fra realtà ed allegoria, nelle opere del pittore Carlo Maratti*, in *The Diplomacy of Art: artistic creation and politics in Seicento Italy*, Atti del convegno (Firenze, Villa Spelman 1998) a cura di E. Cropper, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 2000, pp. 195-228.
- 2001 = S. RUDOLPH, *La direzione artistica di Carlo Maratti nella Roma di Clemente XI*, in *Papa Albani* 2001, pp. 59-61.

- 2009 = S. RUDOLPH, *I dipinti eseguiti da Carlo Maratti nel 1663-1664 per la cappella del Voto nel duomo*, in *Le sculture del Duomo di Siena* 2009, pp. 46-51.
- RUFFO 1916 = V. RUFFO, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, III, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», V-VI, 1916, pp. 165-192.
- SALERNO 1970 = L. SALERNO, *Il dissenso nella pittura: intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvatore Rosa e altri*, «Storia dell'arte», V, 1970, pp. 34-65.
- SALVAGNI 2008 = I. SALVAGNI, *Architettura ed "Æqua potestas". Filippo Juvarra, l'Accademia di San Luca e gli architetti*, in *La forma del pensiero. Filippo Juvarra: la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero con la collaborazione di T. Caserta, Roma, Campisano Editore, 2008, pp. 33-53.
- 2009 = I. SALVAGNI, *The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca: from the installation in San Luca sull'Esquilino to the reconstruction of Santa Martina al Foro Romano*, in *The Academia Seminars* 2009, pp. 85-121.
- 2011 = I. SALVAGNI, *Pour l'histoire de l'Académie de Saint-Luc. Notes pour une révision*, «Revue de l'art», CLXXI, 2011, 1, pp. 17-29.
- 2012 = I. SALVAGNI, *Da Universitas ad Academia. La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma 1478-1588*, Roma, Campisano Editore, 2012.
- SCARAMUCCIA 1674 = L. SCARAMUCCIA, *Le finzze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino con alcune massime o siano ricordi nel fine degni di riflessione*, Pavia, Gio. Andrea Magri 1674, ed. cons. a cura di G. Giubbini, Milano, Ed. Labor, 1965.
- SCAVIZZI 1980 = G. SCAVIZZI, *Chiari, Giuseppe Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1980, XXIV, a.v.
- SCHLEIER 1979 = E. SCHLEIER, *Guglielmo Cortese, Carlo Maratta e Pietro del Pò decoratori di un mobile romano*, «Paragone. Arte», XXX, 1979, 353, pp. 113-118.
- 1992 = E. SCHLEIER, *Disegni di Giovanni Maria Morandi nelle collezioni pubbliche tedesche, «Antichità viva»*, XXXI, 1992, 3, pp. 15-25.
- SCHNAPPER 1990 = A. SCHNAPPER, *La cour de France au XVII^e siècle et la peinture italienne contemporaine*, in *Seicento* 1990, pp. 432-437.
- SCHNEIDER 2016 = L. SCHNEIDER, *A good friend of our venetian "Maniera". Pietro da Cortona and neo-venetianism*, in *The enduring legacy of Venetian Renaissance art*, a cura di A.B. Banta, London-New York, Routledge, 2016, pp. 73-88.
- SCHÜTZE 2007 = S. SCHÜTZE, *"Liberar questo secolo dall'invidiare gli antichi": Bernini und die Querelle des Anciens et des Modernes*, in *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, a cura di J. Mysok e J. Wiener, Münster, Rhema, 2007, pp. 345-358.
- Sebastiano e Giuseppe Ghezzi 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, Marsilio, 1999.
- Seicento 1990 = *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, Atti del convegno (Paris, Ecole du Louvre 1988), a cura di J.-C. Boyer, Paris, La Documentation Française, 1990.
- SERAFINELLI 2010 = G. SERAFINELLI, *Giacinto Brandi e la chiesa delle Santissime Stimmate di San Francesco in Roma: un caso di felice congiuntura documentaria*, «Arte Documento», XXVI, 2010, pp. 208-215.
- 2015 = G. SERAFINELLI, *Giacinto Brandi 1621-1691. Catalogo ragionato delle opere*, Torino, Allemandi, 2015, 2 voll.

- 2017 = G. SERAFINELLI, *Giovanni Maria Mariani e Luigi Garzi per l'Ospedale delle Donne ad Sancta Sanctorum*, in *Tra Campidoglio e curia*, a cura di P. Helas e P. Tosini, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2017, pp. 149-163.
- SERAFINI 2002 = A. SERAFINI, *Grassia, Francesco, detto Franco Siciliano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002, LVIII, a.v.
- SESTIERI 1994 = G. SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino, Allemandi, 1994, 3 voll.
- Settecento romano* 2017 = *Settecento romano. Reti del classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonzetti, Roma, Viella, 2017.
- SIMONATO 2012 = L. SIMONATO, *Morone, Gaspare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012, LXXVII, a.v.
- 2015 = L. SIMONATO, *Maratti, Bellori e i maccheroni*, «Paragone. Arte», CXXIII-CXXIV, 2015, pp. 85-103.
- 2018 = L. SIMONATO, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Milano, Electa, 2018.
- i.c.d.s = L. SIMONATO, *Giovanni Battista Pacichelli e l'idea di scultura a Roma allo scadere del Seicento (con qualche annotazione sulla cappella del Battesimo in San Pietro)*, in *Gli Allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, a cura di A. Nova, A. Bacchi, L. Simonato, Milano, Officina Libraria, in corso di stampa.
- SMITH 1993 = G.R. SMITH, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque*, Cambridge/Mass., The MIT Press, 1993.
- SOPRANI – RATTI 1768 = R. SOPRANI – C.G. RATTI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova, Stamperia Casamara dalle Cinque Lampadi, 1768.
- Sovrane passioni* 1998 = *Sovrane passioni: le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, Catalogo della mostra (Modena, Galleria Estense, Palazzo dei Musei, 3 ottobre-13 dicembre 1998) a cura di J. Bentini, Milano, Motta, 1998.
- SPARTI 1996 = D.L. SPARTI, *Un nuovo documento per la serie di ritratti d'artisti dell'Accademia di San Luca*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», I-II, 1996, pp. 325-337.
- 1997 = D.L. SPARTI, *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia atelier e officina*, Roma, Palombi, 1997.
- 1998 = D.L. SPARTI, *Tecnica e teoria del restauro scultoreo a Roma nel Seicento, con una verifica sulla collezione di Flavio Chigi*, «Storia dell'arte», XCII, 1998, pp. 60-131.
- 2002 = D.L. SPARTI, *La formazione di Giovan Pietro Bellori, la nascita delle Vite e il loro scopo*, «Studi di storia dell'arte», XIII, 2002, pp. 177-248.
- SPEZZAFERRO 2001 = L. SPEZZAFERRO, *Il collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma, École Française de Rome, 2001, pp. 1-23.
- SPILA 2016 = A. SPILA, *Allestire accademie: appunti sul mecenatismo culturale del cardinal Francesco Barberini, aggiunte su Bernini e Cortona alle Accademie di San Luca e degli Humoristi*, «Annali delle Arti e degli Archivi», II, 2016, pp. 67-73.
- SPIONE – CAPPELLETTI 2002 = G. SPIONE – F. CAPPELLETTI, *I fratelli Guidobono e Daniel Seiter. L'avvio della grande decorazione a Torino tra Seicento e Settecento*, Torino, Allemandi, 2002.
- STRUNCK 2007 = C. STRUNCK, *The marvel not only of Rome, but of all Italy: the Galleria Colonna, its design history and pictorial programme 1661-1700*, «Melbourne Art Journal», IX/X, 2007, pp. 78-102.

- SUSINNO 1974 = S. SUSINNO, *La Galleria. I ritratti degli accademici*, in Pietrangeli 1974, pp. 201-270.
- 2000 = S. SUSINNO, *Artisti gentiluomini nella Repubblica delle Lettere*, in *Æqua Postestas* 2000, pp. 14-18.
- SUTHERLAND 1964 = A.B. SUTHERLAND, *The decoration of San Martino ai Monti -I*, «The Burlington magazine», CVI, 1964, pp. 115-120.
- SUTHERLAND HARRIS 1971 = A. SUTHERLAND HARRIS, *Drawings by Andrea Sacchi: Additions and Problems*, «Master Drawings», IX, 1971, pp. 384-391.
- 1977 = A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Oxford, Phaidon, 1977.
- 2000 = A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi*, in *L'idea del bello* 2000, 2, pp. 442-445.
- 2015 = A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi and Carlo Maratti, 1630 to 1660*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 13-24.
- TARDIVO 2016 = M. TARDIVO, *Daniel Seiter e Bartolomeo Guidobono nell'appartamento del Principe di Piemonte, in Palazzo Reale a Torino: allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Torino, Editris Duemila, 2016, pp. 43-47.
- TASSINARI 2012 = M. TASSINARI, «Et essendo la nostra arte sorella della pittura»: il ricamo a Roma tra Sei e Settecento e i corredi liturgici della cappella di San Giovanni Battista nella chiesa di San Rocco a Lisbona, «Römische historische Mitteilungen», LIV, 2012, pp. 193-246.
- THAU 2008 = M.V. THAU, Mazzuoli, Giuseppe, *il Vecchio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, XLVI, a.v.
- The Academia Seminars* 2009 = *The Academia Seminars: the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, a cura di P.M. Lukehart, Washington DC, Yale Univ. Press, 2009.
- The art of Mosaics* 1982 = *The art of Mosaics. Selections from the Gilbert Collection*, a cura di A. Gonzales Palacios, C. Przyborowski, S. Röttgen, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1982.
- The illustrated Bartsch* 1990 = *The illustrated Bartsch. 45 Commentary (Le Peintre-Graveur 20 [Part 2])*. *Italian Masters of the Seventeenth Century*, a cura di P. Bellini e R.W. Wallace, New York, Abaris Books, 1990.
- THIEME – BECKER 1907-1950 = U. THIEME – F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, 37 voll., Leipzig, Rütten & Loening, 1907-1950.
- THUILLIER 1978 = J. THUILLIER, *Propositions pour I. Charles Errard, peintre*, «Revue de l'art», XL/XLI, 1978, 45, pp. 151-172.
- TIBERIA 1997 = V. TIBERIA, *Paolo Gismondi*, in *Pietro da Cortona* 1997, pp. 271-274.
- 2005 = V. TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Galatina, M. Congedo, 2005.
- TITI 1674 = F. TITI, *Stvdio Di Pittvra, Scoltvra, Et Architettvra, Nelle Chiese di Roma...*, Roma, Mancini, 1674.
- 1987 = F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma: con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente (1763)*, a cura di B. Contardi e S. Romano, Firenze, Centro Di, 1987.
- TOSINI 2008 = P. TOSINI, *Girolamo Muziano, 1532-1592: dalla maniera alla natura*, Roma, Bozzi, 2008.
- TREZZANI 1981 = L. TREZZANI, *Francesco Cozza (1605-1682)*, Roma, Multigrafica Editrice, 1981.

- 2005 = L. TREZZANI, *Michele Pace detto Michelangelo del Campidoglio*, in BOCCHI – BOCCHI 2005, pp. 399-446.
- TURNER 1973 = N. TURNER, *Four Academy Discourses by Giovanni Battista Passeri*, «Storia dell'arte», XIX, 1973, pp. 231-247.
- 1976 = N. TURNER, *An attack on the Accademia di S. Luca: Ludovico David's L'Amore dell'Arte*, «The British Museum Yearbook», I, 1976, *The Classical Tradition*, pp. 157-186.
- 1999 = N. TURNER, *Roman baroque drawings, c. 1620 to c. 1700, 1, Catalogue*, London, Trustees of the British Museum, 1999.
- VENTRA 2014a = S. VENTRA, *Maratti e l'Accademia. I Santi Artisti come repertorio di modelli*, in MARZINOTTO – ROTILI – VENTRA 2014, pp. 19-24.
- 2014b = S. VENTRA, *Restauri di dipinti nel Novecento. Le posizioni dell'Accademia di San Luca 1931-1958*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014.
- 2014c = S. VENTRA, *San Luca dipinge la Vergine di Antiveduto Grammatica. Una copia a presidio d'integrità per l'immagine simbolo dell'Accademia di San Luca*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma, Campisano Editore, 2014, pp. 191-200.
- 2015a = S. VENTRA, *Il «San Luca di Raffaello»: nuove ricerche sulla storia conservativa*, «Annali delle arti e degli archivi. Pittura, Scultura, Architettura», I, 2015, pp. 113-132.
- 2015b = S. VENTRA, *Il San Luca 'di Raffaello': vicende e restauri tra Cinquecento e Novecento*, «Ricerche di storia dell'arte», CXVI-CXVII, 2015, pp. 170-183.
- 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*, «Studi di storia dell'arte», XXVIII, 2017, pp. 239-248.
- 2018a = S. VENTRA, *L'ardore e il rigore: Luigi Garzi accademico di San Luca*, in *Luigi Garzi 1638-1721 pittore romano*, a cura di F. Grisolia e G. Serafinelli, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 79-89.
- 2018b = S. VENTRA, *Lo statuto della scultura tra Compagnia di San Luca e Università dei Marmorari nel secondo Seicento a Roma: riflessioni sugli artisti «aggregati»*, in *In corso d'opera, 2, ricerche dei dottorandi in storia dell'arte alla Sapienza*, a cura di C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella, Roma, Campisano Editore, 2018, pp. 169-177.
- 2019 = S. VENTRA, *Maratti in Accademia, dal filofrancesismo alla valorizzazione della pittura romana nella sua eterogeneità*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa Classe di Lettere e Filosofia», XI/1, 2019, pp. 37-55.
- i.c.d.s. = S. VENTRA, *Raffaello insegnato, collezionato, restaurato: le declinazioni del mito dell'Urbinate nell'Accademia di San Luca dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Collecting Raphael: Raffaello Sanzio da Urbino in the Collections and in the History of Collecting*, Atti del convegno internazionale (Roma, Bibliotheca Hertziana-American University in Rome, 12-14 ottobre 2017) a cura di S. Ebert-Schifferer e C. La Malfa, Cambridge, English Cambridge Scholars, in corso di stampa.
- VIGILANTE 1987 = M. VIGILANTE, *Dati, Carlo Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, XXXIII, a.v.
- Villa Doria Pamphilij 2001 = *Villa Doria Pamphilij. Storia della collezione*, a cura di B. Palma Venetucci, testi di A. Ambrogio, Roma, De Luca, 2001.
- VITTORIA 1703 = V. VITTORIA, *Osservazioni sopra il libro della 'Felsina pittrice', per difesa di Raffaello da Urbino, dei Caracci, e della loro scuola*, Roma, Zenobi, 1703.

- VOLPE 1998 = L. VOLPE, *Galestruzzi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998, VC, a.v.
- WARD BISSEL 2011 = R. WARD BISSEL, *Simon Vouet, Raphael, and the Accademia di San Luca in Rome*, «*Artibus et Historiae*», XXXII, 2011, 63, pp. 55-72.
- WATERHOUSE 1967 = E. WATERHOUSE, *A note on Giovanni Maria Morandi*, in *Studies in Renaissance & Baroque art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, a cura di J. Courtauld, London, Phaidon, 1967, pp. 117-121.
- WAŻBIŃSKI 1988 = S. WAŻBIŃSKI, *Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca. A proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674*, in *Les Carrache et les décors profanes*, Actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome (Rome, 2-4 octobre 1986), Roma, De Boccard, 1988, pp. 587-615.
- WESTON 2014 = G.M. WESTON, *Il dissenso nella pittura: temi e questioni dell'eredità critica di Luigi Salerno*, in *I pittori del dissenso 2014*, pp. 15-29.
- WIBIRAL 1960 = N. WIBIRAL, *Contributi alle ricerche sul cortonismo in Roma*, «*Bollettino d'arte*», IV, 45, 1960, pp. 123-165.
- WIEDMANN 1986 = G. WIEDMANN, *Documenti sulla presenza a Roma dei Del Po, di Fanzago, Porpora e altri*, «*Ricerche sul '600 napoletano*», V, 1986, pp. 251-254.
- WINNER 1992 = M. WINNER, "... una certa idea": Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung, in *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Atti del convegno internazionale (Roma, Biblioteca Hertziana, 1989) a cura di M. Winner, Weinheim, VCH, 1992, pp. 511-570.
- WITTE 2008 = A.A. WITTE, *The San Martino ai Monti as a Theatre of Painting: Churches, Artists and Plays in Mid-Seventeenth-Century Rome*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Atti del simposio internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007) a cura di H. Hendrix e P. Procaccioli, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2008, pp. 65-69.
- 2014 = A.A. WITTE, *Passeri's Vite. The Swan Song of the Counter-Reformation Theory of 'Living Art'*, in *The Secret Lives of Art Works. Exploring the Boundaries between Art and Life*, a cura di C. Van Eck, J. Van Gastel, E. Van Kessel, Leiden, Leiden University Press, 2014, pp. 200-220.
- WITTKOWER 1958 = R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1958, 2nd revised edition 1965 [Trad. it. *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, con un saggio introduttivo di L. Barroero, Torino, 1972].
- ZACCAGNINI 1990 = M. ZACCAGNINI, *Classicismo barocco in palazzo Barberini. Giuseppe Bartolomeo Chiari*, «*Alma Roma*», XXXI, 1990, pp. 180-192.

SITOGRAFIA

- ASSOCIAZIONE PER LA PROTEZIONE DEL PATRIMONIO ARTISTICO E CULTURALE DELLA VALLE INTELVI <http://www.appacuvi.org/>
- BOLLETTINO TELEMATICO DELL'ARTE <https://www.bta.it/index.html>
- CORPUS INFORMATICO BELLORIANO, SCUOLA NORMALE SUPERIORE <http://bellori.sns.it>
- FRIEDRICH NOACK SCHEDARIUM DER KÜNSTLER IN ROM, BIBLIOTHECA HERTZIANA <http://db.biblhertz.it/noack/noack.xql>

GALICA, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE <https://gallica.bnf.fr>

INTERNET ARCHIVE <https://archive.org>

RIHA JOURNAL <https://www.riha-journal.org>

ABBREVIAZIONI ARCHIVISTICHE

AASL Archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma

ASR Archivio di Stato di Roma, Roma

AUMR Archivio dell'Università dei Marmorari di Roma, Roma

AABA Archivio storico dell'Académie des Beaux Arts, Parigi



© 2020

Casa Editrice
Leo S. Olschki
Firenze



INDICE DEI NOMI

- Abbatini, Guidobaldo 61
 Agucchi, Giovanni Battista xvi, 33, 106
 Albani, Francesco 168
 Albertoni, Paolo 217-219, 318, 320, 322, 324
 Alessandro III, re di Macedonia (Alessandro Magno) 107
 Alessandro VII, papa (Fabio Chigi) xxvi, 1, 10, 19-21, 35, 55, 140, 152
 Algardi, Alessandro x-xi, xx, 2, 16, 17n, 55, 68, 75, 77, 147, 150, 152n, 153, 153n
 Allegri, Antonio (Correggio) 33, 111, 160, 186, 187, 189n
 Amati, Giovanni 227, 329
 Andreini, Marco Antonio 307, 319, 329
 Apelle 111
 Aprile, Francesco 17, 17n
 Aquila, Pietro 98, 102
 Archelao I, re di Macedonia 111
 Argan, Giulio Carlo xvii, 178
 Aristotele 53
 Arnaldi, Giovanni 200, 227, 329
 Ascenzi, Carlo 318, 320, 322, 324
 Attalo, re di Pergamo 111
 Augusto (Gaio Giulio Cesare Ottaviano Augusto), imperatore di Roma 111
 Azzolino, Decio 36
- Baciccio *vedi* Gaulli
 Baglione, Giovanni 97
 Baldesi, Giovanni Battista 307, 309, 329
 Baldi, Lazzaro xxiv, 2, 7, 7n, 13, 60, 73, 81, 88, 89, 89n, 91-92, 92n, 101-102, 102n, 104, 105, 115, 115n, 118, 122-123, 131, 131n, 132-133, 136, 139, 143, 143n, 145, 161-163, 167, 172, 175, 175n, 199-201, 202n, 204-207, 209-219, 222, 224, 226, 228, 250, 252, 254, 256, 258, 262, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 277, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326
 Baldinucci, Filippo 13, 15n, 47, 158,
 Banchieri, Agostino 43, 206, 207-211, 243, 265, 283, 285, 287, 289, 291, 293, 330
 Banchieri, Francesco 243, 330
 Bandinelli, Baccio x
 Baratta, Giovanni Maria 36, 201-202, 222, 224, 228, 230, 323, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 260, 262, 266,
 Barberini, Antonio 118
 Barberini, Carlo 139
 Barberini, Francesco 6, 6n, 11, 36n, 37, 37n, 56, 64, 64n, 65n, 68, 82, 105, 112,
 Barberini (famiglia) 9, 24, 24n, 27, 44n, 87, 117, 118
 Barbieri, Giovanni Francesco (Guercino) 22, 83, 160
 Barigioni, Domenico 215, 215n, 216-217, 311, 313, 317, 319, 321, 323, 325, 329,
 Barigioni, Francesco 307, 309, 329
 Barroero, Liliana xix
 Bartoli, Pietro Santi 205, 207, 252, 254, 256, 258, 262, 264, 266, 270, 272, 276, 280, 306
 Bartsch, Adam B. 61
 Bassano, Jacopo 160
 Baudet, Etienne 95
 Bellone, Giuseppe 228, 230
 Bellori, Giovan Pietro xi-xiii, xv, xvii-xix, xxi-v-xxviii, xxxi, xxxiii-xxxv, xxxvii, xxxix, 3n, 8n, 13, 24, 27, 27n, 28, 30, 30n, 31, 32-35, 37, 39n, 40, 49, 54-55, 70, 82-84, 86-88, 88n, 95-96, 96n, 97, 97n, 98, 98n, 99, 106, 109, 109n, 110-116, 117, 129, 132, 153-157, 177, 181, 190, 190n, 192, 193n, 200-204, 207, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 238, 240, 242, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288

- Benedetti, Benedetto 222, 224, 226, 228, 230
 Benedetto IX, papa (Teofilatto III dei conti di Tuscolo) 111
 Bernini, Gian Lorenzo xi-xii, xix-xx, xx-vi-xxviii, xxxiiii, xxxv-xxxvi, xxxviii, 2-4, 4n, 6-9, 9n, 12, 14, 14n, 15, 17, 19-21, 23, 25-26, 32-33, 36, 46-47, 50, 53, 55, 68-69, 75, 83-84, 100, 100n, 106-107, 117n, 140, 144-145, 145n, 147, 149-152, 152n, 153-157, 157n, 158-161, 164, 168, 170, 231
 Berrettini, Lorenzo 1, 8n, 203, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 236, 238, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254
 Berrettini, Luca 13, 13n, 118, 121
 Berrettini, Pietro (Pietro da Cortona) ix-xi, xx, xxiv, xxvi-xxvii, xxxiiii, xxxvi, xxxviii, 2, 8, 9, 9n, 10-12, 12n, 13, 13n, 14, 14n, 15, 19-21, 27, 32-33, 36, 55, 61, 72, 73, 82, 88, 117, 117n, 118, 118n, 120-121, 121n, 122-123, 125, 126-127, 129, 131-132, 132n, 139, 144, 145, 159-160, 168, 170, 174, 192, 200n, 202n, 243, 247
 Berrettoni, Niccolò 40, 206-207, 274, 276, 278, 280, 282, 284
 Bizzaccheri, Carlo Francesco 218-219, 320, 322, 324
 Bloemaert, Cornelis xii
 Blunt, Anthony xxxiiii
 Bocci, Francesco 329, 227
 Bocci, Giuseppe 329, 317
 Bonasogni, Giuliano 307, 329
 Bonatti, Giovanni 115n, 133, 205-208, 228, 264, 266, 268, 270, 272, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290
 Bonfait, Olivier xxxiiii, 154,
 Bonio, Giovanni Battista 301, 330
 Borea, Evelina xix, 33-34
 Borromeo, Federico 141
 Borromini, Bernardo 49
 Borromini, Francesco xii, 9, 12, 66n, 151, 153
 Boschini, Marco 116
 Boselli, Ercole 26, 77, 91, 201, 203, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258
 Boselli, Orfeo x, 7, 8, 8n, 19, 24, 28, 35, 36n, 42n, 50, 51-53, 72-75, 75n, 77, 83, 98n, 191n, 200-201, 201n, 222, 224, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 245
 Botta Adorno, Gerolamo Niccolò 70
 Boyer, Jean-Claude xxxiv, 96, 96n
 Brandi, Giacinto xi, xxiv, xxviii, xxxviii, 8-9, 29, 82-84, 89, 91, 100, 100n, 101, 161, 164, 172-174, 178-180, 202, 204-205, 210, 244, 246, 248, 250, 252, 256, 262, 266, 268, 298, 300, 302, 303
 Brefort Adam-Claude 44-45, 47, 47n, 49-51, 330
 Brentini, Giacomo 309, 311, 313, 323, 325, 327, 329
 Bricci, Basilio 8n, 36n, 201-202, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 242, 244, 248, 254, 256, 264, 266
 Briganti, Giuliano 9-10, 117n, 178n
 Brill, Paul 160
 Bronconi, Cinzio 243, 330
 Brueghel, Abraham 29, 204, 252, 254, 256, 260, 262, 264, 266, 268, 270
 Brunetti, Vittoria 142n
 Buonarroti, Michelangelo xxxv, 45, 93, 98, 111, 187, 190, 192-193
 Buoncore (Buoncuore), Giovanni Battista 131, 131n, 135n, 163, 163n, 174, 175, 208-217, 284 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 325
 Buratti, Carlo 163, 320, 322, 324,
 Bussolino, Giovanni Battista (pittore bottegaio) 200-201, 227, 229, 231, 233, 329
 Caetani (famiglia) 49, 75
 Cafà, Melchiorre xxx, 1, 2, 8n, 19, 26, 39, 51, 69, 72-73, 81, 200-202, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240. 242-244
 Caliarì, Paolo (Veronese) 64
 Camassei, Andrea 64
 Camassei, Giacinto 134n, 135, 209, 294, 296, 298
 Candaule, re di Lidia 111
 Canucci, Bernardo 44-45, 330
 Canuti, Domenico Maria 260, 274, 276, 278
 Cappelli, Pietro 212, 307, 329
 Carbone, Giovanni 202-205, 208, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 284, 286, 288, 290, 292, 296, 300
 Carcani, Filippo xxx, 26, 49, 133, 208-212, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 304, 308
 Cardelli (famiglia) 75
 Carlieri, Alberto 77
 Carnacci, Domenico 223, 249, 329
 Carpegna, Gaspare 37, 36n, 37n

- Carracci (famiglia) xviii, 81, 93, 97-98, 189
 Carracci, Annibale xxviii, 33, 82, 82n, 83, 87, 95, 97, 97n, 98, 98n, 150, 152, 163, 168, 190, 190n,
 Carracci, Ludovico 55
 Casale, Diego 43, 201-203, 205-211, 243, 245, 247, 249, 255, 257, 271, 277, 279, 281, 283, 287, 289, 291, 293, 295, 297, 299, 301, 303, 305, 307, 309, 311, 313, 315, 317
 Casale, Ludovico 330
 Castelli, Baldassarre 199, 223, 329
 Castello, Giovanni Battista (Genovese) 29
 Castello, Valerio 91n
 Castiglione, Giovanni Benedetto 21
 Castrucci, Lorenzo 223, 227, 329
 Catalani, Francesco 201, 208, 222, 224, 226, 234, 236, 238, 242, 248, 250, 252, 256, 260, 262, 266, 274, 280, 284, 286, 290, 292, 304
 Cavazzini, Patrizia 40
 Ceccolini, Paolo 227, 329
 Celio, Gaspare 41, 41n, 97, 97n, 192
 Celsi, Angelo 36n
 Cesare (Gaio Giulio Cesare) 111
 Cesi, Carlo 26-27, 27n, 28n, 36n, 39, 39n, 96-97, 101, 106, 200, 200n, 204-205, 205n, 224, 226, 228-230, 232, 234, 236-237, 246, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 275
 Cesti, Paolo 200, 329
 Chambray, Roland Fréart de xxxv, 85, 155-156
 Chantelou, Paul Fréart de 4, 7, 85
 Chapelain, Jean 87
 Chéron, François 15
 Cheron, Louis 108,
 Chiari, Fabrizio xxxii, 7, 8n, 21, 28, 28n, 35, 36n, 88-89, 91, 115n, 131, 131n, 135n, 136, 139, 151, 152, 200-202, 202n, 203-215, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314
 Chiari, Giuseppe Bartolomeo 100, 132, 162-163, 166, 180, 320, 322, 324, 326
 Chigi (famiglia) 126, 147
 Chigi, Flavio 48, 50
 Cicognara, Leopoldo 71n
 Cini, Giovanni Battista 313, 329
 Cipriani, Angela 15n
 Cipriani, Sebastiano 218-219, 322
 Ciriaci, Giovanni 307, 309, 311, 313, 329
 Clemente IX, papa (Giulio Rospigliosi) 20, 151
 Clemente V, papa (Bertrand de Got) 111
 Clemente XI, papa (Giovanni Francesco Albani) ix, xxii, xl-xli, 27, 87, 109n, 116, 175, 181, 181n, 182, 185n, 186
 Codazzi, Viviano 160
 Colbert, Jean-Baptiste xxxiiii, 65n, 84, 85, 87, 106, 107, 112, 149
 Coli, Giovanni 207, 274, 276, 278, 280, 282
 Colombelli, Nicolò 212-215, 304, 306, 308, 310
 Colombo, Bartolomeo 199-200, 222, 224, 226, 250
 Colonna (famiglia) 75
 Coninck, David de xlii, 312
 Contini, Francesco 8, 9n, 228
 Contini, Giovanni Battista 26, 209, 211-217, 298, 300, 302, 304, 326
 Contini, Giovanni Battista 269
 Coquery, Emmanuel 92n
 Corallo, Francesco 215, 215n, 315, 329
 Correggio, vedi Allegri
 Cortona, Pietro da vedi Berrettini
 Courtois, Guillaume 28, 89, 91, 159, 161, 199-200, 203-204, 206, 207, 222, 230, 232, 238, 250, 252, 280, 286
 Coypel, Noël-Nicolas 106, 193, 194n
 Cozza, Francesco 7, 8n, 25, 25n, 26, 28, 35, 36n, 39, 54, 73, 78, 82, 89, 199-203, 206-208, 222, 224, 226, 228-230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 264, 266, 268, 270, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 290, 294
 Cristina, regina di Svezia 161
 Cristofari (Cristofani), Fabio 8n, 40, 40n, 61, 204, 208, 222, 224, 228, 230, 232, 234, 236, 252, 256, 260, 262, 272, 276, 278, 280, 282, 288, 292, 294, 296
 Cropper, Elizabeth 32
 D'Oratio, Andrea 145n
 da Neve, Francesco 29
 Dal Pozzo, Cassiano 94
 Dandré-Bardon, Michel-François x
 Dario I, imperatore di Persia 111
 Dati, Carlo 87, 193n

- David, Lodovico Antonio xxxvi, xlii, 94, 121n, 184-197
 de Aragón-Córdoba-Cardona y Fernández de Córdoba, Pascual 78
 De Grassi, Giovanni Battista 202, 204, 245, 257,
 De Luco Sereni, Francesco Maria (Cesare Marco Leone Fruscadini) 73-74
 De Marchi, Giulia 102n
 De Pedibus, Giacomo (pittore all'indiana) 227, 329
 De Romanis Giulio Cesare 257, 265, 267, 271, 275, 277, 279, 281, 283, 285, 289, 291, 293, 295, 297, 299, 301, 303, 305, 307, 309, 330
 De Rossi, Giovanni Antonio 49, 205
 De Rossi, Giovanni Francesco 222, 230, 232, 242, 244
 De Rossi, Mattia 44, 94, 104-105, 115, 115n, 205-216, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 276, 277, 278, 282, 284, 286, 288, 292, 294, 295, 296, 298, 300, 302, 308, 310, 312, 314
 De Rossi, Michelangelo xii
 De Rossi, Pasquale (Pasqualino) 91, 250, 252, 254, 258, 260, 262, 268, 270, 274, 288
 De Rossi, Pier Vincenzo xii
 De Rossi, Pietro 230, 244
 De Rossi, Ranuccio 147n
 De Sanctis, Francesco 223, 227, 329
 De Sanctis, Lorenzo 200, 243, 245, 249, 330
 de' Pazzi, Maria Maddalena 177-178
 Del Fede, Pier Filippo 39, 39n, 232, 236
 del Monte, Francesco Maria 41n, 64
 Del Pò, Giacomo 61, 206-210, 268, 270, 282, 284, 286, 290, 294
 Del Pò, Pietro 7, 8n, 61, 61n, 78-79, 79n, 81-82, 82n, 83, 200-201, 201n, 202-204, 204n, 205-207, 207n, 208-209, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298
 Del Po', Teresa 61, 61n
 Del Sarto, Andrea 127
 Della Greca, Felice 48, 276
 Della Riviera, Giovanni 223, 227, 329
 Della Valle, Filippo 129
 Demetrio I (Poliorecete), re di Macedonia 111
 Di Bondone, Giotto *vedi* Giotto
 di Macco, Michela 161
 Di Maria, Francesco 276,
 Domenichino, *vedi* Zampieri
 Dori, Ascenzio 315, 329
 Dorigny, Nicolas 113, 113n
 Dughet, Gaspard 160, 240
 Dughet, Jean 81
 Duquesnoy, François 16, 50
 Errard, Charles xi, xxxiii, 19, 81, 85, 85n, 87-88, 88n, 89, 91-92, 92n, 93-96, 96n, 97, 105-107, 107n, 112, 112n, 114-116, 193, 203-204, 206-210, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 274, 276, 278, 279, 280, 282, 285-287, 288, 290, 292
 Evangelista, Filippo 132, 147n
 Faldi, Italo 1n
 Fancelli, Cosimo xxvi, xxx, 2, 4, 8n, 9, 13, 13n, 26, 70, 120, 131, 131n, 133, 199-200, 203-204, 208, 222, 224, 250, 254, 256, 262, 278, 286, 288, 290
 Fares, Nicolò (pittore d'ottangoli) 223, 227, 329
 Félibien, André xxxv, 87, 156, 156n,
 Ferdichini, Silvestro 313, 329
 Ferrata, Ercole xxvi, xxx, 2, 3n, 4, 4n, 7, 8, 8n, 9, 9n, 15, 15n, 16-17, 17n, 19, 19n, 26, 36n, 51, 65, 70, 72, 73, 133, 136, 138, 138n, 140, 201-212, 222, 224, 226, 228, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 243, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 295, 296, 298, 300
 Ferri, Ciro xxiv, xxvi, xxviii, 2, 7, 7n, 8n, 13, 29, 89, 115, 115n, 118, 121, 123, 125, 127, 133, 136, 138n, 145, 159, 204-207, 210, 211n, 222, 224, 266, 268, 272, 280, 288, 295, 296, 305
 Ferro, Giuseppe 223, 227, 329
 Fidanzì, Prospero 201-202, 232, 234, 236, 242, 244
 Filippini, Giovanni Antonio 60
 Fontana, Carlo 78, 125, 138n, 139-140, 147, 151, 161-163, 181, 205, 208-211, 215-219, 244, 248, 250, 262, 266, 270, 272, 274, 298, 302, 304, 306, 312, 314, 316, 318, 319-320, 322
 Fontana, Domenico 151

- Fontana, Francesco 131n, 141, 215-219, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326
 Fontana, Francesco Antonio 49
 Fortunati, Ippolito 212-214, 309, 311, 313, 315, 317, 319, 321, 325, 327, 329
 Francesco I Valois-Angoulême, re di Francia 84
 Francesco Rosa 205-209, 264, 266, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294
 Frangipane (famiglia) 75
 Fruscadini, Cesare Marco Leone, *vedi* De Luco Sereni
 Furietti, Giuseppe Alessandro 61n
- Gabbiani, Anton Domenico 127
 Gabrielli, Pietro 172
 Gaeta, Giovanni Battista 43, 202, 204, 207, 208n, 227, 247, 330
 Gagliardi, Filippo 60
 Galanti, Agostino 329
 Galestruzzi (Galestrucci), Giovanni Battista 8n, 23, 24n, 36n, 39, 39n, 84, 96, 200-202, 204-205, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284
 Galli, Giovanni Antonio (Spadarino) 177
 Gandolfi, Riccardo 97, 97n
 Garolli, Pier Francesco 102, 134n, 135, 137, 163, 209-219, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326
 Garzi, Luigi 81, 89, 102, 131, 131n, 132, 136, 204-206, 208-209, 211-217, 252, 254, 256, 260, 264, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 322, 324, 326
 Gasparri, Carlo xix
 Gaulli, Giovan Battista (Baciccio) xx, xiv, xviii, 7, 7n, 8n, 26, 28, 35, 36n, 100, 100n, 101, 133, 135n, 140, 158-161, 172, 174, 200-202, 204-205, 207-209, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292
 Gelée, Claude *vedi* Lorrain
 Genovese, Giovanni Battista *vedi* Castello
- Germani, Ludovico 204, 257, 265, 267, 271, 277, 279, 330
 Germano, Pacifico 227, 329
 Gherardi, Antonio 205, 268, 270, 276, 278
 Gherardi, Filippo 207, 210, 212-214, 216-217, 274, 276, 278, 280, 282, 286, 296, 298, 300, 302, 306, 308, 310, 312, 318
 Ghezzi, Giuseppe xi-xii, xxii, xxx, xxxii, xxxv-xliv, 27, 72, 101, 101n, 102, 102n, 104, 105, 115, 115n, 116, 120-122, 132, 133-165, 138, 141, 142n, 143, 143n, 145, 147, 149-152, 152n, 153-163, 166-168, 171-172, 174, 181-182, 182n, 184, 187, 187n, 191-192, 194, 197, 205, 205n, 206-214, 214n, 215-216, 216n, 217-219, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 287, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 313, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326
 Ghezzi, Pier Leone xxxviii, 72, 141n
 Giacomini (Jacobini), Girolamo 317, 319, 329
 Gimignani, Ludovico 20, 166, 166n, 207-210, 210n, 211-212, 214, 216, 262, 266, 268, 270, 274, 276, 278, 280, 282, 286, 296, 300, 302, 306, 308, 312, 314, 318
 Giordano, Luca xxv, 164
 Giorgetti, Antonio 65, 68-69, 201, 234, 236, 238, 240, 246
 Giorgetti, Giuseppe 68
 Giotto di Bondone 111
 Giovannino, Vincenzio 44n
 Gisleni, Giovanni Battista 200, 222, 224, 232
 Gismondi, Paolo 125, 203-205, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288
 Giubbini, Guido 71n
 Giulio II, papa (Giuliano Della Rovere) 86
 Giulio Romano, *vedi* Pippi
 Giustiniani (famiglia) 75
 Goldstein, Carl xvi-xvii
 Golzio, Vincenzo 48
 Gortier Francesco 329
 Gramatica, Antiveduto 176
 Grassia, Francesco 44-47, 330
 Gregorio XIII, papa (Ugo Boncompagni) 38, 45, 92, 141, 194, 194n
 Greuter, Lorenzo 8n, 201-202, 202n, 222, 242, 244, 246
 Grimaldi, Giovan Francesco xxxii, 7, 8n, 19, 25, 39, 55, 55n, 56, 56n, 60, 65, 70, 71n,

- 88, 89, 89n, 199-201, 203-205, 222, 224, 228, 230, 234, 236, 238, 240, 242, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 274, 276, 278
- Gualtieri, Carlo 36n
- Guardi, Arrigo 44n
- Guercino, *vedi* Barbieri
- Guidi, Domenico 7, 8n, 19, 26, 28, 51, 81-83, 96, 101, 104, 104n, 138n, 199-203, 203n, 204-205, 205n, 207, 210, 218-219, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 275, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 320, 324
- Haffner, Enrico 274, 276, 278,
- Hager, Hellmut 8
- Hamerani, Giovanni 211-217, 217n, 302, 304, 306, 308, 310, 312
- Haskell, Francis xx
- Hurtrelle, Simon 208-209, 284, 286, 288, 290, 292
- Innocenzo XII, papa (Antonio Pignatelli) xxxiv, 115, 176
- Inverni, Marco Antonio 329
- Jacovacci, Domenico 8n, 200, 202-204, 224, 226, 228, 230, 232, 244, 246, 248, 250, 254, 256, 258, 260, 266, 272, 310
- Kieven, Elisabeth 159
- La Chambre, Pierre Cureau de 15
- La Faggia (della Faggia), Carlo 43, 202, 202n, 204, 206, 209, 243, 245, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 259, 279, 281, 283, 285, 299, 317, 330
- Lafage, Raimondo 108
- Lamberti, Ventura 162, 162n, 320, 322, 324, 326
- Lamberto, Michele 249, 330
- Lanfranco, Giovanni 25, 33, 35, 60, 78, 81, 83, 136, 145, 150, 160
- Lanzi, Luigi Antonio 56n, 79, 88, 96, 123, 126, 158,
- Lauri, Filippo 35, 77, 84, 84n, 89, 91, 161, 200-203, 228, 230, 232, 234, 244, 246, 248, 250, 252
- Le Brun, Charles xi, xxxiii, xxxiii, xxxiv, 19, 26, 85, 104, 104n, 105, 105n, 106-107, 107n, 108n, 112, 206, 276, 278
- Le Clerc, Sébastien 15
- Le Gros, Pierre il giovane 182, 191
- Lespingola, Francesco (François) 260, 262, 266, 268, 272
- Lenardi, Giovanni Battista 163, 216-219, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326
- Leonardo da Vinci xvii, 187, 189n, 190
- Leone X, papa (Giovanni di Lorenzo de' Medici) 86
- Leoni, Ippolito 35-36, 36n, 73, 73n, 200-201, 207, 212-214, 222, 224, 226, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 254, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 292, 302, 309
- Leoni, Ottavio 73
- Leplat, Raymond 48
- Leti, Filippo 135n, 139, 216-219, 312-314, 318, 324, 326
- Locatelli (Lucatelli), Pietro 125, 131n, 139, 141, 215-217, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324
- Loire, Stéphane xxxix
- Longhi, Roberto 21, 83
- Lorrain, Claude Gelée *detto* 138n, 203
- Lucenti, Girolamo 199-200, 222, 224, 226, 228
- Luigi XIV di Borbone, re di Francia xxvi, xxxiii, xxxiii, xxxv, xxxix, 15, 24, 84, 85n, 87, 106-107, 111-112, 154, 157,
- Luti, Benedetto 126, 127n, 217, 217n, 316, 318, 320, 322, 324, 326
- Luzi, Filippo 131n, 132, 141, 163, 199, 217, 217n, 218-219, 318, 320, 322, 324, 326
- Macci, Paolo 223, 227, 330
- Maderno, Carlo 151, 155
- Magalotti, Lorenzo xxvi
- Magno, Giovanni Battista 244, 246, 266,
- Mahon, Denis xvi-xvii
- Maille (Maglie), Michele xxviii, xxx, 26, 70, 70n, 100, 133, 137, 139, 140, 163, 207-217, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 316, 318
- Maini, Giovan Battista 129
- Maioli, Clemente 8n, 222, 226, 228, 230, 232, 234, 236
- Malvasia, Carlo Cesare 97

- Mannelli, Giuseppe 311, 315, 330
- Maratti, Carlo ix, xi, xii, xiii, xv-xvii, xix, xxii, xxiv-xxx, xxxii, xxxiii, xxxviii-xli, 1, 1n, 3, 3n, 4, 6-8, 8n, 9, 9n, 13, 17n, 19-20, 20n, 21, 21n, 23-28, 30, 30n, 31-33, 35, 36, 36n, 37, 39, 49, 55, 56n, 70, 71n, 72, 77-78, 83-84, 86-89, 91-92, 96, 98, 98n, 99, 99n, 100-101, 104-106, 109n, 113, 113n, 114-115, 115n, 116-117, 127, 129, 131-132, 138n, 141-142, 143n, 149, 152-153, 155, 158-159, 161, 163-164, 168, 171-172, 174-175, 175n, 176-178, 178n, 179-180, 180n, 181-182, 184, 189, 200-207, 210, 210n, 217, 217n, 218-219, 219n, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 285, 312, 318, 324, 325, 326
- Marchi, Giuseppe 77, 77n, 204, 242, 244, 246, 248, 250, 254, 256, 258, 260, 264, 266, 268, 276, 282, 288,
- Marconi, Paolo 1n
- Mari, Baldassarre 224, 228, 242
- Mariani, Giovanni Maria 222, 224, 226, 238, 242, 244, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260
- Marini, Giovanni Battista 319, 323, 327, 330
- Martinelli, Domenico 132, 211-215, 302, 304, 306, 308, 324
- Martinez, Giuseppe Antonio 147n
- Martuscelli Mattia 44, 44n, 46, 50, 239, 243, 247, 253, 257, 330
- Marzinotto, Marica 1n
- Massari, Cesare 71n
- Massarotti, Angelo 135n
- Mazzuoli, Giuseppe 17, 17n, 134n
- Megabizo 111
- Mei, Bernardino 199-200, 222, 224, 226, 228, 229, 231
- Menicucci, Giovanni Battista 136, 207-212, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308
- Metrodoro di Atene 111
- Mezzetti, Amalia xvi
- Michel, Olivier 141
- Miel, Jan 161
- Milizia, Francesco 157
- Minardi, Tommaso 189, 189n
- Missirini, Melchiorre xviii, xxv, 22, 22n, 24, 27, 27n, 40, 42n, 70-71, 71n, 75, 98, 98n, 104, 191n,
- Mola, Giovanni Battista 129, 131
- Mola, Pier Francesco xi, xxii, xxiv, 7, 8, 8n, 9, 9n, 21-24, 24n, 27, 29-30, 33, 35, 37, 57, 81, 83, 129, 160, 180, 199, 199n, 222, 224, 226, 228-229, 231-232
- Monanni, Monanno 8n, 226, 228
- Monnaville, François 135, 135n, 163, 216, 217-219, 312, 314, 320, 322, 324, 326
- Mono, Vincenzo 227, 330
- Montagu, Jennifer xx, 3, 4, 66, 69, 140
- Montanari, Tommaso xxxiv, 34, 154n
- Morandi, Giovanni Maria xxiv, xxxii, 19, 60, 83, 88, 89, 91, 98, 98n, 104-105, 114-115, 115n, 132-133, 135n, 136, 136n, 139, 141, 141n, 203-207, 207n, 208-219, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276-278, 280, 282, 284, 285-288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302-304, 306, 308, 310, 316, 318-320,
- Morelli, Lazzaro 49, 240, 244, 248, 260
- Morelli, Nicolò 227
- Moroni, Gaspare 6, 6n, 8n, 26, 199, 222, 224, 226, 228
- Murgia, Francesco 199-200, 222, 224, 226, 228, 230, 256
- Naldini, Paolo xxx, 3, 4, 6-7, 8n, 20, 26, 39, 60, 70, 84, 98, 98n, 100, 136, 200-207, 207n, 208-211, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296
- Natale, Giovanni Battista 270
- Nava, Giuseppe 204, 257, 259, 265, 269, 330
- Negro, Emilio 57
- Nelli, Lorenzo 218-219, 320, 322, 324, 326
- Nicia 111
- Noack, Friedrich 77n
- Noehles, Karl 10, 12
- Nuzzi, Mario 200, 222, 224, 226, 230
- Odazzi, Giovanni 129
- Omodei, Luigi Alessandro 36n
- Onofri, Basilio 200, 223, 227, 330
- Orlandi, Pellegrino 156, 190
- Orsini, Lelio 36n
- Ottoni, Lorenzo 140-141, 142n, 163, 216-217, 217n, 218-219, 310, 312, 314, 316, 318, 320, 322, 324, 326

- Pace, Michele (Michelangelo del Campidoglio) XLII, 77, 77n, 244, 246
 Pallavicini, Niccolò Maria xxviii, 143n
 Pampalone, Antonella 178
 Pamphilij (famiglia) 47
 Pamphilij, Camillo 2, 81
 Pamphilij, Giovanni Battista 185
 Panvini Rosati, Franco 1
 Paolini, Pio 207-208, 210-212, 284, 286, 288, 290, 298, 300, 302, 304
 Paolo Emilio, Lucio (Macedonico) 111
 Paolo V, papa (Camillo Borghese) 38
 Papaleo, Pietro 316, 318, 322, 326
 Parisi, Camilla 17n
 Parisio, Ambrosio 284, 318, 320, 322, 324, 326
 Parodi, Domenico 167, 172
 Pascoli, Lione 24, 78, 81, 122, 125n
 Passariti, Antonino 227, 330
 Passeri, Giovan Battista 8n, 23, 23n, 34-36, 36n, 54, 88, 89n, 91, 96, 97n, 133n, 167, 192, 199-200, 203-207, 207n, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 236, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286
 Passeri, Giuseppe 171-172
 Patroni, Nicolò (pittore bottegaio) 330
 Perez, Costanzo 201, 222, 238, 240, 242, 244, 248, 250, 258, 276, 280, 282
 Perini Folesani, Giovanna xx, xxxiv
 Perrault, Charles xxxv, 87, 155, 157, 157n
 Peruzzini, Giovanni 205, 266
 Petri gnani, Girolamo 8n, 36n, 78, 200-202, 204-207, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 260, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284
 Pevsner, Nikolaus xvii, xviii, 34
 Piazza, Carlo Bartolomeo 120-121
 Piccioni, Matteo xxx, 6, 8n, 56, 60-65, 69, 199-203, 222, 224, 226, 228, 230, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246
 Pichi, Antonio 145n
 Pilepote, Giovanni Luigi 200, 223, 227, 229, 231, 233, 330
 Pinelli, Antonio xviii
 Pioselli, Marcantonio 135n
 Piovani, Andrea 170
 Pippi, Giulio (Giulio Romano) 81
 Pirgotele 111
 Pistoni, Giovanni Battista 311, 330
 Pistorij, Massimiliano 313, 317, 319, 321, 323, 327, 330
 Pistrino, Domenico 132
 Plincesne, Paolo 200, 223, 227, 229, 231, 233, 330
 Plinio Secondo, il vecchio 53
 Porpora, Paolo 201, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 236, 238, 240, 244, 248, 252
 Posterla, Carlo Antonio 211-212, 223, 227, 307, 309, 311, 313, 330
 Posterla, Francesco 121, 131
 Poussin, Nicolas xxxiii, xxxiv, xxxvi, xxxix, 79-82, 87, 94, 116, 154, 156, 160, 168, 188, 193
 Preti, Giacomo 222, 224
 Preti, Gregorio 7, 202, 222, 224
 Previtali, Giovanni xii, xix, xxiv, 33-34
 Prosperi Valenti Rodino, Simonetta 79, 159
 Protogene 111
 Raggi, Antonio xxviii, xxx, 3-4, 8n, 19, 26, 70, 84, 100, 136, 152, 199-200, 202, 204-212, 222, 224, 226, 228, 254, 260, 262, 266, 268, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294
 Rainaldi, Carlo 12, 140, 204, 206-211, 254, 260, 262, 264, 266, 274, 276
 Rainaldi, Domenico 8, 8n, 23, 36n, 56-60, 91, 94, 200-202, 202n, 203-204, 208, 210-217, 217n, 224, 226, 228, 230, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 262, 264, 268, 270, 272, 276, 278, 282, 288, 290, 294, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320
 Randon, Claude 95
 Re Sole, vedi Luigi XIV di Borbone
 Reni, Guido xxviii, 7, 20, 136, 150, 160, 164, 168, 177
 Resta, Sebastiano xxxvii, 167-168, 170-171, 171n, 174
 Retti, Leonardo 135n, 322, 324, 326
 Riario, Ottavio 141, 141n
 Ribera, Jusepe xxv, 22, 57
 Riccardini, Tomaso 315, 330
 Ricci, Amico 158
 Rinaldi, Giacomo 327, 330
 Rita, Michele 304
 Roberto d'Angiò, re di Napoli 111

- Robusti, Jacopo (Tintoretto) 22
 Romanelli, Giovan Francesco xxxiii, 8-9, 125, 160
 Romani, Giuseppe 227, 243, 249, 330
 Rondone, Alessandro 49
 Rondoni, Francesco 224
 Rosa, Salvator xxii, 160
 Rosigni, Filippo 330
 Rospigliosi, Giulio 81
 Rospigliosi, Tommaso 61
 Rossi Pinelli, Orietta 74
 Rotili, Valeria xvn, 177
 Rubens, Pieter Paul 111, 193,
 Ruberti, Domenico 308, 310, 312, 316, 322, 324, 326
 Rudolph, Stella xix
 Ruffo, Antonio 29
 Rusconi, Camillo 129
 Rusconi, Giuseppe 129
- Sacchetti, Girolamo 307, 330
 Sacchi, Andrea xxviii, 3, 3n, 4, 20, 27, 60-61, 99, 123, 125, 132, 152, 152n, 159-160, 168
 Salandra, Daniele 208, 330
 Salerno, Luigi xx, 1n, 21, 21n
 Salviati, Tommaso 36n
 Sanzio, Raffaello xiii, xix, xxv-xxvi, xxxii-
 i-xxxvi, 35, 64n, 70-71, 81, 86, 88, 93-95, 98, 98n, 111, 116, 127, 145, 145n, 149, 152, 154-155, 160, 163, 166, 176-177, 187, 190-194
 Saracino, Camillo 223, 227, 330
 Sassi, Fabiano 217-219, 311, 313, 315, 317, 319, 321, 323, 325, 327, 330
 Savelli, Paolo 36n
 Sbringa, Alessandro 37, 37n, 133, 201-202, 205-208, 228, 232, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 260, 262, 270, 272, 274, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294
 Scano, Gaetana 1n
 Scaramuccia, Luigi 70, 70n, 71n, 72, 274, 276, 280
 Scilla, Agostino 134n, 135, 135n, 208-209, 209n, 210-219, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320
 Seiter, Daniel xxiv, 167, 171-172, 180
 Serafinelli, Guendalina 178
 Serini, Giovanni 43, 205-206, 208-210, 212-216, 265, 267, 271, 293, 295, 299
- Sillani, Sillano 44-51, 239
 Siriachi, Girolamo 227, 330
 Sisto V, papa (Felice Peretti) 38, 92, 141, 193-194
 Spadarino, *vedi* Galli
 Sparti, Donatella Livia 47
 Spezzaferro, Luigi 166
 Stella, Ludovico 228
 Strappa, Melisso 44n, 45
 Strappa, Pietro 201, 234, 236, 246
 Sublet de Noyers, François 85
 Susinno, Stefano xv, xix, 1n, 72, 176
 Sutherland Harris, Ann 60, 189
- Testelin, Henri 112n
 Teulière, Mathieu de la xii
 Théodon, Jean-Baptiste xxx, 26, 70, 70n, 139-141, 191, 208-219, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 302, 312, 314, 316, 318, 320, 322
 Timomaco 111
 Tintoretto, *vedi* Robusti
 Titi, Filippo 56, 56n, 100
 Tiziano, *vedi* Vecellio
 Tolomeo I, re d'Egitto 111
 Tomassini, Gregorio 8, 8n, 133, 136, 139, 200, 205-209, 209n, 211-217, 217n, 222, 224, 226, 228, 236, 240, 254, 256, 262, 264, 266, 268, 270, 272, 276, 278, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 314, 316, 318, 320
 Totila, re degli Ostrogoti 111
 Trevisani, Francesco 162, 162n, 164, 166, 320
 Turner, Nicholas 187
 Tuscher, Carl Marcus 15, 15n
- Urbano VIII, papa (Maffeo Vincenzo Barberini) xxxiii, 11, 14, 27, 38, 84, 86, 112, 116, 141, 150, 152, 152n, 188
- Valeri, Antonio 145, 318, 320
 Vallet, Guillaume 95
 Van Dyck, Antoon 95, 111
 Vanni, Raffaello 8n, 24, 160, 199, 222, 224, 226, 228, 232, 234, 236, 244, 246, 248, 250, 252
 Variati, Marta 167n
 Vasari, Giorgio 187, 192-193
 Vasconio, Giuseppe 200

INDICE DEI NOMI

Vecellio, Tiziano 22, 71, 111, 160
 Ventra, Stefania xii-xiii
 Veronese, *vedi* Caliarì
 Vezzi, Francesco 200, 330
 Villa, Gaspare 212, 330
 Vittoria, Vincenzo 192, 192n
 Vouet, Simon 84
 Ważbiński, Zygmunt xviii, 31, 97
 Witte, Arnold Alexander 97n

Wittkower, Rudolf 12
 Zampieri, Domenico (Domenichino) xx-
 viii, 55, 78-81, 99-100, 106, 127, 150, 164,
 168
 Zeusi 111
 Zevallos, Giuseppe 186, 186n
 Zuccari, Federico xxxv, 11, 13, 15, 28, 32-34,
 86, 98n, 121, 141, 141n, 142n, 194, 195n



© 2020



FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI DICEMBRE 2019



© 2020



QUADERNI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

Quaderni delle borse di alti studi e dei premi

1. *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*, a cura di Giuseppe Dardanello. 2018, xiv-270 pp. con 4 figg. n.t. e 166 figg. f.t. a colori.
2. STEFANIA VENTRA, *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*. 2019, XLIV-372 pp. con 101 figg. n.t. e 71 tavv. f.t. a colori.

È realmente esistita, nel secondo Seicento, una cultura accademica romana aderente a un canone stilistico normativo ispirato al culto dell'antico e alle moderne declinazioni di questo culto? A partire da questa domanda, il libro ricostruisce le presenze, i ruoli e la produzione figurativa dei membri del consesso accademico e le strategie di autopromozione attuate nel delicato momento della messa in crisi del primato di Roma da parte dei francesi. In un panorama assai più articolato e meno normativo di quanto fino ad oggi abbiano considerato gli studi, si distingue l'impegno del segretario Giuseppe Ghezzi nel promuovere la produzione artistica del proprio tempo attraverso una rivendicazione che esalta l'arte romana del Seicento in tutte le sue declinazioni, considerandone i raggiungimenti pari a quelli della Roma antica. Fornendo una nuova interpretazione dei fatti, il volume giunge infine a rispondere negativamente al quesito iniziale, con l'auspicio che il termine «accademico» perda quella connotazione in senso stilistico che per la cronologia in esame non trova riscontri oggettivi.