

# LETTERATI, ARTISTI, MECENATI DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO

Identità culturali tra Antico e Moderno

a cura di

MICHELA DI MACCO



Leo S. Olschki Editore  
MMXX







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*

3

# LETTERATI, ARTISTI, MECENATI DEL SEICENTO E DEL SETTECENTO

## Identità culturali tra Antico e Moderno

a cura di

MICHELA DI MACCO



LEO S. OLSCHKI EDITORE  
MMXX



© 2021



Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze

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

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto, 8  
50126 Firenze  
[www.olschki.it](http://www.olschki.it)

Redazione del volume: Romina Origlia

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



© 2021

Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze

The logo features a stylized symbol above the text. The symbol consists of a vertical line with a horizontal bar across it, and a circle containing the letters 'H' and 'S'.

ISBN 978 88 222 6735 1

## SOMMARIO

Prefazione del Presidente .....	Pag.	VII
Introduzione di Michela di Macco .....	»	IX
GIACOMO MONTANARI, <i>Tra 'antico sapere' e pittura 'moderna': la cultura del secolo barocco nei dipinti e nelle letture di Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)</i> .....	»	1
VALERIA DI GIUSEPPE DI PAOLO, <i>Dall'intelletto alla mano: selezione e traduzione dei modelli nell'Accademia di Francia nel XVII secolo</i> .....	»	33
CLAUDIA TARALLO, <i>Il modello tradito: la lezione tassiana e il poema eroico fra Sei e Settecento</i> .....	»	61
SARA PISELLI, <i>«Cavaliere in Città grande»: convergenze artistiche e strategie culturali alla corte del cardinale Ottoboni</i> .....	»	95
ALESSIA RIZZO, <i>«Chacun, suivant son goût, aura lieu de se perfectionner sur d'excelens originaux». Antico e Moderno per i pittori della 'generazione 1700' fra gli anni Venti e Trenta del Settecento</i> .....	»	121
Abstracts .....	»	167
Gli autori .....	»	171
Elenco delle illustrazioni nel testo .....	»	173
Bibliografia .....	»	179
Indice dei nomi .....	»	213



Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze



© 2021



Fondazione  
**1563**  
per l'Arte  
e la Cultura

## PREFAZIONE

L'uscita di un nuovo Quaderno, nella collana dedicata alle borse e ai premi della Fondazione 1563, è sempre un'occasione lieta, ancor più quando il tema è particolarmente interessante, come nel caso di questo terzo volume cresciuto nell'ambito del Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco.

Dedicato alla riflessione sul rapporto tra Antico e Moderno dalla fine del Seicento alla metà Settecento, specifico oggetto del bando 2014, il volume collaziona cinque saggi, di cui quattro di argomento storico-artistico, tra filologia e storiografia, mentre il quinto è di ambito letterario. Sono frutto del lavoro di altrettanti giovani ricercatori provenienti da tutta Italia, che hanno riflettuto su alcuni degli argomenti inseriti nell'ampio programma di ricerca che ha portato, con gli arricchimenti delle riflessioni discusse in seminari e gruppi di ricerca, e con l'approfondimento di specifici temi trattati nei bandi per le borse sul Barocco fino al 2018, alla grande mostra *Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi 1680-1750*, allestita nel 2020 presso la Reggia di Venaria Reale, e alla stesura dell'imponente catalogo, a cura di Michela di Macco, di Giuseppe Dardanello e di Chiara Gauna, impresa editoriale che certamente rappresenta una pietra miliare negli studi storico-artistici sul periodo.

Il bando per borse di Alti Studi sul Barocco è giunto ad oggi alla ottava edizione e rappresenta un appuntamento consolidato, attentamente seguito da università e da istituti culturali italiani e stranieri, presentatori dei loro migliori allievi. Le numerose candidature proposte nel corso degli anni hanno decretato il successo dell'iniziativa della Fondazione 1563, che ha sempre mantenuto una rigorosa linea di selezione di ricerche di eccellenza, incrementato la vocazione alla internazionalizzazione e diffusione delle ricerche attraverso la scelta di progetti aperti su scala globale, e infine raccolto la sfida della rivoluzione digitale, che anche nella ricerca umanistica è diventata centrale.

L'obiettivo non secondario delle borse è quello di produrre titoli che possano andare ad arricchire il curriculum dei ricercatori, che abbiamo visto nel tempo, e con soddisfazione, proseguire nel loro percorso professio-

## PREFAZIONE

nale e inserirsi – come dimostra una lusinghiera statistica – nelle accademie nazionali e straniere, negli uffici di tutela, nei musei e nelle istituzioni culturali; l'impegno è dunque quello di continuare in queste edizioni che conduciamo con la fattiva collaborazione della casa editrice Olschki.

Vale la pena di sottolineare ancora una volta come, nell'ambito del Programma di *Alti Studi sul Barocco*, grazie alla preziosa direzione scientifica di Michela di Macco e alla continuità nel tempo del lavoro di tutta la Fondazione 1563, si sia consolidata una vasta comunità di specialisti multidisciplinari; una comunità che guarda con attenzione alla nostra attività e al nostro impegno, e che la sostiene con interesse, ravvivando così una ragionevole speranza per il futuro delle discipline umanistiche, e per la ricerca in generale.

PIERO GASTALDO

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



© 2021

Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze

## INTRODUZIONE

Gli studi raccolti in questo volume sono stati sollecitati dagli esiti delle ricerche condotte dai singoli autori quando, vincitori della borsa di studio bandita nell'anno 2014 dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, si erano misurati con il tema allora indicato presentando progetti che individuavano alcuni argomenti nodali.

*Antico-Moderno. Parigi, Roma, Torino 1680-1750*, era il titolo del bando, coincidente con quello del Progetto, ideato e curato da Giuseppe Dardanelli e da chi scrive, all'interno del Programma di Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco.

Nel sito della Fondazione si possono trovare tanto i libri che pubblicano in formato elettronico la messa a punto delle ricerche allora condotte dai borsisti, quanto la declaratoria del bando qui di seguito riportata:

La dialettica del rapporto antico/moderno è un problema centrale della cultura europea e, come tale, investe il pensiero e permea le sue manifestazioni in età barocca.

Con l'avanzare della soglia della modernità l'antico stesso, inteso come fonte dell'ideale classico, configura nuove rappresentazioni e nuove cronologie che assumono anch'esse valore normativo e di legittimazione politica ed estetica, in un rapporto dinamico tra cultura imperniata sui canoni e sperimentazione di identità.

In tale dialettica due sono indubbiamente tra i centri maggiori di produzione culturale: Roma e Parigi; l'uno, per la stratificazione storica, luogo di straordinaria sedimentazione dei diversi antichi riconosciuti a carattere normativo; l'altro, per la sua strategia politica, motore del consapevole investimento nelle forme e nelle figure della modernità. Torino, rispetto a tali fenomeni della cultura europea, non si misura in posizione subalterna ed elabora un ambizioso processo identitario come luogo di osservazione privilegiato sulle tendenze in atto e come laboratorio sperimentale sul gusto e sulla cultura, in un confronto bipolare con Roma e con Parigi, alimentato dallo scambio di idee, pratiche, opere e di artisti. Da quanto premesso risulta evidente che il tema del Bando non suggerisce tanto un approccio generale, quanto invece l'analisi di un tessuto di relazioni dinamico e complesso: e come tale, da rendere riconoscibile attraverso l'esame di momenti salienti e di casi nodali.

I saggi raccolti in questo libro trovano origine, in particolare, in ciò che viene argomentato in quest'ultima parte della declaratoria, potendosi col-

locare a premessa o all'interno della cronologia e della geografia culturale indicata, con riferimento alla dialettica del rapporto antico-moderno.

Una dialettica rappresentata dando voce agli artisti nella mostra *Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi 1680-1750* allestita nella Citroniera di Juvarrà della Reggia di Venaria Reale (30 maggio-20 settembre 2020) e argomentata nel relativo catalogo (Sagep editori, Genova 2020, a cura di M. di Macco, G. Dardanello e C. Gauna).

Lungo il percorso di quella mostra l'ordinamento delle opere nelle diverse sezioni rendeva percepibile come la scelta, la sensibilità e la riappropriazione interpretativa dei modelli antichi, più remoti e più prossimi, facessero emergere la sfida lanciata dagli artisti nei confronti di quel passato tanto celebrato quanto ingombrante e presentava nelle diverse individualità stilistiche l'avanzare di differenti prospettive della modernità in via di codifica.

Nelle scelte di riferimento, tra Roma e Parigi, si vedeva il progressivo distanziarsi degli artisti che a Roma facevano tesoro del confronto con quella stupefacente pluralità di modelli mentre lo sguardo dei francesi si apriva in altre direzioni, rivolgendosi a Venezia e ai maestri del Nord.

Tra gli artisti italiani del Seicento la scelta, per affinità, poteva anche ricadere su Giovanni Benedetto Castiglione, non solo per la sua sensibile ricchezza cromatica e per gli effetti brillanti del chiaroscuro ma anche per la singolarità delle sue iconografie.

Per quest'ultimo aspetto, in particolare si poteva vedere in mostra come avesse attratto l'attenzione di Charles-François Hutin la storia di *Tobia che seppellisce i morti*, un soggetto assai raro, trattato dal Grechetto in una acquaforte drammatica e contrastata e, dalla metà del Settecento, rielaborato da altri artisti francesi, come si legge nella scheda di Pierre Stépanoff all'interno del catalogo (n. 187, p. 475).

Il riferimento alla mostra vale per riportare l'attenzione sui saggi raccolti in questo volume che si pone per alcuni aspetti in coerente rapporto con i temi individuati per la narrazione critica della *Sfida al Barocco*.

Proprio a proposito delle peculiarità della cultura di Castiglione in questo libro interviene il contributo di Giacomo Montanari che, per darne ragione, si propone di ricostruire la formazione del pittore e incisore genovese in stretto rapporto con l'erudito contesto del suo tempo, a partire dall'alunnato presso Giovan Battista Paggi, il nobile pittore che, nella sua casa, disponeva di una significativa raccolta di libri.

Lo studio delle biblioteche degli artisti, da tempo intrapreso per testimoniare la cultura dei loro possessori, viene da Giacomo Montanari in modo innovativo spostato dal maestro all'allievo. Lo studioso riconosce nei testi raccolti da Paggi, in particolare in quelli relativi alle scienze naturali, alla filosofia naturale, alla magia, all'alchimia e alla dottrina ermetica, il

fondamentale avvio della formazione letteraria e filosofica del Castiglione e, di conseguenza, propone linee interpretative delle opere per ritrovare i risvolti operativi, le sollecitazioni e le conseguenze prodotte, leggendo le scelte dell'artista in stretta consonanza di linguaggio tra iconografia e stile, durante il percorso di aggiornamento del Grechetto nel passaggio dal mondo genovese a quello romano.

Nei saggi qui raccolti ricorre il tema della funzione ispiratrice dei modelli connesso alle modalità del confronto nei suoi diversi e dicotomici aspetti legati alla obbligata conformità esecutiva oppure alla ricercata libertà creativa.

Alle modalità di rapportarsi al modello, tra imitazione pedissequa e rielaborazione individuale, è dedicato il testo di Valeria Di Giuseppe Di Paolo che assume come osservatorio il valore attribuito all'esercizio di copia nel percorso formativo degli artisti francesi vincitori del *Prix de Rome*, *Pensionnaires* nell'Accademia di Francia a Roma, percorrendo il periodo che va dalla data della sua fondazione, nel 1666, alla fine del Seicento.

La finalità di eguagliare e superare la Città eterna, facendo giungere a Parigi in copia il patrimonio di *Nobilis Opera* presente a Roma, impongono modalità prescrittive di osservazione dei modelli messe in opera nell'Accademia francese con determinazione, disponendo ad esempio, come nota l'autrice, i calchi delle statue antiche su piedistalli girevoli per la «*commodité de voir les figures de tous les costés*».

L'esercizio di copia da Raffaello per i giovani pittori e dalla statuaria antica per i giovani scultori e i risultati vistosamente diversi, deludenti per il lavoro spesso scadente dei pittori, portano progressivamente a modificare gli stessi obiettivi e persino le finalità delle copie, arrivando a chiedere con insistenza una riforma delle modalità rivolte anche alla scelta di copiare, dei capolavori, parti e dettagli. Garantito dalle capacità degli scultori, nel 1682 il direttore La Teulière dichiarava di preferire la copia di una statua completata in tutte le sue parti piuttosto che un originale monco e lacunoso, affermando di conseguenza, come scrive l'autrice, il primato dei moderni riconosciuti capaci di interpretare e persino di migliorare i modelli antichi. Al cospetto del maestro urbinato, invece, il primato dei moderni si spostava dai giovani artisti ai grandi maestri, a Le Brun, a Mignard acclamati a Parigi novelli Raffaello. A conferma, ispirandosi al *San Luca che dipinge la Vergine in presenza di Raffaello*, opera allora ritenuta autografa del maestro urbinato e additata come vessillo della romana Accademia di San Luca, Mignard realizzava un dipinto di stesso soggetto (Troyes, Musée des Beaux-Arts), ma collocava il proprio ritratto al posto di quello di Raffaello.

Nell'Accademia di Francia a Roma, all'inizio del Settecento l'opposizione tra conformità e libertà nella copia porta verso nuove direzioni la riflessione

sul valore che l'esercizio assumeva nel percorso formativo dei *Pensionnaires*. In particolare, l'apertura verso un repertorio allargato di modelli facilitava, con la maggiore autonomia delle scelte, lo sviluppo delle individualità creative dei giovani artisti, indirizzati a favorire l'intensità dello sguardo, a dimostrare liberamente la qualità interpretativa, a scegliere per affinità nella molteplicità di opere degli antichi più remoti e più prossimi a disposizione sia a Roma, sia nei territori più rappresentativi delle maggiori Scuole d'Italia.

Il saggio di Alessia Rizzo analizza lo svolgimento di quel nuovo modo di osservare e di creare, prendendo in esame un'intera generazione di pittori francesi, la "generazione del 1700", così felicemente individuata da Pierre Rosenberg. Di quegli artisti, con grande finezza di analisi filologica, l'autrice del corposo contributo qui pubblicato indica le differenze tenendo conto di numerosi fattori, a partire dalla diversità di formazione, che portano alla molteplicità di orientamenti di stile e di genere e motivano le scelte indirizzate verso nuove prospettive.

Da tempo ricorre negli studi la consultazione della *Correspondance* dei direttori dell'Accademia di Francia a Roma con i rispettivi referenti parigini. Una fonte ricchissima e preziosa che, pur con tutte le sue compromissioni, restituisce mutamenti di percorsi formativi e di parametri di giudizio, rendendo percepibile l'occhio del tempo. Il saggio della Rizzo segue, in quel fitto scambio epistolare dal 1724 al 1734, il modificarsi dell'Accademia francese a Roma sotto la guida di Nicolas Vleughels che, anche nell'indirizzo formativo, si conferma portavoce del moderno come dimostrano i casi individuati dalla studiosa perché «importanti per lo sviluppo successivo dello stile di ciascuno degli artisti».

In un periodo nel quale, tra secondo Seicento e prima metà del Settecento, si manifesta nel mondo romano la volontà di promuovere il dialogo paritetico tra Architettura, Pittura, Scultura, Poesia e Musica, le maggiori difficoltà per raggiungere lo scopo si incontrano nella produzione del poema eroico, genere che non tiene il passo con le altre arti e non riesce a superare, ma neppure ad eguagliare quello più illustre della poesia italiana cinquecentesca, avendo come modello di riferimento la *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.

L'emulazione fa perdere originalità, come dimostrano le approfondite riflessioni di Claudia Tarallo che nel suo saggio, con esemplari accertamenti, motiva il fallimento del poema eroico prodotto alla fine del Seicento in una affannosa «ricerca d'identità destinata a restare disattesa».

I poeti inseguono, più o meno mediocrementemente, la chimera della gloria epica sulle orme del Tasso, forti del riconoscimento di poema eroico dato alla *Liberata* da Giovan Mario Crescimbeni (il Primo Custode d'Arcadia) a danno del *Furioso* collocato nel meno nobile genere del romanzo, in contra-

sto, anche in questo, con Gian Vincenzo Gravina che riconduce al vertice Ariosto, considerato vero emulo di Omero.

Il genere epico continua comunque ad essere gradito, sostenuto e dato alle stampe con risultati che anche nella veste editoriale riflettono il diverso riconoscimento di qualità dell'opera. Anche per l'investimento nella pubblicazione si distingue infatti l'*Imperio vendicato* di Antonio Caraccio, uscito per i tipi di Giovanni Battista Bussotti nel 1679 e in edizione accresciuta nel 1690, anno di fondazione dell'Accademia dell'Arcadia e di ingresso nella stessa del Caraccio. Il poema tratta della quarta crociata (1202-1204) conclusasi con la conquista di Costantinopoli contro i Greci scismatici ad opera di Baldovino di Fiandra e del doge Enrico Dandolo ed è dedicato alla Repubblica di Venezia che insignì l'autore del titolo di cavaliere di San Marco. L'approvazione dei contenuti metaforici del testo e la volontà di dare una collocazione di rilievo al libro di Caraccio, distinguendolo dalla produzione epica disponibile, trovano dimostrazione nell'importante arricchimento editoriale. A corredo dell'opera, infatti, l'antiporta viene affidata per l'incisione a Pietro Santi Bartoli, la figura allora più accreditata nel mondo dell'antiquaria seicentesca, e per il disegno a Carlo Maratti, il pittore più illustre per la capacità di tradurre nell'immagine allegorica i contenuti del testo. All'interno del libro, la presenza del bellissimo ritratto di Antonio Caraccio disegnato e inciso da François Spierre (che nell'edizione più aggiornata inserisce l'insegna del cavalierato) conferma la volontà di promozione del letterato e del suo testo attraverso la scelta di artisti di massimo accreditamento che, nelle loro differenti espressioni di stile, corrispondevano, nella sensibilità dei contemporanei, ai vertici di qualità richiesti.

Pur nei diversi risultati della produzione letteraria, rimane evidente che la *Gerusalemme liberata* di Tasso incontra il gusto dei contemporanei trovando riscontro, con ben altri esiti qualitativi, nella produzione figurativa.

Le potenzialità proprie della *Liberata* di essere rappresentata ora privilegiando scene idilliache con ritmo armonico accordato dalla grazia, ora l'ideale eroico, spogliato della retorica barocca, determinano la fortuna iconografica del poema tassiano e moltiplicano le raffigurazioni ispirate a quel capolavoro epico.

Se ne trova testimonianza anche in questo libro leggendo il contributo della Rizzo, dove vediamo attestarsi il gradimento per le storie del Tasso nell'arredo ideato da Filippo Juvarra nel Palazzo Reale di Torino con la scelta di Carle Vanloo per la serie di piccole tele dalla *Liberata* (1733).

Grande estimatore del poema è il cardinale Pietro Ottoboni che commissiona finti arazzi di soggetto tassiano realizzati, a guazzo su tela, dai pittori Puglisi, Ricciolini e Borgognone (ovvero Simonot) negli anni 1691-1693, fatti tradurre in 15 arazzi di Pietro Ferloni a partire dal 1732, per

l'arredo dell'appartamento del cardinale nel Palazzo della Cancelleria a Roma.

Alla figura di Pietro Ottoboni, certo non isolata ma di massimo rilievo nel moderno mecenatismo di gusto arcadico, è dedicato il saggio di Sara Piselli che riesamina con intelligenza gli studi sull'argomento e porta nuovi contributi di riflessione sul cenacolo ottoboniano dove il dialogo promosso e favorito tra letterati, musicisti, pittori, scultori, architetti, decoratori agevolava consonanze e capacità di visione armonica delle arti.

I tre aspetti considerati dalla studiosa maggiormente rappresentativi dell'elaborazione intellettuale e della promozione culturale riguardano l'impegno educativo, l'incentivazione della rappresentazione scenica e musicale, la protezione e lo sviluppo produttivo di pittori e scultori che, protagonisti di quella temperie arcadica, elaborano con alta consapevolezza tecnica e proprietà di stile nuove composizioni improntate di raffinata delicatezza, grazia, espressione sentimentale.

Il cardinale raccoglie l'alta eredità culturale lasciata da Cristina di Svezia simbolicamente progettando di insediare alla Lungara, nella dimora che era stata della regina, l'Accademia denominata Albana in onore di Clemente XI Albani. Istituire un'Accademia per l'educazione dei gentiluomini non era una novità, nuovo invece era considerare Pittura, Scultura e Architettura, con la Musica e le Belle Lettere, discipline necessarie e di pari valore formativo rispetto a quelle nello specifico cavalleresche. Accantonata l'impresa accademica, è nel teatro che la volontà ottoboniana di promuovere il rinnovamento, educando al "buon gusto" arcadico, vede il luogo naturale di trasmissione. Se ne trova un'importante argomentazione negli studi fondamentali di Nicola Badolato, a partire dalle prime ricerche sulla rappresentazione del *Ciro* di Scarlatti con le scenografie di Juvarra per il teatro della Cancelleria, edite nel volume *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra: un libro curato da Giuseppe Dardanella (Olschki, 2018)* che raccoglie contributi dei borsisti, vincitori del primo bando di alti studi emanato dalla Fondazione 1563; un libro quindi primo della serie programmata come collana della Fondazione, cui questo volume attesta la scelta di dare continuità.

Quanto agli scultori e ai pittori, il saggio di Sara Piselli analizza le opere più rappresentative della committenza ottoboniana, con particolare attenzione allo scultore Angelo De Rossi, sul quale si era soffermata nella ricerca per la borsa di studi edita in formato elettronico (*La scultura in Arcadia. Antico/Moderno: lo stile arcadico nella cerchia ottoboniana*, 2017). In quel libro Andrea Bacchi, nella prefazione, auspicava una monografia completa sullo scultore ad opera della studiosa che, in questo saggio, aggiunge un ulteriore contributo che fa ben sperare.

MICHELA DI MACCO

GIACOMO MONTANARI

TRA 'ANTICO SAPERE' E PITTURA 'MODERNA':  
LA CULTURA DEL SECOLO BAROCCO  
NEI DIPINTI E NELLE LETTURE  
DI GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE (1609-1664)

Con questo intervento si desidera mettere in luce l'importanza di provare a ricostruire la formazione culturale di un artista come Giovanni Benedetto Castiglione – la cui vita dagli sviluppi non lineari (tra andate e ritorni – più o meno turbolenti e affrettati – tra Genova, Roma, Napoli, Venezia e Mantova) pone di continuo interrogativi relativi ad una presunta eterodossia anche della sua produzione artistica – per poterne comprendere appieno le scelte figurative e formali e il rapporto, come si vedrà, strettissimo, con il *milieu* culturale erudito del suo tempo, senza il bisogno di richiamarne necessariamente una militanza dissidente.

Bisogna anche ricordare che, mentre per molti centri propulsivi della cultura barocca si è proceduto a una sistematica analisi delle relazioni intercorse tra aristocratici e artisti e tra letteratura e arti figurative, circa l'ambiente culturale genovese dei primi trent'anni del Seicento (quello in cui, appunto, ebbe a formarsi il giovane Castiglione prima della partenza per Roma nei primi mesi del 1632),<sup>1</sup> poco è stato ancora detto, se non in via in gran parte ipotetica. Tuttavia, grazie a recenti indagini d'archivio e a una più attenta revisione dei materiali esistenti, si è potuta definitivamente stabilire – documenti alla mano – la vivacità culturale della Repub-

---

<sup>1</sup> Grechetto compare negli *Stati delle anime* della chiesa di Sant'Andrea delle Fratte a Roma. Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano, Fondo del Vicariato [d'ora in poi ASVV]: parrocchia Sant'Andrea delle Fratte, anno 1632, f. 201; il documento è pubblicato in: A. PERCY, *Castiglione's chronology: some documentary notes*, «The Burlington Magazine», 109, 1967, p. 675. Per altri dati sulla cronologia del Castiglione, oltre a quelli esplicitamente segnalati in questo saggio, si veda L. MAGNANI – T. STANDRING, *Regesto*, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio-1 aprile 1990), a cura di T. Standring, Genova, Sagep, 1990, pp. 253-256.

blica,<sup>2</sup> soprattutto nello svolgere il ruolo di punto di riferimento per quanto riguarda lo sviluppo, anche internazionale, dei modelli letterari e per la rapida svolta in chiave naturalista di una nuova generazione di pittori. Personalità come Giulio Pallavicino,<sup>3</sup> Giovanni Vincenzo Imperiale, Anton Giulio Brignole Sale,<sup>4</sup> Giovan Carlo e Marcantonio Doria<sup>5</sup> rappresentano, infatti, interlocutori di primo piano a livello internazionale per personalità che avranno poi un ruolo chiave nella codificazione della nuova ‘parlata barocca’ – come Giovan Battista Marino<sup>6</sup> – e – dall’altra parte – costituiscono i punti di riferimento per molti degli artisti più significativi del tempo, da Caravaggio e Giulio Cesare Procaccini, a Rubens, Van Dyck, Giovan Battista Paggi, Luciano Borzone, Bernardo Strozzi e molti altri.<sup>7</sup>

Sappiamo che l’alunnato di Giovanni Benedetto Castiglione presso Giovan Battista Paggi durò dal 1625 al 1627 (anno della morte del maestro) e che egli ebbe a completare il proprio canonico apprendistato settennale presso altri artisti: con tutta probabilità Sinibaldo Scorza e Giovanni Andrea

<sup>2</sup> G. MONTANARI, *Libri Dipinti Statue. Rapporti e relazioni tra le raccolte librarie, il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova, Genova University Press, 2015a; Id., *Giovanni Vincenzo e Pietro Paolo a Genova: la cultura di Rubens nei libri e nei dipinti dell’Imperiale*, «Studi Secenteschi», LVIII, 2017, pp. 137-144.

<sup>3</sup> MONTANARI 2015a, pp. 23-46 e 219-268.

<sup>4</sup> Q. MARINI, *Anton Giulio Brignole Sale gesuita e l’oratoria sacra*, in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Genova, 2-4 dicembre 1991), a cura di C. Paolucci, Genova, Associazione amici della biblioteca Franzoniana, 1992, pp. 127-150; Id., *Anton Giulio Brignole Sale*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, 2 voll., Genova, Costa & Nolan, 1992, I, pp. 351-389; Id., *Frati Barocchi. Studi su A.G. Brignole Sale, G.A. De Marini, A. Aproso, F.F. Frugoni, P. Segneri*, Modena, Mucchi, 2000; Id., «Apprestati, o lettore, a cogliere gran messe». *Il romanzo religioso barocco tra avventure agiografiche e oratoria sacra*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del Convegno di Studi (Genova, Auditorium di Palazzo Rosso, 5-7 ottobre 2006), a cura di S. Morando, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 205-226; G. MONTANARI, *Francesco Fulvio Frugoni. Libri barocchi tra Torino e l’Europa*, Torino, Fondazione 1563 per l’Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2017b, pp. 17-34, pubblicazione on line: [fondazione1563.it/pdf/CdSP\\_f1563\\_2014\\_Montanari.pdf](http://fondazione1563.it/pdf/CdSP_f1563_2014_Montanari.pdf).

<sup>5</sup> V. FARINA, *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze, Edifir, 2002; P. BOCCARDO, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas. Vite, carriere, mecenatismo e collezionismo di Giovan Carlo e Marcantonio Doria*, in *L’ultimo Caravaggio, eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto (1610-1640)*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d’Italia, 30 novembre 2017-8 aprile 2018), a cura di A. Morandotti, Milano, Skira, 2017, pp. 43-58.

<sup>6</sup> O. BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira di G.B. Marino*, Padova, Editrice Antenore, 1969, pp. 142-150; Id., *Fra i ritratti del Giovo e del Marino. Schede per la Galleria*, «Lettere Italiane», XL, 4, 1988, pp. 511-521; L. BELTRAMI, *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2015, pp. 32-44.

<sup>7</sup> Su questi temi, che attraversarono l’Italia da nord a sud, si veda l’importante catalogo a cura di Alessandro Morandotti, relativo all’esposizione milanese *L’ultimo Caravaggio 2017*.

De Ferrari.<sup>8</sup> Se l'eredità dello Scorza e del De Ferrari, oltre che dalle fonti, emerge con chiarezza dal fare artistico del Castiglione (come ben sottolineato da Timothy Standring nel catalogo dell'ultima mostra sul Grechetto disegnatore),<sup>9</sup> che si conferma erede delle tendenze vandyckiane di Giovanni Andrea e propugnatore del disegno dal vivo acquisito, invece, dalla vicinanza con Sinibaldo, è ancora da chiarire donde abbia tratto la sostanza del suo profondo – e indubbio – aggiornamento culturale, più volte evocato, ma mai suffragato da fonti certe. Si è, infatti, supposto che a svolgere il ruolo di 'formazione' a livello letterario e filosofico del pittore genovese fosse stato il primo soggiorno romano (1632-1635):<sup>10</sup> gli indubbi contatti con l'ambiente di Cassiano Dal Pozzo (anche attraverso il collega Giovanni Andrea Podestà, incisore di alcune tavole del *Museo Cartaceo* con il quale condivide

---

<sup>8</sup> In un documento datato 1625 relativo ad una causa in cui il Paggi interviene in veste di procuratore per conto di un tale D.B. Monte per ottenere una riscossione di alcuni crediti è citato tra i testimoni della transazione il 4 aprile 1626 Benedetto Castiglione q. Giovanni (Genova, Archivio di Stato [d'ora in poi ASGe], *Notai Antichi*, Bartolomeo Borsotto, 6158). Che il Castiglione frequentasse assiduamente la casa di Giovan Battista Paggi ci è confermato anche dal documento datato 11 marzo 1627, nel quale, assieme al Podestà, viene citato come testimone della morte dell'artista (*Ivi*, 6161) e da una nota del 3 settembre successivo, in cui sempre il Castiglione testimonia la presenza per sei mesi di un dipinto di Contestabile sempre nella casa del Paggi (*Ivi*, 6162). Queste indicazioni, seppur frammentarie, sono indice di una assidua frequentazione da parte di Giovanni Benedetto Castiglione della casa e dell'ambiente di Giovan Battista Paggi. La supposizione di un vero e proprio apprendistato a partire dal 1625 è suffragata dal fatto che la partenza del Grechetto per Roma avvenga esattamente sette anni dopo, nel 1632: sette, infatti, erano i canonici anni dell'*accartatio* presso la bottega di un maestro, dopo i quali l'allievo veniva considerato un professionista indipendente. Castiglione, stando alle fonti, avrebbe pertanto trascorso i primi due con il Paggi, poi, alla morte di quest'ultimo, sarebbe stato accolto prima dallo Scorza (morto nel 1631), poi presso Giovanni Andrea De Ferrari (R. SOPRANI – C.G. RATTI, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, 2 voll., Genova, nella Stamperia Casamara, dalle Cinque lampadi, 1768-1769, II, 1769, p. 309).

<sup>9</sup> L'enorme quantità di osservazioni sulla formazione del Grechetto disegnatore fornita nel catalogo dell'esposizione (T. STANDRING – M. CLAYTON, *Castiglione. Lost Genius. Masterworks on Paper from the Royal Collection*, London, Royal Collection Trust, 2013), offre oggi un quadro più chiaro delle relazioni con il *parterre* artistico genovese e romano che permisero a Castiglione di mettere in luce le sue straordinarie e poliedriche qualità grafiche. Sulla formazione genovese e, in particolare, sui debiti nei confronti di Giovanni Andrea De Ferrari e di Sinibaldo Scorza, si veda *ivi*, pp. 17-24.

<sup>10</sup> Il 22 marzo 1635 Giovanni Benedetto si trova probabilmente già a Napoli, dal momento che negli atti del processo a suo carico che si sta tenendo a Roma, un testimone afferma che «Giovanni Benedetto aveva lasciato Roma e si era recato a Napoli». Roma, Archivio di Stato [d'ora in poi ASR], Tribunale criminale del governatore, *Processi*, vol. 302, 22 Marzo 1635 *et seq.*, ff. 893-1007, parzialmente pubblicato in A. BERLOTTI, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova, 1884 (ristampa anastatica, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1965), pp. 177-186. Il 29 luglio 1637, invece, il Castiglione firma un atto di locazione a Genova, prendendo in affitto una casa da Ascanio Spinola per un anno, con la possibilità di rinnovare il contratto anche per l'anno successivo. ASGe, *Notai Antichi*, Giovan Francesco Zerbi, 6653.

l'alunnato genovese)<sup>11</sup> e dell'Accademia dei Lincei; i rapporti stretti con Agostino Mascardi e con la cerchia, raffinata ed erudita, che ruota attorno ai Barberini;<sup>12</sup> i forti stimoli ricevuti e accolti dalle opere di Nicolas Poussin, notoriamente incline alla riflessione del dilagante neostoicismo e del sincretismo religioso propugnato dai Gesuiti,<sup>13</sup> hanno favorito l'identificazione proprio della Roma degli anni Trenta come il contesto ideale per la genesi delle aspirazioni e del linguaggio criptico e filosofico del Castiglione.<sup>14</sup>

Nonostante queste considerazioni siano tutte inoppugnabili, rispondere all'istanza relativa alla formazione culturale del Castiglione appare cosa assai più complessa ed è di fatto riduttivo presupporne le linee (anche quelle – come vedremo – intuite correttamente) solo sulla base di congetture e probabilità. A stabilire un punto fermo nella relazione tra Giovanni Benedetto e la cultura letteraria del suo tempo, concorre un documento di straordinaria profondità e ricchezza d'informazioni, afferente, però, al sinora meno documentato primo momento genovese (di cui – ad esempio – non possediamo opere pittoriche di certa attribuzione) piuttosto che al più noto primo periodo romano: si tratta dell'inventario della casa-studio di Giovan Battista Paggi, redatto alla sua morte. Segnalato e studiato sempre in relazione al suo proprietario e – in particolare – per la parte principalmente dedicata agli strumenti dell'artista e dei dipinti, esso in più indica come, insieme a bozzetti, sculture e disegni, il nobile pittore avesse raccolto e mantenesse negli spazi comuni della sua abitazione – adibita in gran parte a studio di pittura praticato anche dagli allievi<sup>15</sup> – una cospicua

<sup>11</sup> A. ORLANDO, *Giovanni Andrea Podestà. Incisore di Cassiano*, in *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, 29 settembre-26 novembre 2000), a cura di F. Solinas, Roma, De Luca, 2000, pp. 175-177.

<sup>12</sup> L. MAGNANI, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in *La Pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, a cura di E. Gavazza, F. Lamera e L. Magnani, Genova, Sagep, 1990, pp. 258-264; ID., *Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, un vedere 'filosofico'*, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 5-7 maggio 2011), a cura di A. Beniscelli, L. Magnani e A. Spiriti, Roma, Vecchiarelli Editore, 2014, pp. 215-234.

<sup>13</sup> Cfr., in particolare, V. RIVOSECCHI, *Esotismo in Roma barocca. Studi sul padre Kircher*, Roma, Bulzoni, 1982, *ad indicem*; P. SANTUCCI, *Poussin. Tradizione ermetica e classicismo gesuita*, Salerno, Cooperativa editrice, 1985, *ad indicem*.

<sup>14</sup> MAGNANI 2014, pp. 215-234; D. FRASCARELLI, *L'arte del dissenso. Pittura e libertinismi nell'Italia del Seicento*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 127-138.

<sup>15</sup> Questo argomento è stato trattato da Peter Lukehart, nella sua tesi di dottorato (P.M. LUKEHART, *Contending ideals: the nobility of G. B. Paggi and the nobility of painting*, 2 voll., tesi di dottorato, Baltimore, John Hopkins University, 1988, II, pp. 549-674) e più di recente da Valentina Frascarolo, che ha restituito un'immagine estremamente convincente della casa-bottega dell'artista attraverso la lettura del suo inventario (cfr. V. FRASCAROLO, *La casa studio di*

biblioteca che, coi suoi oltre 200 volumi – entra a buon diritto tra quelle di ragguardevoli dimensioni sino ad ora censite a Genova tra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo.<sup>16</sup> Accanto ai volumi che in maniera più o meno uniforme popolano le biblioteche degli artisti coevi (manuali di iconografia, testi di storia antica, emblematica etc.), la raccolta del Paggi conservava anche diciassette testi relativi alla filosofia naturale, alla magia, all'alchimia e alla dottrina ermetica.<sup>17</sup> Stante il fatto che durante tutto il XVI e il XVII secolo queste tematiche, alcune delle quali percepite realmente come vere e proprie scienze, erano non solo perfettamente 'accettate', ma anche attentamente studiate dai ceti eruditi della società<sup>18</sup> (clero, aristocrazia e letterati: per fare esempi genovesi, dei volumi di cui tra breve si parlerà si trova traccia nel 70% delle biblioteche indagate afferenti alla forbice cronologica in oggetto),<sup>19</sup> è innegabile che tali tematiche messe a disposizione di un giovane che – come ricorda Soprani – «studiava lettere umane»<sup>20</sup> prima che la pittura, potessero divenire una sorta di stimolo ulteriore alla conoscenza di tali testi.

L'opportunità che la conoscenza della composizione della biblioteca del Paggi permette, è quella non soltanto di poter sviluppare ipotesi inerenti alle possibili 'ispirazioni' dei soggetti del Castiglione relativamente ai testi in essa contenuti, quanto di poter comprendere un quadro intellettuale all'interno del quale inserire l'intero 'sentimento artistico' del pittore genovese.<sup>21</sup> La continua reiterazione di soggetti molto specifici, il puntuale

---

*Giovan Battista Paggi nella «contrada di porta nova»: gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista, in Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma, Gangemi Editore, 2013, pp. 101-116). Cfr. anche A. LEONARDI, *Genoese Way of Life. Vivere da collezionisti tra Seicento e Settecento*, Roma, Gangemi Editore, 2013, pp. 130-135.

<sup>16</sup> ASGe, *Notai Antichi*, Bartolomeo Borsotto, 6161. La trascrizione dell'inventario è stata parzialmente pubblicata per la parte relativa ai dipinti in V. BELLONI, *Penne, pennelli e quadre: cultura e pittura genovese del Seicento*, Genova, Emmebi, 1973, pp. 46-51, e per la parte relativa alla biblioteca dell'artista in ID., *A libreria do scio Paggi*, in *Caroggi, creuse, montae: documenti di storia, cultura, pittura, scultura, mecenatismo, vita genovese dal Cinque all'Ottocento*, Genova, Emmebi, 1975, pp. 191-194; integralmente in LUKEHART 1988, II, pp. 460-484 e in LEONARDI 2013, in *Appendice* a pp. 207-229. Sulle biblioteche genovesi tra XVI e XVII secolo, si veda MONTANARI 2015a (con bibliografia precedente), in cui ci si sofferma anche sul rapporto di "lettura" del Castiglione con la biblioteca del maestro (*ivi*, pp. 150-170).

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 140-150.

<sup>18</sup> Cfr. *I primi lincei e il Sant'Uffizio: questioni di scienza e di fede*, Atti dei Convegni Lincei, (Roma, 12-13 giugno 2003), 524, Roma, Bardi Editore, 2005; O. TRABUCCO, *Edizioni dellaportiane antiche e nuove*, «Giornale critico della filosofia italiana», XCIV, 3, 2015, pp. 497-501.

<sup>19</sup> MONTANARI 2015a, pp. 135-140.

<sup>20</sup> SOPRANI – RATTI 1768-1769, II, 1769, p. 309.

<sup>21</sup> Si tratta di ciò che Luigi Salerno definiva, nel suo pionieristico saggio su Salvator Rosa, Grechetto e Pietro Testa del 1970, «l'aria che respiravano [gli artisti] in certi ambienti letterari

inserimento di ben precise immagini all'interno delle sue opere, le peculiari scelte iconografiche e persino tecnico-stilistiche, sono diretta derivazione di volontà, che hanno le proprie radici nella formazione genovese del Castiglione e che – di conseguenza – lo spinsero alla precisa scelta dell'ambito culturale romano di cui predilesse la frequentazione.

Nella biblioteca del Paggi compaiono, infatti, alcuni testi di fondamentale importanza: il *Basilica Chymica*<sup>22</sup> di Oswald Croll, un vero *best seller* che ebbe ben diciotto edizioni a stampa fra il 1608 e il 1658; *Della Tramutazione metallica sogni tre* di Giovan Battista Nazari;<sup>23</sup> *La esposizione di Geber filosofo di Messer Giovanni Bracesco*<sup>24</sup> e *Della Magia Naturale* dello scienziato napoletano Giovanni Battista della Porta.<sup>25</sup>

La centralità del primo testo, quello del Croll, oltre che per la sua capillare diffusione europea, è ben evidenziata da un semplice aneddoto: sono le incisioni tratte dal suo frontespizio (Fig. 1) e rappresentanti i più grandi alchimisti del passato a campeggiare, proprio in quegli anni, sulle pareti del Gabinetto alchemico del cardinale Francesco Maria Del Monte.<sup>26</sup> Una conferma – se mai ve ne fosse stato bisogno – di quanto sia oggi importante conoscere le tematiche descritte anche nei testi relativi alla tradizione ermetico/alchemica per comprendere il mondo culturale del Seicento in

---

o filosofici» (L. SALERNO, *Il dissenso nella pittura, intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvatore Rosa e altri*, «Storia dell'Arte», 5, 1970, p. 48).

<sup>22</sup> O. CROLL, *Basilica Chymica, et De signaturis, seu vera et viva anatomia maioris et minoris mundi*, Francofurti, Godefridi Tampachii, 1608.

<sup>23</sup> G.B. NAZARI, *Della Tramutazione metallica sogni tre*, in Brescia, appresso Francesco e Pietro Maria Marchetti fratelli, 1572. Nell'inventario del Paggi il volume è segnalato come «transmutazione metallica, sogni tre di Gio Batta Nazari». Riportato nella trascrizione di Belloni (1975, pp. 191-197), è inspiegabilmente assente nell'edizione della biblioteca proposta dal Lukehart (1988, II, pp. 570-674).

<sup>24</sup> G. BRACESCO, *La esposizione di Geber filosofo di Messer Giovanni Bracesco di Iorci Novi, nella quale si dichiarano molti nobilissimi secreti della natura*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito De Ferrari e fratelli, 1561. Nell'inventario della biblioteca il testo è indicato come «dialogo dell'archimia del Geheber».

<sup>25</sup> La notazione inventariale «maggia naturale, del Porta», spinge a pensare che il testo posseduto dal Paggi fosse la traduzione volgare dell'opera, in particolare quella realizzata a Napoli nel 1611. L'edizione, sempre in volgare, ma in quattro libri, stampata a Venezia nel 1618 riporta, infatti, un titolo decisamente differente (*Dei Miracoli e maravigliosi affetti dalla Natura prodotti, Libri quattro, di Giovan Battista Porta napolitano*, in Venetia, Presso Gio: Battista Bonf., 1618), poco conforme a quanto segnalato dal notaio in fase di redazione dell'elenco. L'edizione napoletana, inoltre, suddivisa in venti libri, non venne mai inserita nell'*Indice dei libri proibiti*, segno di una sua probabile maggior diffusione nelle raccolte librerie del tempo (cfr. TRABUCCO 2015, pp. 528-530). Devo questa segnalazione all'amicizia di Donato Verardi, che qui ringrazio per il confronto sui 'suoi' temi dell'aportiani.

<sup>26</sup> Lo ricorda Maurizio Calvesi, negli studi da lui dedicati al Caravaggio (M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 177-178).

particolare. Sono però i contenuti espressi nel volume a risultare d'ulteriore interesse: Croll delinea perfettamente quello che è il 'ruolo' dell'alchimista, mettendo in luce – sempre per via di metafora – quelle che sono le 'azioni da compiere' per portare a termine il cammino (naturalmente filosofico e spirituale, ma descritto come concreto e 'fisico') che permette di giungere alla comprensione del mondo e al rinnovamento dello spirito. Non si tratta dell'idea comunemente diffusa della pratica di laboratorio: il cammino ermetico-alchemico è un viaggio all'interno di se stessi, che ha come obiettivo la piena conoscenza di sé e, attraverso questa sorta di 'microcosmo' costituito dall'uomo, della Natura stessa (il macrocosmo). Sono concetti per certi versi banali, dove per banalità s'intende la piana e fitta diffusione degli stessi: la *Commedia* dantesca, l'*Hypnoerotomachia Poliphili*, l'*Arcadia* di Sannazaro, solo per citare i testi *mainstream*, alludono tutti, con simili metafore, ai medesimi concetti. L'invito rivolto agli alchimisti/filosofi è dunque – nel *Basilica Chymica* del Croll – piuttosto radicale: alienare tutti i beni di proprietà, viaggiare per le aree più lontane e remote della terra, annotare «[...] con cura la distinzione tra gli animali, la differenza delle piante, i vari generi di minerali e le proprietà e l'origine di tutte le cose che esistono» e – soprattutto – non vergognarsi di «studiare diligentemente l'astronomia e la filosofia naturale dei contadini» per arrivare, come supremo conseguimento, alla «conoscenza delle cose e delle loro proprietà». <sup>27</sup>

La dimensione di una conoscenza esperienziale del dato naturale e dell'essenza stessa della natura è un motivo che ritorna fortemente nella retorica per immagini del Castiglione: le 'scene pastorali', le 'transumanze', l'onnipresenza dell'elemento animale e naturale e la vera e propria ossessione nell'uso di una tecnica pittorica mimetica, utilizzata per propor-



Fig. 1. OSWALD CROLL, *Basilica Chymica, et De signaturis, seu vera et viva anatomia maioris et minoris mundi*, Francofurti, Godefridi Tampachii, 1608, frontespizio.

<sup>27</sup> CROLL 1608, p. 35. Traduzione dell'autore.

re come veri e propri protagonisti del dipinto gli animali stessi nelle loro più varie forme, potrebbero essere scelte formali leggibili nella sequela di questi ragionamenti filosofici. C'è tuttavia di più: è importante notare che il passo biblico che descrive la vicenda delle greggi di Labàno acquisite da Giacobbe con la straordinaria e 'miracolosa' mutazione dei velli in striati e maculati<sup>28</sup> veniva riportata da Giovanni Battista della Porta proprio ne *Della Magia Naturale*, dove Giacobbe assume il ruolo cardine di primo tra gli alchimisti.<sup>29</sup> Che di Castiglione venga esplicitamente detto, negli atti processuali romani risalenti all'alterco (con rissa) del 1635 (e prodromo del possibile passaggio napoletano) che egli era il pittore «il quale dipingeva spesso li viaggi di Giacobbe»,<sup>30</sup> suona come una probabile conferma che i soggetti prescelti non avessero solo generica parentela con «mercati e gruppi di animali», come viene sostenuto nel suo medaglione biografico,<sup>31</sup> ma mettessero invece in luce una approfondita competenza letteraria e – di riflesso – si rivolgessero ad una selezionata e facoltosa clientela affine a questo mondo culturale. Cosa che fece di Castiglione uno degli artisti più richiesti e collezionati del suo tempo.<sup>32</sup> Senza contare che proprio la prima tela firmata e datata dall'artista, nel soggiorno romano, rappresenta *Giacobbe e le greggi di Labàno*,<sup>33</sup> a maggior conferma del rapporto 'di lettura' con un testo (quello del Della Porta) che il Castiglione aveva probabilm-

<sup>28</sup> Genesi 30, 31-42.

<sup>29</sup> G.B. DELLA PORTA, *Della Magia Naturale del sig. Giovanni Battista della Porta Linceo napoletano, Libri XX*, Napoli, appresso Gio. Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1611, I.1. Si veda anche G.M. WESTON, *Il dissenso nella pittura: temi e questioni sull'eredità critica di Luigi Salerno*, in *I pittori del dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, a cura di S. Albl, A.V. Sganzerla e G.M. Weston, Roma, Artemide, 2014, pp. 20-21.

<sup>30</sup> La citazione è tratta dal documento giudiziario conservato presso ASR, Tribunale criminale del Governatore, *Processi*, vol. 302, 22 marzo 1635 e ss. 893-1007, in parte pubblicato da BERTELOTTI [1884] 1965, pp. 177-186; F. LAMERA, *Miti, allegorie e tematiche letterarie per la committenza privata*, in *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova, Sagep, 1990, p. 173; T. STANDRING, *La vita e l'opera di Giovanni Benedetto Castiglione*, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* 1990, p. 15.

<sup>31</sup> SOPRANI – RATTI 1768-1769, II, 1769, p. 310.

<sup>32</sup> F. LAMERA, *Opere di Gio. Benedetto Castiglione nelle collezioni genovesi del XVII e XVIII secolo*, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* 1990, pp. 29-34; L. LORIZZO, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma, De Luca, 2010, pp. 48-52. Più stimolante la riflessione proposta da Lauro Magnani (2014, pp. 216-218), che mette in luce la necessità di valutare la pittura di Grechetto al di fuori dalle pionieristiche dinamiche di rilettura della storiografia degli anni Settanta (SALERNO 1970), valutandone il 'consenso' ricevuto dagli strati più alti della società, piuttosto che il 'dissenso', alla luce di queste considerazioni – di fatto – poco calzante.

<sup>33</sup> Si veda la scheda di Timothy Standring, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* 1990, n. 1, pp. 59-60.

te avuto caro nella biblioteca del Paggi abbandonata da pochi anni, ma senza dubbio validamente 'sostituita' dall'effervescente ambiente romano, che di certo – Cassiano *in primis*<sup>34</sup> – ai genovesi aveva poco da invidiare sotto il profilo dell'aggiornamento librario.<sup>35</sup>

Riguardo agli altri testi presi in esame, emergono due principali fattori dalla loro integrale lettura. Il primo è quello relativo a *La sposizione di Geber filosofo*, del Bracesco: in una sorta di dialogo di stampo platonico, l'alchimista Geber (uno di quei *virii illustres* presenti anche sull'antiporta del *Basilica Chymica* e del Gabinetto del Del Monte) si rivolge al mitico Demogorgone, che ha il ruolo (suo di diritto, secondo anche il *De genealogia deorum gentilium* di Boccaccio, altresì presente nella fornitissima biblioteca del Paggi) di incarnare la Natura indivisa.<sup>36</sup> Il nome e il ruolo ricoperto da questa arcaica divinità appaiono tutt'altro che alieni dal mondo culturale (e dunque grafico-pittorico) del Castiglione: quelle che si potrebbero definire come erme di Pan (nella comune accezione di divinità agreste), sono da leggere più correttamente come immagini di Giove Ammone, del Dio Unico<sup>37</sup> o – ancor meglio – come busti di Demogorgone,<sup>38</sup> anche in relazione alle caratterizzazioni iconografiche di questa divinità deducibili dal repertorio del Cartari (Fig. 2)<sup>39</sup> e dall'affresco, basato sul testo di Boc-

<sup>34</sup> S. DE RENZI, *Contributo per una ricostruzione della biblioteca privata di Cassiano dal Pozzo, in Bibliothecae selectae. Da Cusano a Leopardi*, a cura di E. Canone, Firenze, Olschki, 1993, pp. 139-170; *I segreti di un collezionista* 2000.

<sup>35</sup> Sulla diffusione e la fama dei testi di Della Porta nel Seicento e in particolare *Della Magia Naturale* ha dottamente argomentato Oreste Trabucco (2015), che mette significativamente in relazione – quasi a mostrarne le reciproche influenze e derivazioni dal medesimo contesto culturale – proprio tre libri posseduti dal Paggi: il *Theatrum Chemicum* (Francoforte, 1613-1622), il *Basilica Chymica* del Croll e *Della Magia Naturale* di Della Porta. Significativa anche la citazione dell'importanza accreditata al pensatore napoletano proprio nell'ambiente dei Lincei, dove la *Physiognomica* viene addirittura ristampata con dedica al cardinal nepote Francesco Barberini, in chiave di validazione eminentemente politica (TRABUCCO 2015, pp. 501-503).

<sup>36</sup> Per i riferimenti culturali alla presenza di Demogorgone, oltre al testo del Bracesco e al volume del Petrarca, si veda anche l'interessante reimpiego della figura del Dio Unico da parte di Giovanni Battista Marino nelle *Dicerie Sacre* (G.B. MARINO, *Dicerie Sacre*, Torino, per Luigi Pizzamiglio stampator Ducale, 1614, *speciatim* pp. 96-97; citato in MAGNANI 2014, p. 231) e in gran parte 'ricalcate' su alcune linee stilistiche e culturali desunte dal *Dello Stato Rustico* di Giovanni Vincenzo Imperiale, che contava – a quella data – già due edizioni (Genova, Per Giuseppe Pavoni, 1607; Venezia, Appresso Evangelista Deuchino, 1613). Cfr. sulla relazione Marino-Imperiale: BELTRAMI 2015, pp. 32-44; MONTANARI 2017b, pp. 5-17.

<sup>37</sup> MAGNANI 1990, p. 267.

<sup>38</sup> MONTANARI 2015a, pp. 161-164. Si veda anche MAGNANI 2014, pp. 230-231.

<sup>39</sup> La principale fonte iconografica oggi nota riguardo a questa enigmatica divinità è il volume di Vincenzo Cartari (prima edizione illustrata, Venezia 1571 per i tipi di Vincenzo Valgrisi e nel medesimo anno e luogo per quelli di Giordano Ziletti), che presenta sia la vicenda mitologica di Demogorgone, sia un'immagine del dio e una del cosiddetto «Antro



Fig. 2. VINCENZO CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, *Imagines di Giove et di Pan significante l'Universo*, Venezia, Tomasini, 1647.

caccio, di Jacopo Zucchi a Palazzo Firenze.<sup>40</sup>

Il ruolo di Demogorgone è sostanzialmente quello di 'razionalizzatore' del Chaos, dal quale estrae, quasi fossero figli restii a nascere, i quattro elementi. Se Demogorgone appare come una divinità poco presente nel panorama delle arti figurative, il tema elementale fu invece assai frequentato dagli artisti: Castiglione, in particolare, ha lasciato prove superbe relativamente a questa tematica, eseguite durante il soggiorno genovese tra il 1637 e il 1646<sup>41</sup> [come i *Quattro elementi* Doria, ispirati a quattro vicende mitologiche – sin'ora solo in parte identificate (Figg. 3-4)]. Questa funzione, sia 'mitologica' che 'filosofica', ritornando alla materia platonica del volume del Braccesco, è la medesima espressa da Pimandro nel *Corpus*

dell'Eternità» (V. CARTARI, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, in Venetia presso il Tomasini, 1647, pp. 10-14), in cui siedono le Età del Mondo.

<sup>40</sup> P. MOREL, *Chaos et Démogorgon. Une peinture de Jacopo Zucchi au Palazzo Firenze*, «Revue de l'Art», 1990, 88, pp. 64-69; ID., *Le Parnasse astrologique. Le décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Étude iconologique*, in *La Ville Médicis*, a cura di A. Chastel, 3 voll., Roma, École Française de Rome, 1991, III, pp. 45-88.

<sup>41</sup> Stabilitosi nuovamente a Genova certamente a partire dal 1637, come sopra indicato, Castiglione vi rimase sino al 1646. Il 10 febbraio di quest'anno, infatti, nasce a Giovanni Benedetto la figlia Livia Maria. Il battesimo avviene cinque giorni dopo, nella chiesa di San Giacomo in Carignano, dove a fare da padrino e madrina sono presenti Giovanni Battista Raggi q. Giovanni Antonio e Livia, la moglie di Gaspare Baciadonne. (L. ALFONSO, *Liguri illustri: Gio. Benedetto Castiglione detto il Grechetto*, «La Berio», 2, 1972, p. 44). Tuttavia, probabilmente già a partire dalla seconda metà di quello stesso anno, ma certamente dal 1647, Grechetto si è trasferito nuovamente a Roma. La sua casa, dove abita con il figlio Giovanni Francesco (di 5 anni) e il fratello Salvatore – citato come ventiquattrenne, ma certamente almeno di 27 anni essendo stato battezzato nel 1620 – si trova in via Rasella, come ricordano gli *Stati delle anime* della chiesa di San Nicola in Arcione. ASVV, parrocchia San Nicola in Arcione, anno 1647, c. 44v (PERCY 1967, p. 675). Successivamente, alla Pasqua del 1649, il Castiglione e la sua famiglia si trasferiranno in via della Purificazione come indicato negli *Stati delle anime* della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte. ASVV, parrocchia Sant'Andrea della Fratte, anno 1649, c. 16 (ivi, p. 676).



3



4

Fig. 3. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Giunone e Vulcano – Aria e Fuoco*, 1645 circa, olio su tela. Collezione privata. Fig. 4. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Plutone e Proserpina – Terra e Acqua*, 1645 circa, olio su tela. Collezione privata.

*Hermeticum*, tradotto da Marsilio Ficino e vera pietra miliare della cultura ermetico-alchemica, di ben nota diffusione a Roma (si pensi al ruolo in questo senso di un personaggio come padre Athanasius Kircher), ma che aveva numerosi *fans* anche a Genova, contando che persino il Paggi ne possedeva copia, elencata tra i suoi libri come «Hermes Trismegistri». Pimandro, che sembra essere un calco del *talking name* greco derivato dal sostantivo ποιμήν-ένος, significherebbe, pertanto, ‘pastore’. Nei Vangeli Cristo è «ὁ ποιμήν ὁ καλός»,<sup>42</sup> letteralmente «il pastore, quello bello». Pimandro e Demogorgone, invece, sono i pastori del sapere, che come segno di una divinità fuori dal mito e dal tempo indicano la supremazia della Natura e dei suoi elementi come via di conoscenza. La presenza di Demogorgone nelle opere di Castiglione, dunque, potrebbe essere meno genericamente assegnabile al gusto antiquario delle ‘vestigia’ e del ‘rovinismo’ di quanto sinora ritenuto, potendo immaginare che il pittore volesse in qualche modo indicare – sia nelle scene a soggetto biblico (come i viaggi di Abramo) che in quelle di area ‘profana’ (legate al mito, come la Circe) – l’importanza del rapporto diretto con il mondo naturale, evocato per verba da Oswald Croll nella sua metafora conoscitiva del cammino alchemico nel *Basilica Chymica* e ‘personificato’ in Demogorgone da Giovanni Bracesco nei *Dialoghi di Geber*, includendo questo ragionamento nella dottrina sincretica della *prisca theologia* e della *prisca sapientia*, che – come è ben noto – metteva al riparo il recupero dell’antico garantendo una patente di ortodossia anche al sapere precristiano.<sup>43</sup>

Con tutta probabilità è da leggere con la medesima inclinazione a favorire un più stretto rapporto conoscitivo dell’uomo con la Natura il tema – assai praticato da Castiglione – della Maga Circe (a cui si accenna solo brevemente). Significativo appare il fatto che la rappresentazione pittorica non sia mai orrorifica:<sup>44</sup> la mutazione è certamente chocante [come ben si vede nella famosa tela newyorkese (Fig. 5)] soprattutto perché incompresa dall’uomo, dal momento che ne snatura l’apparenza visibile e ne mette in crisi il metodo conoscitivo, basato sulla *ratio* e sulla scienza governata esclusivamente

<sup>42</sup> Giovanni 10, 11.

<sup>43</sup> SANTUCCI 1985.

<sup>44</sup> Assai diverso, infatti, appare il contesto figurativo rispetto alle grandi produzioni della seconda metà del Cinquecento, come ad esempio il ciclo dedicato all’Odissea a palazzo Poggi (Bologna) da Pellegrino Tibaldi (1550-1551), che i genovesi come Castiglione ben conoscevano. Nella rappresentazione del Tibaldi, infatti, i compagni di Ulisse sono tramutati in orridi draghi policefali che si attorciano sul pavimento, nel momento in cui l’eroe trae la spada dal fodero per minacciare la Maga. Di tutt’altro segno le scelte di Grechetto: la mutazione avviene sempre in un ‘bestiario’ naturalistico e mai ‘mitologico’, quasi a segnalare la naturalezza del cambiamento, come ben sotteso dai testi plutarchei contenuti nei *Moralia*. Di questa opinione anche FRASCARELLI 2016, pp. 128-129.



Fig. 5. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Circe*, 1650 circa, olio su tela. New York, collezione privata.

dalle leggi umane (al contrario della filosofia naturale). Nella famosa *Circe* del Gelli, edito per la prima volta nel 1549, presente nella biblioteca di Paggi<sup>45</sup> e testo dalla grande fortuna,<sup>46</sup> la ripresa del *Gryllos* plutarco (e la cul-

<sup>45</sup> L'occorrenza è considerata anche dalla Frascarelli (*ivi*, p. 132), ma la studiosa preferisce poi ritenere come fonte maggiormente accreditata il *Cantus Circaeus* (*ivi*, pp. 133-138) di Giordano Bruno (prima edizione, Paris, 1582). Stante il fatto che a Roma il Castiglione ebbe senza dubbio l'occasione di leggere il volume – facente parte degli interessi della cerchia dei Lincei – non trovo sufficienti motivazioni nelle tematiche bruniane (se non la volontà di rafforzare la presunta eterodossia del linguaggio di Castiglione) per dover *in toto* preferire la familiarità di Grechetto con quel testo, piuttosto che con l'utilizzo delle fonti plutarchee (i *Moralia*, in primis) o derivate da Plutarco (come, ad esempio, il volume del Gelli), che a Genova godettero di grande fama ed ebbero capillare diffusione quasi in ogni biblioteca (cfr. MONTANARI 2015a, *ad indicem*).

<sup>46</sup> Per le riflessioni su questo tema iconografico nella produzione di Castiglione si vedano almeno: B. SUIDA MANNING, *The transformation of Circe*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Milano, Electa, 1984, pp. 689-708; M. NEWCOME-SCHLEIER, *Castiglione in 1630s*, «Nuovi Studi», 1, 1996, 2, pp. 59-66; P. CILIBERTO, *Tradizione ed interpretazione*

tura derivata da Plutarco, specie quella dei *Moralia* in cui il *Gryllos* era contenuto, era capillarmente presente nelle biblioteche dei genovesi e utilizzata frequentemente come fonte per opere d'arte figurativa sin dalla metà del Cinquecento, come chi scrive ha avuto occasione più volte di dimostrare)<sup>47</sup> mette l'accento sulla valenza morale del giudizio delle apparenze: Odisseo ritiene che la condizione umana sia preferibile a quella animale senza averne compreso l'intimo rapporto con la Natura e quanto – invece – l'uomo se ne sia colpevolmente allontanato; l'essere 'mutato', dunque, è una trasformazione positiva, non negativa, come viene confermato eloquentemente dagli animali (o meglio, dagli uomini divenuti animali per effetto della Magia Naturale di Circe) nelle loro arringhe allo stupefatto Odisseo.<sup>48</sup> Che l'inventario dei beni di Gerolamo Balbi, redatto nel 1649, riporti la presenza di un «sopra porta di Circe con Ulisse, che parla a' diversi trasformati in pesci del Greghetto»,<sup>49</sup> descrivendo così puntualmente non la scena di omerica memoria, bensì quella plutarchea, può confermare questa interpretazione: la rappresentazione reiterata e continua lungo tutta la produzione pittorica di Castiglione della Maga Circe (placida, nobile, quieta) è per il pittore la puntuale allegoria dell'idea di Natura stessa, secondo la versione di Plutarco.

Il *De Tramutatione Metallica Sogni tre* di Giovanni Battista Nazari permette alcune ulteriori riflessioni. Il testo è impostato secondo la consueta struttura del 'testo iniziatico': il protagonista, in un ambiente naturale (qui si tratta d'un ambiente agreste, ma in altri – e ben famosi – casi trattasi di giardino, bosco o selva) s'addormenta e viene guidato in sogno da diverse figure/guida che, attraverso un percorso ipogeo lo restituiscono alla sua

---

letteraria, magia ed etica nelle raffigurazioni di Circe di Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 59.III, XXVII, 2004, pp. 207-214; FRASCARELLI 2016, pp. 127-138.

<sup>47</sup> Sulla prepotente presenza della cultura di matrice plutarchea a Genova tra Cinque e Seicento, sia all'interno delle raccolte librerie, che dal punto di vista dell'utilizzo come fonte per la produzione artistica, si vedano: MONTANARI 2015a, *speciatim* pp. 85-107; ID., *Libri e pennelli: dalle 'Vite' di Plutarco agli affreschi di Cambiaso nella Villa Grimaldi-Sauli al Bisagno a Genova*, «Commentari d'Arte», XXII, 61/62, 2015, pp. 42-56; ID., *Cambiaso svelato: le Vite di Plutarco in Palazzo Imperiale di Campetto a Genova*, «Fontes», XVI, 31-32, (2013-2014) 2016, pp. 109-132; MONTANARI 2017b, pp. 35-44.

<sup>48</sup> In distanza dalla narrazione plutarchea, il Gelli sceglierà di inserire una chiusa maggiormente antropocentrica, nella quale l'elefante – unico tra gli animali – deciderà di riguadagnare la propria natura umana, lasciandosi andare poi ad una sperticata *laudatio* della condizione umana e 'tradendo' – di fatto – il concetto fondante del poemetto. Cfr. anche L. HERCHENROEDER, *Ti γὰρ τοῦτο πρὸς τὸν λόγον; Plutarch's "Gryllus" and So-Called "Grylloi"*, «The American Journal of Philology», 129, 3, 2008, pp. 347-379.

<sup>49</sup> ASGe, *Notai Antichi*, Gio. Luca Rossi, 7691. Il documento è trascritto in P. BOCCARDO – L. MAGNANI, *La Committenza*, in *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, Genova, Università degli Studi di Genova, 1987, p. 78, n. 11.



Fig. 6. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Omnia Vanitas*, 1650 circa, olio su tela. Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. F61-69.

realtà nuovamente padrone di se stesso, ma completamente trasformato dalla rivelazione vissuta. È questa la struttura dei già citati volumi di Dante, Francesco Colonna e Jacopo Sannazaro, che funzionano qui da efficacissimi modelli. Il Nazari però ha il pregio di inserire alcuni elementi descrittivi di un certo interesse, in particolare perché mettono in luce alcune relazioni con la sensibilità evidenziata da Castiglione in diverse sue opere. La prima è relativa alla descrizione e citazione di decine di essenze naturali, bestie e creature faunesche, strumenti musicali utilizzati o accatastati in cui il Nazari si cimenta per delineare la scena a cui la Ninfa/guida conduce il protagonista. Sorprendentemente, sono proprio queste le peculiarità descritte nella famosa *Omnia Vanitas* di Kansas City, realizzata da Castiglione negli anni cinquanta del Seicento (Fig. 6).<sup>50</sup> Non desidero sostenere che vi sia la precisa volontà dell'artista di mettere in scena il brano del Nazari, per quanto, provando a 'giocare' al riconoscimento delle piante e degli strumenti presenti si ottengano risultati alquanto suggestivi,<sup>51</sup> quanto indicare

<sup>50</sup> Per ben più approfondite considerazioni sul tema iconografico della *Vanitas*, anche nell'opera del Grechetto stesso, si veda L. STAGNO, *Vanitas. Percorsi iconografici nell'arte genovese tra Cinquecento ed età barocca*, Roma, De Luca, 2012, pp. 91-104.

<sup>51</sup> L'identificazione di fiori e piante presenti nel dipinto è stata condotta con il fondamentale aiuto di Maria Angela Guido. I raffronti tra l'identificazione botanica e la "lista" d'essenze proposta dal Nazari (1572, pp. 60-62) corrisponde in circa dodici occorrenze, confermando

come l'idea soggiacente al brano letterario (il trionfo naturale in quantità e varietà che la Natura presenta allo sgomento protagonista) sia il preciso intento perseguito nella rappresentazione dal pittore. L'elemento umano, come nel volume del Nazari, è poco più che una mera comparsa e ciò che maggiormente gli si avvicina sono i satiri e le ninfe che popolano una natura primigenia. È in questo ambiente che il letterato inserisce un secondo elemento: a guidare il protagonista lungo il percorso e a indicare i concetti essenziali che strutturano lo stesso sono delle grandi lapidi, delle sculture o dei frammenti dell'antico sui quali sono incise alcune epigrafi, che debbono essere lette e interpretate. Il volume del Nazari – nell'edizione consultata – riporta persino alcune illustrazioni relative a queste 'pietre miliari', che ricordano – e da vicino – l'utilizzo fatto da Castiglione dei frammenti architettonici e delle vestigia antiche in molteplici occasioni. Non è escluso – di fatti – che, sebbene non si voglia certamente sovvertire il rapporto tutto in guadagno per il genovese con l'opera di Nicolas Poussin, il tema celebre dei *Pastori d'Arcadia* intenti a leggere l'epigrafe su un'antica tomba, evocato da Grechetto nella sua *Temporalis Aeternitas* (Fig. 7), possa trovare la radice proprio in un testo come quello del Nazari, che evidenzia eloquentemente lo strumento conoscitivo costituito da una rilettura delle testimonianze antiche, come viatico per la conoscenza filosofica della natura.

Tornando alla *Vanitas* di Kansas City, il tema trattato diventerebbe di ancora maggiore interesse se – come sostiene Timothy Standring – si potesse ipotizzare che essa fosse il *pendant* della cosiddetta *Allegoria della Stirpe Gonzaga Nevers* (Fig. 8), oggi in collezione privata.<sup>52</sup> Per prima cosa, s'intende qui chiarire che le prove a carico del fatto che questo dipinto rappresenti in qualche modo la famiglia dei Gonzaga Nevers risultano prevalentemente indiziarie. L'idea di poter riconoscere nella figura femminile il ritratto della duchessa, sulla base di altri dipinti che la raffigurano,<sup>53</sup> per poi pretendere di spostarsi sul piano allegorico, intendendo la figura maschile come il «Duca-Eroe-Genio»<sup>54</sup> e il bambino come il loro erede (che all'e-

---

una sostanziale omogeneità tra testo e immagine. I risultati di questa indagine saranno forniti in un contributo che andrà a integrare il poster presentato al Convegno Annuale della Società Botanica Italiana (G. MONTANARI – L. VARALDO – C. MARCHETTI – L. MAGNANI e M.A. GUIDO, *Flowery vaults: studies on the flora of the Genoese frescoes of the 17th century*, 110° Convegno Nazionale della Società Botanica Italiana, [Pavia, 14-18 settembre 2015]), sulle rappresentazioni floristiche nella pittura genovese del Seicento.

<sup>52</sup> Ringrazio Timothy Standring per aver voluto condividere la sua suggestiva ipotesi. Tuttavia, la grande differenza tra le misure dei due dipinti (*Vanitas*: cm 135,96 × 180,98; *Allegoria Grande*, cm 217,5 × 304,5) spingerebbe a diversa interpretazione.

<sup>53</sup> E. GAVAZZA, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* 1990, n. 35, pp. 148-152: 150.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 152.



Fig. 7. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto “il Grechetto”, *Temporalis Aeternitas*, 1655 circa, olio su tela. Malibù, J. Paul Getty Museum, inv. 72.PA.19.

poca della realizzazione dell’opera doveva avere – però – almeno tredici anni), forzando poi la figura di vecchio nella personificazione del Tempo,<sup>55</sup> mutilata delle ali è – a parer mio – da scartare. Anche i *records* inventariali, puntualmente citati da Ezia Gavazza,<sup>56</sup> non debbono trarre in inganno: sono infatti di registrazioni tarde, dove l’accostamento del soggetto della tela ai duchi di Mantova riflette – probabilmente – più l’identificazione di una provenienza, che una puntuale lettura iconografica. Esiste, infatti, la possibilità di elaborare una interpretazione ben più piana, ortodossa e in linea con i concetti espressi sovente da Castiglione nelle sue opere. Le tre figure non sarebbero altro che la rappresentazione delle *Tre Età dell’Uomo*:

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 152.



Fig. 8. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto “il Grechetto”, *Le tre Età dell’Uomo* (*Allegoria grande*), 1660 circa, olio su tela. Collezione privata.

da bambino tenuto in grembo dalla Natura, madre amorevole; da adulto – forte e dominatore delle arti e delle tecniche dell’ingegno umano – restio a riconoscersi sottomesso alle leggi naturali e in aperta sfida delle stesse, confidente nelle proprie risorse; da vecchio, nostalgico contemplatore della perduta età infantile e consapevole della chiusura di un circolo eterno, costituito da nascita, vita e morte.<sup>57</sup> L’uomo è di fatto inserito pienamente nello scorrere del tempo con il cerchio – inarrestabile – del suo fisico evolversi. Il momento della maturità dell’uomo è quella porzione dell’esistenza in cui il Genio conferisce all’individuo il potere sulle scienze e sulle arti<sup>58</sup>

<sup>57</sup> In costanza con questa interpretazione si trovano anche i diversi disegni preparatori alla tela (L. TAGLIAFERRO, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* 1990, nn. 44, 45, 46, pp. 170-172), dove la presenza della epigrafe tombale e la maggior enfasi posta sulla tromba della Fama, saldamente impugnata dalla figura maschile, ben rappresentano i concetti di transitorietà e ciclicità della vita e del predominio dell’Età matura come momento di autoaffermazione del Genio dell’Uomo.

<sup>58</sup> Sul tema del Genio, anche in relazione alla produzione letteraria di Agostino Mascardi, si vedano STAGNO 2012, pp. 99-102; MAGNANI 2014, pp. 227-229.

(ben rappresentate dalla congerie di oggetti di varia natura effigiati da Castiglione – dal sestante, all’armatura) e la forza della piena maturità del corpo, ma che più di ogni altra lo allontana dal rapporto con la Natura, che gli appare matrigna e ‘terra di conquista’ da soggiogare con gli artifici delle *teknai* umane. Una tematica significativamente ripresa dal Grechetto proprio dall’allegoria del *Genio del Pittore*<sup>59</sup> (Fig. 9), da lui stesso pubblicata a Roma nel 1648, presso la stamperia di Giacomo De Rossi, che sarà il suo costante punto di riferimento per le edizioni romane delle incisioni.<sup>60</sup> Un archetipo, quello del Genio, che pare derivare senza troppe difficoltà dal prototipo michelangiolesco dell’Adamo, uomo creato con la potestà su tutte le cose naturali. Anzi, inizialmente dotato da Dio stesso del potere divino di conferire il nome ad ogni cosa: dunque di determinarne e classificarne l’esistenza.

Questa rilettura iconografica ben s’attaglia agli augusti esempi che il Castiglione dovette avere sottomano negli anni relativi alla sua frequentazione mantovana. Come già ampiamente sottolineato dagli studi, il debito nei confronti di Van Dyck fu – nella maniera del Grechetto – decisamente significativo: di non poca importanza sarà – dunque – constatare



Fig. 9. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto “il Grechetto”, *Il Genio del Pittore*, 1648, acquaforte. Collezione privata.

<sup>59</sup> A maggior conferma di questa lettura, si noterà come la vicinanza figurativa e concettuale assonanza tra la figura del Genio e la cosiddetta allegoria del duca di Mantova, fosse già stata sottolineata – pur con altri intenti – in E. GAVAZZA, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* 1990, n. 35, p. 151.

<sup>60</sup> Su Grechetto incisore si veda l’ancora fondamentale lavoro monografico di A. PERCY, *Giovanni Benedetto Castiglione master draughtsman of the Italian Baroque*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1971. Contributo non indifferente è anche il saggio di G. DILLON, *Dall’acquaforte al monotipo*, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* 1990, pp. 189-192, che prelude alle indagini più sistematiche condotte in tempi recenti da Timothy Standring e Martin Clayton (STANDRING – CLAYTON 2013).



Fig. 10. ANTOON VAN DYCK, *Le Tre Età dell'Uomo*, 1625-1627 circa, olio su tela. Vicenza, Musei Civici, Pinacoteca di Palazzo Chiericati, inv. A288.

come nella collezione del duca di Mantova campeggiasse una tela del fiammingo che riporta *in nuce* le scelte iconografiche poi compiute successivamente dal Castiglione nella realizzazione della cosiddetta *Allegoria Grande*. *Le Tre Età dell'Uomo*<sup>61</sup> del Van Dyck (Fig. 10), oltre che sotto il profilo meramente iconografico, rappresentarono senza dubbio per il genovese anche una pietra miliare a livello stilistico e compositivo: la circolarità dei tre personaggi sulla sinistra (infanzia, maturità, vecchiaia), accompagnati a destra dalla Natura come giovane donna dal grembo ricolmo di fiori, sono prontamente evocate dal Grechetto con analoghe forme e disposizione. La preziosità della corazza del guerriero è in entrambi i dipinti occasione ottima per gli artisti di sfoggiare la propria sapienza pittorica e perizia tecnica, mentre la scelta del genovese di evocare lo scarlatto del manto del fiammin-

<sup>61</sup> Per il dipinto, si veda in particolare S.J. BARNES, in *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo-13 luglio 1997), a cura di S.J. Barnes, P. Boccoardo, C. Di Fabio, L. Tagliaferro, Milano, Electa, 1997, n. 64, pp. 314-315. L'opera è documentata nelle collezioni del duca di Mantova Carlo II nel 1665, datazione che prevede una sua probabile presenza negli anni immediatamente precedenti.

go (da contrapporre, poi, al blu profondo del manto della Natura) sta forse all'origine della richiesta ai duchi di fargli avere «Cera fina, cinabro, spaltro, azzurro ultramarino». <sup>62</sup>

Questa rilettura è nondimeno confermata anche da opere genovesi di poco posteriori – come il disegno che si propone, opera di Domenico Piola <sup>63</sup> (Fig. 11), solo uno tra i molti esempi possibili – aiutando a chiarire meglio il significato e la fortuna iconografica del soggetto, mutuato in altre due opere del Castiglione: la cosiddetta *Allegoria Piccola* (Fig. 12), che dunque con la celebrazione dei Gonzaga Nevers (delle cui collezioni, tra l'altro, mai fece parte) nulla aveva a che fare; e la *Temporalis Aeternitas* di Malibù, concepita come suo – direi ormai indiscutibile – *pendant*, dal momento che, oltre all'inusuale forma ottagonale, i due dipinti condividono le stesse dimensioni al millimetro (109 × 109 cm entrambi). Dato ormai per assunto che non sussistono ragioni per identificare il dipinto dell'*Allegoria Grande* con l'*Allegoria della Stirpe Gonzaga Nevers* e che l'*Allegoria Piccola* risulta essere strettamente con essa imparentata a livello compositivo e iconografico, si deve pertanto desumere che entrambe le versioni abbiano a che fare con la rappresentazione delle *Tre Età dell'Uomo*. A mio parere, il medesimo significato ha anche la criptica «eternità temporale Capriccio del Pittore», come viene definito il tema in un inventario genovese del Seicento: <sup>64</sup> scevra del 'melanconico' ideale che le si è voluto appiappare per troppo tempo, credo che essa debba essere ricondotta nel circolo culturale delle letture di Grechetto che si sono appena presentate. L'idea di una Natura 'indivisa' come generatrice dell'uomo e – al contempo – come ultimo conseguimento dei talenti e delle scienze sviluppate dall'uomo stesso, sta alla base dell'idea di circolarità e di eterno ritorno tipica della filosofia naturale: così come la vita umana compie, senza soluzione di continuità, le tappe di fanciullezza, maturità e vecchiaia, dall'altro lato sono le reliquie dei tempi passati, le potenzialità del presente e le 'promesse' del futuro a stabilire – oso dire, banalmente – che il 'tempo è eterno', e che dunque

<sup>62</sup> E. GAVAZZA, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* 1990, n. 35, p. 150.

<sup>63</sup> M. PRIARONE, in *Domenico Piola 1628-1703. Percorsi di pittura barocca*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 13 ottobre 2017-7 gennaio 2018), a cura di D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2017, n. 66, pp. 165-166.

<sup>64</sup> ASGe, *Notai Antichi*, Marco Antonio Marengo, 7841, 20 aprile 1689, *Inventario di Vincenzo Spinola*. Parzialmente pubblicato in V. BELLONI, *Scritti e cose d'arte genovese*, Genova, G.B.G., 1988, p. 229. Nell'inventario in questione il riferimento non è alla tela ottagonale in oggetto, ma ad un dipinto di ben più grandi dimensioni. Tuttavia, dato per assodato l'uso del Castiglione di reiterare più volte i soggetti delle sue opere anche di carattere allegorico, si ritiene che la rappresentazione dovesse più o meno corrispondere al dipinto di Malibù che qui si sta discutendo.



Fig. 11. DOMENICO PIOLA, *Le tre Età dell'Uomo*, 1660 circa, matita nera, quadrettatura a matita rossa (tracce), penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta bianca. Genova, Musei di Strada Nuova, Gabinetto dei disegni e delle stampe di palazzo Rosso, inv. D 2652. Fig. 12. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Le tre Età dell'Uomo (Allegoria piccola)*, 1655 circa, olio su tela. Collezione privata.

in questa eternità che lo sovrasta l'uomo è però – con i limiti imposti dal suo ciclo vitale – pienamente inserito. Nondimeno, il tema e l'iconografia dell'*Eternità temporale* (come d'altro canto la *Maga Circe* e *Giacobbe e le greggi di Labano*) viene ripreso durante tutto l'arco temporale della carriera pittorica di Castiglione, quanto meno nei dieci anni che intercorrono tra le impressioni delle due diverse stampe dedicate a questo soggetto,<sup>65</sup> ma probabilmente anche durante periodi precedenti e successivi riguardo ai quali non possediamo documentazione *ad annum*.

È chiaro che, sebbene si sia partiti dalla lettura delle fonti letterarie derivanti dalla biblioteca di Giovan Battista Paggi, afferenti, dunque, all'ambiente genovese, si debba inoltre considerare, nell'abbracciare la carriera intera del Castiglione, anche il fondamentale apporto del contesto romano. Si è già citato il debito nei confronti di Nicolas Poussin che, come anche mi conferma Timothy Standring,<sup>66</sup> si deve estendere necessariamente anche a una magnifica e poco nota tela del Castiglione, che discende direttamente da *L'ispirazione del Poeta* (Fig. 13) del maestro francese. Quella che ritengo possa essere efficacemente definita come *Allegoria dell'Arte* (Fig. 14), vede molti degli elementi sin qui trattati combinarsi efficacemente, leggibili nel loro complesso secondo il significato cui si è provato a ricondurli. L'ispirazione artistica, l'Arte stessa, massimo conseguimento dell'Uomo, è comunque dono e prodotto di Natura, che partecipa della scena esplicitamente – sotto le spoglie della presenza costante dell'erma di Demogorgone – (la quale, davvero, sotto altre vesti avrebbe qui ben poco spazio) e accompagnata da Satiro e Ninfa, che costituiscono il perfetto *cultural landscape* dell'idea di 'natura primigenia' tratteggiato più volte anche tra le righe dei testi che sono stati sinora ricordati.

Si coglie, infatti, l'importanza dell'inserimento dell'artista nel contesto romano, un ambiente che ebbe un forte influsso su Castiglione: protetto dalla famiglia Raggi e in particolare dal cardinale Lorenzo (committente del Bernini),<sup>67</sup> vicino al Bernini stesso tanto da lasciarne un convincente-

<sup>65</sup> Sul tema, si vedano G. DILLON, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* 1990, nn. 61, 93, 95, pp. 200-203, 234, 238; A.V. SGANZERLA, *Giovanni Benedetto Castiglione's Temporalis Aeternitas 1645: early modern prints, time and memory*, «Visual Past», 4, 2017, pp. 433-467.

<sup>66</sup> Devo a Timothy Standring ben più che questo prezioso suggerimento: tutto il lavoro su Giovanni Benedetto Castiglione si è sostanziato del suo supporto e del suo consiglio, sempre generoso e competente.

<sup>67</sup> Ottaviano, Gio. Tomaso e Lorenzo Raggi (quest'ultimo elevato alla porpora nel 1647 da Innocenzo X Pamphilj, nonché padrino di Ortensia, figlia di Giovanni Benedetto battezzata il 20 gennaio 1648 nella chiesa di San Marcello a Roma e la cui madrina fu, invece, la moglie di Tomaso, la marchesa Ortensia Spinola. ASVV, parrocchia San Marcello, *Battesimi*, vol. XVI (1647-1650), anno 1648, c. 14v; PERCY 1967, pp. 676-677) furono i committenti del cenotafio



Fig. 13. NICOLAS POUSSIN, *L'ispirazione del Poeta*, 1629-1630, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. R.F. 1774.

te ritratto (Fig. 15), Castiglione elesse Roma a sua patria culturale per eccellenza e seppe qui – in realtà così come a Genova – esprimere anche al grande pubblico la qualità di opere magistrali per concezione e per realizzazione tecnica: la pala con l'*Adorazione dei Pastori* per San Luca a Genova (1645, Fig. 16) e l'*Immacolata* di Osimo<sup>68</sup> (1649, Fig. 17) rappresentano due

---

dedicato a Suor Maria Teresa Raggi in Santa Maria sopra Minerva (1647). Sul cardinal Lorenzo e sul suo ruolo di committente tra Genova e Roma, si veda anche A. RIVOALLAN, *Entre Gênes et Rome le cardinal Lorenzo Raggi, amateur éclairé et homme d'affaires averti*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 11, 2005 (2006), pp. 42-80.

<sup>68</sup> Per il dipinto venne cercata, *in primis*, la collaborazione di Pietro da Cortona (A.M. GABRIELLI, *Un quadro ignorato del Castiglione*, «Commentari», 6, 1955, pp. 261-266), mentre la committenza al Grechetto risale al mese di settembre, quando il pittore genovese riceve ufficiale incarico dall'arcidiacono Pier Filippo Fiorenzi di Osimo, attraverso il cardinal Verospi che si fa tramite dell'operazione a Roma, per la pala raffigurante l'*Immacolata Concezione con*



Fig. 14. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Allegoria dell'Arte*, 1647 circa, olio su tela. Collezione privata.

vertici della pittura del primo Seicento e saranno (l'una e l'altra) pietre miliari per artisti di spessore internazionale.<sup>69</sup> Non riesco inoltre a pensare a quale altro luogo, se non la Roma della metà del Seicento, piena delle eccezionali e feconde contraddizioni tra tradizione e nuovi linguaggi, tra

*i santi Francesco e Antonio da Padova* (GABRIELLI 1955, pp. 261-266). Il Grechetto riceverà, il 5 ottobre 1650, il pagamento dell'ultima 'rata' di 150 scudi per «una tavola della S.ma Concezione [...]» che verrà esposta – prima del definitivo invio alla chiesa dei Cappuccini di Osimo – presso la residenza romana del cardinal Verospi, in via del Corso (*ivi*, p. 262).

<sup>69</sup> Emblematico il rapporto pressoché diretto tra la pala di Osimo del Grechetto e l'*Immacolata* Lomellini di Pierre Puget, scolpita a Genova una decina di anni dopo aver visto a Roma il dipinto di Castiglione. Cfr. anche A. RIVOALLAN, *De Gianlorenzo Bernini à Gregorio De Ferrari, itinéraire d'un échange culturel constant entre Rome et Gênes*, in *La peinture baroque en méditerranée de Gênes à Majorque*, Atti della giornata di Studio (Perpignan, 4-5-6 aprile 2006), a cura di J. Lugand, Canet, Trabucaire, 2010, p. 18.



Fig. 15. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto “il Grechetto”, *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini*, 1635 circa, olio su tela. Genova, Musei di Strada Nuova, inv. PR 399.

potere ecclesiastico e i dibattiti scientifici delle Accademie, avrebbe potuto portare alla realizzazione di un'opera così significativa come il *Diogene*, nelle sue versioni incisa e dipinta.<sup>70</sup> La tela del Prado (Fig. 18) discende con tutta probabilità dalla versione incisa (Fig. 19), stampata dal solito De Rossi nel 1647. La tradizionale lettura iconografica deriva per l'appunto dalla raffinata dedica riferita al mercante Nicolò Simonelli,<sup>71</sup> inserita di suo pugno dallo stampatore e nella quale egli ‘velava’ il soggetto di un'*allure* all'antica

<sup>70</sup> Una interessante rilettura dell'iconografia del filosofo cinico nelle opere dei pittori del Seicento d'area romana e, in particolare, dei dipinti a lui dedicati da Castiglione, è stata fornita da Dalma Frascarelli, al cui testo rinvio per le sue conclusioni: FRASCARELLI 2016, pp. 69-81.

<sup>71</sup> Sulla personalità del Simonelli, in particolare in relazione con il Grechetto, si veda S. ALBL, *Nicolò Simonelli e i suoi rapporti con Castiglione, Mola, Rosa, Testa e altri*, in *I pittori del dissenso* 2014, pp. 81-96.



16



17

Fig. 16. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto “il Grechetto”, *Adorazione dei pastori*, 1645, olio su tela. Fondazione Spinola, Parrocchia gentilezia di San Luca, Genova. Fig. 17. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto “il Grechetto”, *Immacolata con i santi Francesco e Antonio da Padova*, 1649-1650, olio su tela. Minneapolis, Minneapolis Institute of Fine Arts, inv. 66.39. Credits: The Putnam Dana McMillan Fund.

dandogli i panni, appunto, del filosofo cinico. L’opera, in realtà, contiene in gran parte l’idea filosofica che sottende all’intera produzione artistica del Castiglione<sup>72</sup> e, ma qui ci si avventura nel campo delle semplici congetture, anche ciò che – con tutta probabilità – egli riteneva fosse il ruolo dell’artista stesso. Credo, infatti, che vi possa essere un ulteriore modello possibile per l’iconografia di quest’opera, anche alla luce delle ‘letture’ che abbiamo vi-

<sup>72</sup> Sulle modalità espressive del Grechetto, in relazione con la contemporanea realtà del pensiero filosofico, si veda anche il recente saggio di Lauro Magnani (2014, pp. 225-227), anche in relazione all’apparizione ‘letteraria’ del fratello Salvatore Castiglione nell’opera di stampo iniziatico di Angelo Tarachia *Il Carcere Illuminato* (A. TARACHIA, *Il Carcere Illuminato*, Bologna, Gioseffo Longhi, 1672).

18



19



Fig. 18. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto “il Grechetto”, *Il Filosofo (Diogene) cerca la natura umana*, 1648, olio su tela. Madrid, Museo del Prado, inv. P000088. Fig. 19. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto “il Grechetto”, *Il Filosofo (Diogene) cerca la natura umana*, 1645-1647, acquaforte. Collezione privata.

sto far parte del bagaglio culturale del pittore genovese. Si tratta della tavola 42 dell'*Atalanta Fugiens* di Michael Maier (Fig. 20), opera pubblicata per la prima volta nel 1617 di cui non si è sino ad ora ritrovata traccia nelle biblioteche genovesi, ma che dovette certamente essere diffusa nell'ambiente dei Lincei a Roma,<sup>73</sup> che Castiglione frequentava (avendo inciso il ritratto di Agostino Mascardi<sup>74</sup> e conoscendo bene, come si è detto, Giovanni Andrea Podestà,<sup>75</sup> in rapporto con la cerchia cassiana) e dove potrebbe aver veduto il volume, di grande fama in tutta Europa. La Natura come modello e come 'guida' nella ricerca del filosofo è il significato dell'immagine proposta nel libro di Maier, ma, senza timore d'esagerare, potremmo anche traslarne il concetto in relazione all'opera di Castiglione e – più in generale – degli artisti. Perché se da un lato la passione antiquaria e letteraria può essere una guida solida e autorevole, non bisogna dimenticare che una delle grandi linee rinnovatrici del linguaggio barocco (in tutte le arti) fu proprio l'elezione della Natura a modello principe da imitare, conoscere e comprendere. Così come lo fu per le arti, lo divenne per le scienze: basti pensare allo sperimentalismo galileiano, che – al netto delle abiure – affermava in quegli anni la propria, rivoluzionaria, forza. Anche il pittore, secondo Castiglione, ha questo compito: farsi interprete di comprendere e comunicare la conoscenza ultima della Natura e del mondo attraverso le immagini, così come i letterati lo fanno con la parola.

È pertanto quanto mai opportuno concludere questo intervento, con le parole di Luca Assarino,<sup>76</sup> letterato del Seicento ed estensore di cinque

<sup>73</sup> TRABUCCO 2015, pp. 500-519.

<sup>74</sup> MAGNANI 1990, pp. 258-264.

<sup>75</sup> ORLANDO 2000, pp. 175-177.

<sup>76</sup> Su Luca Assarino, che rappresenta uno dei più significativi attori secenteschi nella 'reviviscenza' dell'oraziano 'paragone' dell'*Ut pictura poesis*, si vedano: G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, 6 voll., Brescia, Presso Giambattista Bossini, 1753-1763, 2, parte IV, 1763, p. 1117; A. NERI, *Curiose avventure di Luca Assarino genovese, storico, romanziere e giornalista del sec. XVII*, «Giornale Ligustico», I, 1874, pp. 462-473; II, 1875, pp. 10-37; Id., *Saggi storici intorno a Pier Giovanni Capriata e Luca Assarino, scrittori genovesi del secolo XVII*, Genova, Tipografia del R. Istituto Sordo-muti, 1875; G. CLARETTA, *Sulle avventure di Luca Assarino e Gerolamo Brusoni, chiamati alla corte di Savoia nel secolo XVII ed eletti istoriografi ducali*, Torino, Stamperia Reale, 1873; *Tre lettere di scrittori genovesi*, «Giornale Ligustico», XII, 1885, pp. 147-149; Id., *La vedova dello storico Luca Assarino*, «Giornale Ligustico», XIX, 1892, pp. 61-66; Id., *Alcune vicende domestiche dello storiografo di Savoia Luca Assarino*, «Giornale Ligustico», XXI, 1896, pp. 375-389; D. CERNIGLIA, *Saggio su Luca Assarino, storico e letterato del secolo XVII*, Pavia, Tip. Viscontea, 1969; A. ASOR-ROSA, *Luca Assarino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1962, pp. 430-433; D. CONRIERI, *Il romanzo ligure d'età barocca*, «Annali della Scuola Normale di Pisa», s. III, IV, 3, 1974, pp. 925-1139; I. DA COL, *Un romanzo del Seicento: la «Stratonica» di Luca Assarino*, Firenze, Olschki, 1981; MONTANARI 2017b, pp. 5-34.



Fig. 20. MICHAEL MAIER, *Atalanta Fugiens*, Emblema 42. Oppenheim, Hieronymus Gallerus, 1617.

dediche ad altrettanti artisti genovesi del suo tempo, fra cui anche il nostro Giovanni Benedetto. Tra le altre cose, di lui Assarino scrive:

«E chi dirà che i vostri colori non siano in guisa fini, che, quanto più mentono qualunque cosa, tanto più la rendono vera agli occhi altrui? Chi negherà che sulla punta delle vostre dita abbia la Natura ristretta la maggior forza della virtude produttrice, se, per far nascere nel campo d'un lino filato uomini erbe piante ed animali, basta che voi il tocchiate col pennello? Chi non affermerà che siate il benemerito di tutte le specie de' viventi, s'essendo elleno per se stesse corrottibili, il passar sotto la vostra mano le rende subito immortali?».<sup>77</sup>

Artificio barocco, certo. Forse una *common language* che potrebbe essere assegnata a diversi artisti coevi (senza scomodare l'illustre paragone con

<sup>77</sup> L. ASSARINO, *Giocchi di Fortuna. Successi di Astiage e di Mandane monarchi della Siria*, in Venetia, presso i Giunti, 1655, vol. 2, *Argomenti*. La virtù mimetica e quasi demiurgica del Castiglione, nella descrizione letteraria dell'Assarino, evoca direttamente alcuni capolavori dell'artista – che pure qui non hanno trovato spazio di discussione, ma che saranno oggetto di un più organico saggio sulle allegorie mitologiche del Grechetto – come la magnifica tela del Denver Art Museum, raffigurante *Deucalione e Pirra*.

l'epitaffio mariniano del Caravaggio),<sup>78</sup> ma comunque un indizio della ricezione di un messaggio sotteso alle opere dell'artista da parte di un contemporaneo, fatto che – a differenza delle mie e nostre congetture fatte a posteriori – dovrebbe conferire a queste righe un minimo valore documentale.<sup>79</sup>

Nondimeno, al di là delle possibili riletture iconografiche suggerite e delle linee interpretative proposte sulla base del contenuto dei volumi presenti nella biblioteca del Paggi, tengo a sottolineare che il migliore conseguimento e l'obiettivo di questo genere di ricerche è prevalentemente il tentativo di chiarire un contesto culturale coerente in cui leggere l'esito della produzione artistica di un pittore come Castiglione. La pittura, così come la letteratura e ogni arte, è frutto di un preciso momento di condivisione tra i differenti attori che agiscono in una realtà: lo sforzo, spesso complesso e non sempre fruttuoso, è quello di ricondurre questi esiti il più vicino possibile agli stimoli che contribuirono a produrli. Per Castiglione la strada che si sta tentando di percorrere è questa, sperando che i risultati possano confermare la bontà del metodo.

---

<sup>78</sup> «Fecer crudel congiura / Michele, à danni tuoi Morte, e Natura; / Questa restar temea / Da la tua mano in ogni imagin vinta, / Ch'era da te creata, e non dipinta; / Quella di sdegno ardea, / Perchè con larga usura, / Quante la falce sua gentil struggea / Tanto il pennello tuo ne rifacea», G.P. BELLORI, *Le vite de Pittori, Scultori et Architetti moderni*, 2 voll., Roma, al Mascardi, 1672, I, pp. 211-212.

<sup>79</sup> Sul rapporto pittori-letterati a Genova nel Seicento, si vedano gli eruditi contributi di: F. VAZZOLER, *L'occhio e il pennello. I letterati genovesi davanti al Sarzana*, in *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra (La Spezia, Palazzo della Fondazione CaRiSpe, giugno-agosto 1990), a cura di P. Donati, Genova, Sagep, 1990, pp. 31-46; ID., «...Anche dagli scogli nascon pennelli...»: *Luca Assarino e i pittori genovesi del Seicento. Le dediche degli Argomenti dei Giuochi di Fortuna, 1655*, «Studi di storia delle arti», 7, 1991-1994, pp. 35-62; MAGNANI 2014; S. MORANDO – F. VAZZOLER, *Orazio De Ferrari al vaglio di Luca Assarino*, in *La Favola di Latona di Orazio De Ferrari. Il ritorno di un capolavoro*, a cura di A. Orlando, Genova, Sagep, 2016, pp. 41-47) e il più recente intervento di chi scrive (MONTANARI 2017b).

Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze



© 2021



Fondazione  
**1563**  
per l'Arte  
e la Cultura

VALERIA DI GIUSEPPE DI PAOLO

DALL'INTELLETTO ALLA MANO:  
SELEZIONE E TRADUZIONE DEI MODELLI  
NELL'ACCADEMIA DI FRANCIA NEL XVII SECOLO

LA COPIA IN RAPPORTO ALLA NORMA ESTETICA

Con la creazione dell'Accademia di Francia a Roma l'11 febbraio del 1666 e gli statuti che ne regolamentano il funzionamento e le finalità, sia pedagogiche che ornamentali, l'esercizio della copia, cui è dedicato l'articolo XI, diventa il perno della didattica dei borsisti e il principale strumento di attuazione del progetto di rinascita delle arti francesi in funzione di un linguaggio nazionale.

La vicenda della riproduzione integrale delle *Nobilia Opera*, di Raffaello e di selezionati capolavori depositati a Roma è da un lato connessa all'esigenza impellente di decorare gli immensi parchi delle residenze reali, nonché i palazzi di rappresentanza, dall'altra è da intendersi in relazione alla volontà centralistica dell'amministrazione francese, impersonata dal ministro Colbert, di emanciparsi dal debito della grande tradizione artistica italiana, trapiantando forme e simboli latenti di valori millenari nel contesto francese, ridisegnato sul fasto monarchico.<sup>1</sup> Se più chiaro appare il processo di strumentalizzazione della copia nel fenomeno di emulazione e trasferimento di tali valori culturali per l'avvio del rinnovamento identitario di Parigi quale capitale della modernità, e i rapporti diplomatici con Roma intorno alla metà del Seicento ne danno conto,<sup>2</sup> non è d'altronde ancora

---

<sup>1</sup> V. DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Il valore della copia nell'Accademia di Francia (1666-1699). Funzioni, modelli, destinazioni e pratiche*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2017, pubblicazione *on line*: [fondazione1563.it/pdf/CdSP\\_F1563\\_2014\\_DiPaolo.pdf](http://fondazione1563.it/pdf/CdSP_F1563_2014_DiPaolo.pdf).

<sup>2</sup> Sull'argomento si veda T. MONTANARI, *La politica culturale di Giovan Pietro Bellori*, in *L'Idea del Bello. 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, I, pp. 39-49; ID., *Bellori e la politica di Luigi XIV*, in *L'idéal classique. Les*

adeguatamente puntualizzato il ruolo-chiave della stessa nella definizione e codificazione di modelli che assurgono a canoni universalmente validi su cui fondare la nuova scuola francese, tanto da considerarla «la visualisation d'une norme esthétique».<sup>3</sup>

Accanto alle *conférences* dell'Académie parigina e agli scritti di Félibien e De Piles, che tracciano i confini teorici del dibattito artistico per la sponda francese, si pone quindi a imprescindibile sussidio di lettura l'analisi del fenomeno della copia in tutti i suoi aspetti, soprattutto pratici.

Le due Accademie, quella parigina di più antica fondazione e la succursale romana, pur nella apparente pluralità di orientamenti sui grandi temi oggetto delle *querelles*, il primato del disegno o del colore, e degli Antichi o dei Moderni, manifestano una piena sintonia sulla necessità, ormai divenuta imminente, di stabilire precetti entro cui costruire e declinare il grado di giudizio sul manufatto artistico. Nell'Académie le operazioni intellettuali di maggior portata sono rivolte al ragionamento sulla pittura, nel tentativo di nobilitarla, svincolandola da ogni riferimento a disciplina meccanica, categoria nella quale era ingabbiata dalla ancor viva logica medievale di tipo corporativo. È significativo il fatto che i primi borsisti dell'Accademia di Francia, incaricati di realizzare le copie della Galleria Farnese per il palazzo degli Ambasciatori, Bénigne Sarrazin e Jean-Baptiste Corneille, facessero parte di un'associazione privata di pittori che si riunivano nella casa del pittore Juste d'Egmont sotto la direzione di Martin de Charmois, come riporta Henri van Hulst nella sua storia dell'istituzione parigina tra il 1648 e il 1653.<sup>4</sup> L'Accademia nasce, quindi, sotto l'impulso di un discorso sul rinnovamento della pittura, prima di consolidarsi su di un programma generale esteso a tutte le arti. La partita si giocava evidentemente sul genere più nobile, ossia la pittura di storia, sicché solo con l'ascesa di Charles Le Brun, vero e proprio progettista "totale" di tutti i più grandi cantieri decorativi fino alla scomparsa di Colbert, si afferma uno stile propriamente nazionale.

L'esperienza formativa del *Grand Prix*, con la principale attività di copiatura, diventa uno strumento indispensabile per il progresso artistico, ma la fiacca produzione accademica dei *pensionnaires*-pittori, chiamati a confrontarsi serratamente con gli esempi della grande decorazione ad affresco, Raffaello e in un solo caso, quello suindicato della Galleria Farnese, An-

*échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Atti del Convegno (Roma, Villa Medici, 7-9 giugno 2000), a cura di O. Bonfait, Paris, Somogy, 2002, pp. 117-137.

<sup>3</sup> P.-F. BERTRAND, *La peinture tissée. Théorie de l'art et tapisseries des Gobelins sous Louis XIV*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 8.

<sup>4</sup> P. DURO, *The Academy and the limits of painting in Seventeenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 106.

nibile Carracci, con un atteggiamento passivo imposto dai superiori, non tarda a dimostrare la stentata efficacia del soggiorno romano, chiamando in causa la validità stessa di tale dispendiosa impresa per la corona. Un cambio di paradigma, dovuto a un ampliamento della cultura visiva e a un approccio meno condizionato al modello, capace di selezionare e combinare componenti diverse, si attua nei decenni immediatamente successivi ed è registrato nelle parole di Antoine Coypel.<sup>5</sup>

Per il periodo preso in esame, che si conclude idealmente con la riforma di Jules Hardouin Mansart, su cui si tornerà a breve, e che segna un rinnovamento nel rapporto con l'eredità del passato, si osserva come pochi tra i borsisti pittori, fatta eccezione per quelli della prima ora impegnati nella riproduzione della Galleria Farnese e qualche altro raro esempio, hanno lasciato una traccia significativa nello sviluppo della scuola pittorica francese, rispetto ai colleghi di formazione e stanza nazionali.<sup>6</sup>

Quanto alla scultura, il quadro si presenta molto diverso: la fiducia accordata ai borsisti, cui si consente di avere un approccio critico verso la statuaria, fino al verificarsi di episodi legati alla correzione del modello, deve aver avuto una ricaduta per nulla incidentale sulla formazione degli stessi. Alcuni *pensionnaires*, come Pierre II Legros, non lasciarono più l'Urbe, ma altri rimpatriati (da François Lespingola fino a Pierre Lepautre per abbracciare la cronologia di riferimento), contribuirono alla formazione di una classe ben strutturata, che andava ad arricchire la fervente officina di Versailles, dove l'arte antica e le creazioni moderne dialogavano alla pari.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> C. GAUNA, «*Se rendre, pour ainsi dire, Original, en imitant ces grands Originaux!*». Note sulla funzione dei modelli italiani in Francia (1680-1750), in *Sfida al Barocco. Roma Torino Parigi 1680-1750*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanello e C. Gauna, Genova, Sagep, 2020, pp. 49-62: 50. L'autrice rileva, infatti, come il rapporto con la tradizione figurativa italiana nell'ambito della formazione dei giovani artisti avrebbe dato i suoi frutti solo più tardi (p. 49).

<sup>6</sup> Poco nota o addirittura sconosciuta resta la produzione della maggior parte dei borsisti pittori, così come risulta dalle presenze attestate dalla *Correspondance des Directeurs* entro la fine del XVII secolo. Recentemente meglio inquadrata è la generazione dei primi premiati del re, tra i quali Jean-Baptiste Corneille, nel mosaico composito delle esperienze artistiche dell'epoca, che disvelano un arricchimento dei modelli italiani attraverso componenti stilistiche personali molto diverse nel quadro della pittura di storia, anche in riferimento alla teoria della rappresentazione delle passioni di Charles Le Brun. Si veda la sezione dedicata a *Il primato della Istoria (Parigi 1680-1720)* e le schede di C. GAUNA, in *Sfida al Barocco 2020*, nn. 16-17, pp. 234-236.

<sup>7</sup> Si veda la tavola cronologica della produzione dell'Accademia di Francia (1666-1699) in *Appendice*, in DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017. Sul fervido contesto in cui operarono gli scultori francesi, taluni incardinati all'Accademia francese, altri gravitanti attorno alle istituzioni romane, o semplicemente artisti indipendenti in cerca di protezione, e sugli scambi con gli scultori italiani, si vedano A.-L. DESMAS, *Il rilievo nella scultura a Roma, da Algardi a Monnot*, in *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, Atti del Convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut/Palazzo Strozzi, 9-11 aprile 2015), a cura di A.

La constatazione della mediocrità dei borsisti pittori rispetto ai dotati e validi scultori è nelle parole dei direttori, un caso esplicito si riferisce alle critiche che La Teulière esprime a Villacerf sul lavoro di Saint-Yves: quest'ultimo, infatti, malgrado l'impegno e le buone intenzioni non diventerà mai «un assés bon Peintre pour faire honneur à nostre Académie; il pourra le devenir pour faire quelque petit tableau de chevalet» poiché non possiede solide basi nel disegno, esercizio cui ci si dovrebbe dedicare in giovinezza secondo il direttore;<sup>8</sup> in questa sede si cercherà di spiegare il dato in rapporto al sistema della copia.

Da un lato attraverso la selezione dei modelli in pittura e scultura quest'ultima s'inserisce pienamente nel dibattito Antico-Moderno, creando un solido repertorio figurativo di nobili *exempla* su cui saranno chiamati a misurarsi intere generazioni di artisti, dall'altro il rapporto bilanciato con la produzione d'invenzione e l'impostazione stessa della didattica, con i diversi procedimenti operativi in atto per le due discipline, influenzarono in maniera significativa l'esito del programma di perfezionamento dei borsisti, sollecitando una riforma, perlomeno in pittura, quella postulata da La Teulière, che pur non trovando mai attuazione rivela la consapevolezza del limite di un'educazione non incline allo sviluppo della creatività (anche come esercizio collegato all'ispirazione) e delle competenze tecniche.

«C'EST UN TALENT PARTICULIER D'ENTRER DANS TOUTES LES MANIÈRES, QUE L'ON IMITE SANS Y MESLER LA SIENNE»: I LIMITI DELLA COPIA PITTORICA TRA MODELLI OBBLIGATI E PRATICHE DI TRADUZIONE MECCANICA

Scriveva di recente Édouard Pommier:

Non c'è storia della pittura francese precedente la scuola di Fontainebleau che si sviluppa intorno al 1540 e che è italiana. Pittura senza storia, la pittura francese nel momento in cui si forma l'Académie è una pittura esclusivamente contemporanea. Allo stesso tempo è una pittura senza fondamento dottrinale.<sup>9</sup>

Bacchi, A. Nova e L. Simonato, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 231-247; EAD., *I rapporti tra gli scultori francesi e italiani a Roma (1680-1750). Interazioni e competizioni, in Sfida al Barocco 2020*, pp. 107-118; G. SCHERF, *L'influenza della scultura a Roma sugli scultori francesi a Parigi (1680-1750)*, in *Sfida al Barocco 2020*, pp. 63-74.

<sup>8</sup> *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, a cura di A. de Montaiglon e J. Guiffrey, 18 voll., Paris, Charavay Frères/J. Schemit, 1887-1912, II, 1888, pp. 432-433 (16 novembre 1698). Non meno indulgente si mostra con l'altro borsista che «c'est encore un génie qui n'est pas au-dessus du médiocre».

<sup>9</sup> É. POMMIER, *Raffaello e il classicismo francese del XVII secolo*, Urbino, Accademia Raffaello, 2004, p. 21.

Con la fondazione dell'Accademia, infatti, al culto di «Raffaello pittore», celebrato in Francia in ambito collezionistico, nel campo delle incisioni e negli scritti d'arte in modo esponenziale a partire dal Seicento, si associa quello del «Raffaello accademico», modello pedagogico per eccellenza in grado di dare tradizione e norma alla nuova scuola pittorica francese.<sup>10</sup>

Nel 1662 Fréart de Chambray apostrofa l'Urbinate come «le plus parfait Peintre des Modernes», in opposizione al mediocre Michelangelo pittore, prendendo posizione nella *querelle*. Il processo di costruzione del mito storiografico si compie con Félibien che, a breve distanza dal discorso sull'*Idea* di Giovanni Pietro Bellori, con l'elogio del «beau naturel» ne consacra la superiorità su qualunque altro possibile antagonista, individuando, poi, una connessione d'obbligo con l'arte poussiniana. La superiorità di Raffaello è sia umana che professionale: da un lato egli incarna il modello esemplare di artista virtuoso, attendendo ad una perfezione morale perseguita dagli accademici attraverso la severa disciplina imposta dal regolamento dell'Istituto e dall'altro raggiunge un assoluto equilibrio delle singole parti della pittura, disegno, colorito ed espressione, necessario al dispiegamento delle diverse declinazioni individualistiche di orientamento classicista della scuola francese.<sup>11</sup>

La *conférence* d'apertura del ciclo avviato in seno all'Académie per volere di Colbert, tenuta da Charles Le Brun nel 1667, non a caso è dedicata al *San Michele Arcangelo* di Raffaello, così la maggior parte dei primi dibattiti accademici sono rivolti alle opere del Sanzio e di Poussin, a discapito delle scarse letture sui veneti, che pure hanno un'importante formulazione nella *conférence* su «La mérite de la couleur» di Gabriel Blanchard nel 1671.<sup>12</sup> Ma la replica di Le Brun sul punto è immediata: il primato dei sostenitori del disegno sul partito dei coloristi è indubbio, e il fatto trova eco nella scelta dei modelli presso l'Accademia di Francia, dove la prima copia, neppure ufficiale, di Tiziano è annunciata soltanto nel 1697.<sup>13</sup> Le sperimentazioni sul

<sup>10</sup> Ivi, pp. 34-36.

<sup>11</sup> M. ROSENBERG, *Raphaël and France. The Artist as Paradigm and Symbol*, Pennsylvania, University Park, 1995, pp. 15, 25-26.

<sup>12</sup> J. LICHTENSTEIN – C. MICHEL, *Les Conférences de l'Académie royale de Peinture et Sculpture, 1648-1793*, VI tomi, 12 voll., Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2006-2015, t. I, *Les Conférences au temps d'Henry Testelin (1648-1681)*, 2 voll., Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006, I, pp. 110-120 (C. Le Brun, *Saint Michel terrassant le dragon de Raphaël*; 7 maggio 1667); t. I, vol. I, pp. 433-440 (G. Blanchard, *Le mérite de la couleur*; 7 novembre 1671).

<sup>13</sup> *Correspondance 1887-1912*, II, 1888, p. 360 (12 dicembre 1697). Si veda S. LOIRE, *Raphaël au Palais Mancini: les copies des pensionnaires (1725-1753)*, in *L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, Atti del colloquio (Roma, Villa Medici, 2010), a cura di M. Bayard, É. Beck Saiello e A. Gobet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 207-256.

colore, infatti, trovano spazio al di fuori dell'Accademia romana, in ambito collezionistico.

Si comprende come nel più ampio programma generale di riforma delle arti, il ruolo dell'Académie, dalla teorizzazione alla buona pratica artistica, si espleta attorno al rinnovamento della pittura, la pittura di storia per l'esattezza, che ambiva rispetto alla scultura ad emanciparsi più velocemente dai pregiudizi residuali legati alla distinzione medievale tra arte meccanica e arte liberale.<sup>14</sup> Raffaello, pertanto, rappresentava anche e soprattutto il più autorevole modello di progettista in grado di fornire una sapiente organizzazione del cantiere, avocando a sé l'ideazione – in una connotazione sempre più palesemente intellettuale dell'operare artistico – per poi affidare l'esecuzione a mani fedeli. Coerentemente i primi *pensionnaires* sono chiamati a copiare prima il ciclo degli *Atti degli Apostoli* dagli arazzi vaticani e, poi, gli affreschi delle Stanze (Figg. 1-2), presidiando il luogo petrino con impalcature e strumenti di lavoro per circa un trentennio: le opere erano destinate alla traduzione in sfavillanti arazzi eseguiti nelle Manifatture dei Gobelins; in un secondo momento, completate le due serie, si sarebbero proposti agli allievi nuovi soggetti, quali le decorazioni della Villa Chigi alla Farnesina e delle Logge Vaticane.

Alle molteplici funzioni, strumentale, ornamentale e pedagogica, di queste prime commissioni intrecciate con la produzione tessile reale, come dichiarato esplicitamente nella nota lettera del duca di Chaulnes a Colbert, datata 11 febbraio 1670, bisognerà aggiungere il portato ideologico dell'operazione, proiettata verso un ribaltamento del rapporto gerarchico tra Italia e Francia nel settore delle arti: la copia come mezzo di perfezionamento del modello, impreciosito nell'esaltazione del colore attraverso l'uso di fili pregiati e le tessiture ad alto liccio, ma soprattutto il prodotto finale avrebbe rappresentato la più completa documentazione di "marca francese" dei capolavori raffaelleschi a rischio di deterioramento per l'incuria degli italiani.<sup>15</sup>

Illustri precedenti avevano dato avvio alla tradizione accademica della copiatura dei modelli raffaelleschi con specifiche missioni o commissioni personali, tra le personalità di spicco si ricordano proprio Charles Errard, primo direttore dell'Accademia di Francia e copista d'eccezione, e Charles Le Brun, – il cui soggiorno a Roma fu finanziato dal cancelliere Séguier –, emerito sostenitore della funzione pedagogica della copia.<sup>16</sup> Si

<sup>14</sup> DURO 1997, p. 110. «Painting as a practice is to be understood through reasoned debate; in this way it is able to take its place alongside the liberal arts». Si veda anche la nota 6.

<sup>15</sup> *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 25. Per la ricostruzione della storia delle prime copie eseguite dai *pensionnaires* dagli *Atti degli Apostoli*, si veda DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017, pp. 47-48.

<sup>16</sup> Cfr. E. COQUERY, *Charles Errard, ca. 1601-1689. La noblesse du décor*, Paris, Arthena, 2013;



1



2

Fig. 1. ANONIMO PENSIONNAIRE (da RAFFAELLO), *La visione di san Paolo*, 1670, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. 20777. Fig. 2. LOUIS BOULLOGNE, IL GIOVANE (da RAFFAELLO), *La scuola di Atene*, 1683-1687, arazzo. Parigi, Mobilier National et Manufactures Nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie (in deposito al Museo Nazionale del Castello di Fontainebleau), inv. GMTT 173/1.

trattava, dunque, di sistematizzare una prassi già in essere, di farla uscire dai confini di uno spazio privato e da una frequenza episodica per metterla a sistema, al servizio esclusivo della Corona.

La copia era al centro dell'istituzione e il primo incarico in assoluto, allocato ai *pensionnaires* nel 1667, ossia la copiatura della Galleria Farnese di Annibale Carracci per la Galleria degli Ambasciatori nel Palazzo delle Tuileries, dimostra nell'iscrizione apposta dagli allievi una connotazione fortemente ideologica: «L'anno 1667 è stata copiata tutta la Galleria da F. Bonnemer, B. Sarazin, J. Corneille, L. Vouet, P. Monier, mantenuti a Roma nell'Accademia francese». <sup>17</sup> Infatti, accanto al nome dei singoli copisti, si esalta in maniera inequivocabile il ruolo dell'Accademia, attraverso cui si estrinseca la protezione accordata alle arti dall'illuminato monarca. <sup>18</sup> Se è evidente la consentaneità dei modelli proposti dalla riforma teorica di Giovanni Pietro Bellori con il programma istituzionale dell'Accademia, la vicenda rimarrà un caso isolato, poiché per il successivo trentennio Raffaello rimarrà «une Escolle au dessus de toutes les autres». <sup>19</sup> Anche Félibien nei *Principes*, editi nel 1699, rileva la continuità tra Raffaello e i Carracci, ma soprattutto evidenzia il ruolo svolto dall'Accademia nella trasmigrazione del sapere artistico dall'Italia alla Francia. <sup>20</sup> Assecondando le ambiziose

---

B. GADY, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Paris, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010, pp. 132-134.

<sup>17</sup> J.R. MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton, Princeton University Press, 1965; l'iscrizione è integrata in G. BRIGANTI – A. CHASTEL – R. ZAPPERI, *Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1987, p. 24.

<sup>18</sup> S. LOIRE, *Poussin chez Raphaël, 1627: sur quelques graffiti d'artistes français à Rome*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 264-275.

<sup>19</sup> La riverenza dei direttori verso Raffaello è totale; sempre per La Teulière l'Urbinate è anche «un théâtre où tout le reste de l'univers vien de se former». *Correspondance 1887-1912*, II, 1888, p. 4 (13 aprile 1694) e p. 7 (20 aprile 1694). Difficile stabilire se la ragione di tale irreversibile fenomeno è di natura teorica, ossia la filiazione di Annibale alla scuola romana, come proponeva il sempre più autorevole pensiero belloriano in ambito accademico, oppure di semplice ordine pratico, la difficoltà d'accedere a Palazzo Farnese, oggetto di complicate questioni diplomatiche soprattutto intorno al 1686, rispetto ai Palazzi Pontifici in Vaticano. Sull'argomento si veda da ultimo S. GINZBURG, *I caratteri della scuola romana in Maratti e Bellori*, in *Maratti e l'Europa*, Atti del Convegno (Roma, Palazzo Altieri/Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prospero Valenti Rodinò e S. Schütze, Roma, Campisano Editore, 2015, pp. 25-91.

<sup>20</sup> A. FÉLIBIEN, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en dépendent*, Paris, Farnborough Hants, 1966, p. 289 (prima edizione, Paris, Coignard, 1699). In questo contesto vanno letti sia la partecipazione dei borsisti ai concorsi accademici che il progetto di giunzione dell'Accademia parigina con quella romana di San Luca, formalizzato nel 1677, che fu un'operazione simbolica senza sostanziali ricadute culturali. Sui rapporti tra le due istituzioni si veda P. ROCCASECCA, *L'Accademia di Francia e Roma: la copia, l'antico e il nudo*, in *350 anni di creatività. Gli artisti dell'Accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri*

intenzioni di Colbert, l'ensemble delle copie tradotto in scala, con aggiustamenti per le maggiori proporzioni della Galleria degli Ambasciatori, fu presentato accanto ai più impressionanti dipinti originali, capeggiati dal *San Michele* di Raffaello.<sup>21</sup>

Charles Le Brun andava chiaramente affermandosi sulla scena artistica come il fondatore della nuova pittura francese, il Raffaello moderno, e malgrado gli sforzi di Félibien di far assurgere Poussin a tale rango, poiché si sentiva il genio come una gloria nazionale di cui ci si voleva in ogni misura riappropriare, non si può negare la *débaclé* "accademica" e l'ambiguità della sua figura nella cultura artistica luigina, come già considerato da Olivier Bonfait.<sup>22</sup> Durante il soggiorno parigino tra il 1640 e il 1642, Poussin non solo aveva dimostrato di non essere in grado di sovrintendere a un grande ciclo decorativo, esponendosi ad un limite insormontabile davanti ad una generazione di artisti che faticosamente tentava di uscire dalla maniera «piccola, triste e minuta» in cui era intrappolata, secondo l'acuto commento del Bernini,<sup>23</sup> ma financo manifestava la sua fragilità nel perseguire una visione nostalgica ed evocativa del glorioso passato, esemplificata dall'affermazione contenuta nel celebre *Parallèle des Anciens et des Modernes* di Charles Perrault: «de sorte que c'est bien moins Tivoli que vous aimez, que le souvenir de Mécène, d'Auguste et d'Horace».<sup>24</sup>

---

giorni, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 13 ottobre 2016-15 gennaio 2017), a cura J. Delaplanche, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 36-50.

<sup>21</sup> La Galleria degli Ambasciatori andò distrutta in un incendio nel 1871, ma l'assetto originario è documentato da un disegno di Fortuné de Fournier (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques). Sull'argomento si veda: P-N. SAINTE-FARE-GARNOT, *La galerie des ambassadeurs au Palais des Tuileries*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», CIV, 1978 (1980), pp. 119-126. L'indifferente mescolanza di originali e copie, avulsa da ogni pregiudizio estetico dettato dalla preoccupazione tutta moderna sull'autenticità delle opere, trova molti casi esemplari nel Seicento, tra i quali si ricorda per lo meno l'Hotel di Louis Phéliepeaux de La Vrillière. Cfr. S. COTTÉ, *Un exemple du «goût italien»: la galerie de l'hôtel de La Vrillière à Paris*, in *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 11 ottobre 1988-2 gennaio 1989; Milano, Museo Civico d'Arte Contemporanea, marzo-aprile 1989), a cura di A. Brejon de Lavergnée, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988, pp. 39-46.

<sup>22</sup> O. BONFAIT, *Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand Siècle*, Paris, Hazan, 2015, pp. 239-247. Lo studioso evidenzia come De Piles demolisca la figura di artista modello e di pittore *savant* interpretato dal Poussin di Félibien, rimproverandogli sia il limite di essersi affidato troppo all'imitazione dell'antico che la mancanza di grazia propria a Raffaello: la sua reputazione discende pertanto dal caso e non dal talento.

<sup>23</sup> D. DEL PESCO, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il "Journal de voyage du Cavalier Bernin en France"*, Napoli, Electa Napoli, 2007, p. 348. Bernini avrebbe proseguito asserendo che «per correggerla è necessario lo studio dell'antico, principalmente del *Torso del Belvedere* e dei pittori lombardi» oltre che Raffaello, la cui «maniera nobile ed elegante» possiede «il senso delle proporzioni e della norma».

<sup>24</sup> La posizione dell'Abbate, sostenitore dei Moderni, mira a spazzare via l'ammirazione

Al contrario il primato di Le Brun viene tracciato coerentemente da Perrault prima in *Le Siècle de Louis le Grand* (1687), panegirico della «controffensiva dei Moderni», dove si legge «c'est par là que Lebrun est toujours inimitable / Donne à tout ce qu'il fait un air si véritable»,<sup>25</sup> e poi nel tentativo di una sistematizzazione storicistica dello stile nazionale attraverso la formulazione delle triadi Vouet, Mignard, Blanchard, e Poussin, Le Brun, Le Sueur, in *Les Hommes illustres* del 1697.

In sostanza il pittore moderno, così identificato dalle linee-guida della politica artistica elaborate da Colbert e da Le Brun, doveva essere in grado di concepire immagini concrete, capaci di tradurre adeguatamente la gloriosa azione del monarca, progettando decorazioni complesse e monumentali dove all'unificazione ornamentale corrispondesse quella concettuale.<sup>26</sup> E Raffaello era l'esempio più compiuto di questo ideale. Questo aspetto della modernità, legato a narrazioni tematiche d'attualità o di esaltazione dinastica in chiave allegorica, si pensi ai cicli di Le Brun quali le *Quattro stagioni*, i *Quattro elementi*, la *Storia di Alessandro Magno* e la *Storia del Re*, che convertono gli arazzi-decoro in arazzi-dipinto,<sup>27</sup> viene recepito nell'Accademia romana con le copie degli affreschi della Stanza dell'*Incendio di Borgo*, nuovi modelli introdotti da La Teulière, considerati un «monument de la liberalité et de la piété de nos Rois envers l'église romaine», quasi un'icona del potere francese nella Roma papalina dell'epoca.<sup>28</sup>

---

incondizionata verso gli Antichi che non tiene conto del vantaggio per i Moderni di essere vissuti dopo e di aver quindi potuto selezionare il meglio. Cfr. *La Querelle des Anciens et des Modernes (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, a cura di A.-M. Lecoq, Paris, Gallimard, 2001, pp. 364, 367. Quanto a Poussin, un ribaltamento nelle posizioni critiche da Félibien a De Piles riflette l'evoluzione del gusto e la vittoria dei rubenisti nella *querelle*. Cfr. BONFAIT 2015, p. 254.

<sup>25</sup> Il poema fu letto dall'abate Lavau proprio davanti l'Accademia e la difesa strenua di una modernità francese passa per le invenzioni scientifiche e le belle-arti. Cfr. M. FUMAROLI, *Les abeilles et le aracnées*, in *La Querelle* 2001, pp. 7-220: 182-185.

<sup>26</sup> Sul tema dell'evoluzione dei cicli decorativi francesi, dove con Le Brun prevarrà il senso del ciclo storico attraverso la scelta dei quadri riportati con un centro fortemente segnato, si veda N. MILOVANOVIC, *Du Louvre à Versailles: lecture des grands décors monarchiques*, Paris, Belles Lettres, 2005. Il progetto simbolico di rifondazione delle arti nella Francia luigina passa attraverso la creazione di un nuovo sistema decorativo.

<sup>27</sup> BERTRAND 2015, p. 8. Cinque stampe del *Ciclo di Alessandro* di Le Brun sono registrate nell'inventario dell'Accademia di Francia, datato 12 luglio 1699. *Correspondance* 1887-1912, VI, 1896, pp. 440-445. Sull'importanza del *Ciclo* come nuovo paradigma visuale, dove Le Brun sperimenta elementi stilistici per integrare lo spettatore nelle grandi composizioni, si veda O. BONFAIT, *Charles Le Brun et le grand format: un nouveau paradigme visuel*, in *Charles Le Brun (1619-1690)*, a cura di B. Gady e N. Milovanovic, Paris, Lienart, 2016, pp. 35-43.

<sup>28</sup> *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, pp. 209-213 (28 agosto 1691). Come si evince dalla *Correspondance*, le copie in questione non sono intese da La Teulière come strumenti di studio, fra l'altro il direttore commenta come l'*Incoronazione di Carlo Magno* non fosse altro che una

Tuttavia il pericolo di assoggettare i borsisti ad un unico modello, che sul finire del secolo lo diventa anche per il colore,<sup>29</sup> non tarda a manifestarsi e costituisce oggetto della *conférence* di Philippe de Champaigne *De l'éducation de la jeunesse suivant son génie naturel (contre le copistes des manières)*, pronunciata l'11 giugno 1672, la più feconda attestazione critica della riflessione accademica sul tema della copia.<sup>30</sup> Certamente la polemica dello Champaigne sul condizionamento dell'imitazione servile, ossia la ricerca di un'emulazione perfetta del prototipo senza alcuno spazio lasciato all'invenzione e allo sviluppo delle proprie inclinazioni, processo che ingabbia le potenzialità espressive individuali, risente di una concezione di tipo giansenista, secondo l'interpretazione di Lichtenstein,<sup>31</sup> ma nulla toglie all'indiscutibile valore della copia di studio, come momento di confronto e arricchimento nell'educazione artistica. Il bersaglio dello Champaigne, che assume i toni della provocazione, è l'imposizione di una maniera esclusiva che costringe gli studenti ad un atteggiamento «remissivo e pigro», tanto da spingerlo a dichiarare:

On dit encore qu'il seroit toujours plus glorieux à un peintre d'être l'auteur d'un médiocre original que l'heureux copiste d'un excellent, tant il est vrai que l'imitation marque une âme rampante et bornée, et qu'elle est purement le partage des paresseux.<sup>32</sup>

Coerentemente e in sequenza si situa la testimonianza del direttore Noël Coypel, il quale nella missiva del 23 agosto del 1673 confessava apertamente: «Les Peintres son dégoutestez de copier».<sup>33</sup>

Infatti dall'Académie parigina alla consorella romana la questione scivolava su aspetti pratici, con la conseguente demotivazione da parte dei borsisti. In un sistema che prevedeva l'invio di copie il più possibile somiglianti agli originali, si faceva largo uso della pratica "au voile", la calcatu-

---

pura mostra di stoffe e paramenti, poco utile ai fini del progresso dei borsisti, ma come imprese prestigiose cui legare il proprio nome. Il direttore non si lascia scoraggiare né dalle difficoltà logistiche né dai tempi ristretti, proponendo di assegnarle a copisti esterni più professionali e veloci. Cfr. *Ibid.*

<sup>29</sup> *Correspondance* 1887-1912, II, 1888, pp. 452-453 (17 marzo 1699). Si veda ancora GINZBURG 2015, pp. 31-32.

<sup>30</sup> LICHTENSTEIN – MICHEL 2006-2015, t. I, vol. II, 2006, pp. 461-464.

<sup>31</sup> Si veda J. LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 189-193. Lichtenstein ravvisa l'impronta giansenista nella condanna della ricerca di una somiglianza assoluta con il maestro emulato che schiaccia l'estro e nega la diversità, opponendosi all'ordine divino delle cose e della natura.

<sup>32</sup> LICHTENSTEIN – MICHEL 2006-2015, t. I, vol. II, 2006, pp. 461-464. «[...] on passe facilement de cette habitude de copier les manières à la coutume de voler des figures complètes».

<sup>33</sup> *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 48.

ra su velo di garza, che al pari della lucidatura e della graticola potevano essere funzionali a riprodurre la linea e il disegno, ma certamente non il colorito con l'accordo delle tinte e del chiaroscuro.<sup>34</sup> Lo stesso Baldinucci, nella famosa missiva al marchese Vincenzo Capponi nel 1681, riflettendo su originali e copie affermava:

nella franchezza e sicurezza del dintorno, ma nell'impastar de' colori, nel posar le tinte, né tocchi, né ritocchi, nel colorito, e molto in certi colpi, che noi diremmo disprezzati, e quasi gettati a caso, particolarmente nel panneggiare, i quali veduti in dovuta distanza fanno conoscere in un tempo stesso e l'intenzione del pittore, ed una meravigliosa imitazione del vero; cosa che nelle copie rare volte si vede, se non v'è tocco del maestro.<sup>35</sup>

Ma questa visione è indubbiamente segnata da un pregiudizio: in termini di qualità la copia, come l'originale, poteva rientrare in un'ampia gamma valutativa, spaziando dal dipinto di valore alla derivazione scadente, un punto questo che alimentò l'acceso dibattito sulla distinzione tra originale e copia al fiorire di un collezionismo diremmo "orizzontale" di amatori e curiosi che aspiravano, accanto ai reputati pittori e ai professori accademici, a diventare i nuovi arbitri del buon gusto per ragioni spesso di tipo commerciale.<sup>36</sup>

Ritornando alla dichiarazione del Baldinucci, certamente erano i quadri eseguiti con una maniera finita (linea-Raffaello) a prestarsi meglio alla trascrizione meccanica, rispetto a quelli contraddistinti da una pittura franca e libera (colore-Rubens/pittori veneti). Secondo Abraham Bosse, infatti, il problema maggiore era la capacità di rendere «l'union ou beau melange des dites couleurs», necessaria al raggiungimento di quell'armonia per cui «le tout soit bien alié, noyé, ou comme fondu ensamble».<sup>37</sup>

I borsisti, pertanto, non eseguivano copie a mano libera e nemmeno erano chiamati a interpretare i grandi modelli con un approccio critico,

<sup>34</sup> ROCCASECCA 2016, p. 42. Il largo impiego di modalità meccaniche di copiatura da parte dei francesi, oltre a ridurre l'utilità pedagogica del modulo formativo, diventa presto occasione di accuse per il danno inferto alle pitture murarie.

<sup>35</sup> G. BOTTARI – S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII da M. G. Bottari e continuata fino ai giorni nostri da S. Ticozzi*, 8 voll., Milano, Per Giovanni Silvestri, 1822-1825, II, 1822, pp. 495-534: 511.

<sup>36</sup> Sull'argomento e sulle considerazioni successive si veda DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017, pp. 11-14. Ne era ben consapevole De Piles, il quale nell'*Idée du Peintre Parfait*, capitolo introduttivo al primo libro dell'*Abrégé de la Vie des Peintres*, nella parte dedicata alla «Conoscenza dei dipinti», classifica le copie in tre tipologie secondo una scala di valore e di difficoltà di giudizio. Si veda R. DE PILES, *Cours de peinture par principes* [1708], Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 294.

<sup>37</sup> A. BOSSE, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de Peinture, Dessin & Graueure, & des Originaux d'avec leurs Copies*, Paris, Chez l'Autheur, 1649, pp. 58-60.

cercando di ricreare elementi di stile, al contrario erano costretti ad assoggettarsi all'esercizio meccanico del "calco" senza ragionare con profitto sull'iter mentale che aveva portato il pittore emulato al risultato finale. Eppure nell'imitare Poussin Le Brun aveva cercato di individuare proprio le tappe del processo creativo, una regola universalmente valida, insomma una «loi de chose» replicabile infinite volte.<sup>38</sup> Ciò che mancava ai borsisti-pittori, come attestano puntualmente le fonti considerate, era una disciplina che legando gli aspetti pratici alle componenti intellettuali favorisse un'applicazione più fruttuosa alla traduzione del modello.<sup>39</sup>

Nel polemizzare contro gli eccessi del Barocco, la «manière libertine» con la quale i contemporanei avevano bistrattato «le bon goût» di Raffaello, il direttore La Teulière ci offre la più puntuale formulazione del concetto di copia pittorica fissato dall'Accademia: «c'est un talent particulier d'entrer dans toutes les manières, que l'on imite sans y mesler la sienne»,<sup>40</sup> in riferimento alla grande copia dell'*Incoronazione di Carlo Magno*, lasciata incompiuta alla morte del *pensionnaire* Desforest, «le meilleur copiste qui soit à Rome», e ultimata poi da Sebastiano Ricci.<sup>41</sup> Estremo diventa allora il paragone con la visione di un altro direttore, Nicolas Vleughels, che nel 1729 poteva suggerire: «il ne faut pas contraindre le génie; [...] il y a des manières qui inspirent plus aux uns qu'aux autres; il faut tâcher de connoître ce qui nous est propre».<sup>42</sup>

Così si chiedeva ai giovani copisti di conformarsi all'originale, annullando la propria cifra stilistica. La questione dell'invenzione in rapporto all'obbligo pressante della riproduzione dei grandi capolavori non è esente da trattazione nella *Correspondance des directeurs*. Leggendo le testimonianze

<sup>38</sup> B. GADY, *D'un ministre à l'autre: rencontres entre Poussin et Le Brun*, in *Richelieu, patron des arts*, a cura di J.-C. Boyer, B. Gaehtgens e B. Gady, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009, pp. 337-367. «Cette admiration de l'Art de Poussin est le fruit d'un travail de l'esprit autant que de la main» (p. 347).

<sup>39</sup> DURO 1997, p. 54. «Thus there were problems with a form of instruction that placed such emphasis on how painters in the Renaissance were assumed (quite wrongly, as it turned out) to have worked. The mistake the French were making was to separate (and effectively ignore) the artisanal aspects of the Renaissance painting from the finishing object apprehensible by the intellect. They tended to see the creative process as intellectual, conflating the manual and intellectual components into one indifferentiated whole».

<sup>40</sup> *Correspondance 1887-1912*, I, 1887, p. 353 (20 gennaio 1693).

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 329 (14 ottobre 1692). Dopo essere stata registrata nella descrizione di Palazzo Mancini del 1727 a pendant della *Disputa del Sacramento* di Gabriel Duvernay, della copia non si hanno più notizie. Sull'argomento, si vedano P. ROSENBERG, *Sebastiano Ricci et la France: à propos de quelques textes anciens*, in *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di A. Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 122-125; A. SCARPA SONINO, *Sebastiano Ricci catalogue raisonné*, Milano, Alfieri, 2006, pp. 22-23, 62.

<sup>42</sup> *Correspondance 1887-1912*, VIII, 1898, pp. 29, 33; cit. in GAUNA 2020, p. 55.

trasversalmente, da Colbert a La Teulière, si apprende come dopo i primi anni di vita dell'istituzione, in cui le commissioni imposte da Parigi per esigenze decorative non rendevano possibile alcuna altra attività per i borsisti, si cominciasse ad avvertire l'esigenza di allentare l'esercizio della copia a favore di una qualche opera d'invenzione, non a caso in concomitanza con le restrizioni d'uso delle stanze di Raffaello, occupate dalle impalcature dei *pensionnaires* stabilmente da circa un ventennio.<sup>43</sup> Interessanti sono i casi del perduto quadro a più figure con Cleopatra, eseguito da Pierre Bedeau (Bedaute?) nel 1688, o *Il sacrificio di Ifigenia* di Daniel Sarrabat a Vendôme (Fig. 3), realizzato nel 1693.

La vicenda di Bedeau attesta il ricorso da parte dei direttori al giudizio di stimati "Professori esterni", Bernini per gli scultori, Carlo Maratti e Giovanni Maria Morandi<sup>44</sup> per i giovani pittori; nello specifico La Teulière chiamava in causa il parere positivo del marchigiano a difesa del lavoro del borsista assai criticato dal soprintendente Louvois.<sup>45</sup> Nume tutelare dei dipinti di Raffaello in Vaticano, Maratti era la voce più autorevole del suo tempo, ormai elevato a vessillo del classicismo moderno propugnato da Bellori, quest'ultimo consulente influente di La Teulière, stando alle fonti. Secondo Silvia Ginzburg, attraverso il primo maestro Andrea Sacchi il pittore marchigiano si ricongiungeva ad Annibale, garantendo continuità a quella scuola romana i cui caratteri, l'unione del disegno e del colorito lombardo, furono alla base della selezione degli artisti nelle *Vite* belloriane.<sup>46</sup> Sempre a questa cerchia di figure erudite e competenti si attribuisce

<sup>43</sup> Maratti fece collocare dei parapetti in ferro «che tengono lontano dalle mura la mano». G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672-1695], edizione a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976, pp. 617, 625. La cattiva condotta degli allievi, spesso colpevoli di azioni irriverenti in Vaticano, causarono la chiusura degli ambienti pontifici nel marzo del 1702; esemplare è il caso del copista Cornical che aveva danneggiato gli affreschi di Domenichino a San Luigi dei Francesi, che insieme alle pitture di San Gregorio al Celio divennero un'alternativa ai Palazzi Pontifici per lo studio del disegno. Cfr. *Correspondance* 1887-1912, III, 1889, pp. 102-103 (26 giugno 1703). Sulle copie raffaellesche dei borsisti dell'Accademia di Francia, in particolare quelle eseguite nel XVIII secolo, si veda il puntuale contributo di LOIRE 2016.

<sup>44</sup> Giovanni Maria Morandi «un des plus habiles Peintres de Rome et fort homme d'honneur», dunque uomo virtuoso oltre che abile artista, aveva valutato positivamente le copie ornamentali eseguite da Jean-Baptiste Lignières dalle Logge di Raffaello, modelli difficili da tradurre, secondo il direttore, per il precario stato di conservazione degli originali. *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, pp. 242-243 (25 dicembre 1691). Sui rapporti di Morandi con l'Accademia di San Luca, dove ricoprì diversi ruoli, da "censore" a Principe, e sugli elementi che hanno concorso a renderlo un punto di riferimento anche per l'istituzione francese, si veda: G. DE LUCA, *Giovanni Maria Morandi (1622-1717)*, tesi di dottorato, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2017, in particolare pp. 223-225, 234-237, 242, 259, 263-265.

<sup>45</sup> *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, pp. 170, 176, 178, 182.

<sup>46</sup> Si veda GINZBURG 2015.



Fig. 3. DANIEL SARRABAT, *Il sacrificio di Ifigenia*, 1693, olio su tela. Vendôme, Musée de Vendôme, inv. 1943.4.1.

in altro contesto l'etichetta di «connoisseurs italiens», cui ci si era rivolti per valutare la grande tela perduta con *Il Tempo scopre la Verità* di Bedeau, realizzata nel 1692-1693.<sup>47</sup>

Sul dipinto di Sarrabat, spedito a Parigi entro il 3 novembre 1693, arriva invece la severa condanna pubblica di Pierre Mignard su quasi tutte le componenti, il disegno, la prospettiva e la resa degli affetti, ma soprattutto di lui si lamenta il fatto di aver imitato i pittori romani moderni e non gli Antichi.<sup>48</sup> “Mignard il romano”, che si era sostituito a Le Brun scomparso nel 1690, poteva finalmente rivendicare nei confronti dell'Accademia quel ruolo di giudice della pittura in passato precluso, o meglio sarebbe dire vissuto al di fuori del sistema, e la sua ascesa determina la rimonta dei rubenisti nella *querelle*.<sup>49</sup>

La Teulière affida a Sarrabat la copia del *Banchetto Nuziale* della Farnesina, identificato con il quadro oggi ad Orléans (Fig. 4), ma la cui esecuzione

<sup>47</sup> *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, pp. 253-254, 364.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 435-437 (13 e 27 dicembre 1693).

<sup>49</sup> DURO 1997, pp. 187, 211. Con Mignard si registra nella pittura francese un'apertura significativa verso il correggismo e la lezione dei veneti, con rarissimi precursori come Jacques Blanchard (1600-1638), definito il “Tiziano francese”. L'illusionistica e lanfranchiana cupola di Val-de Grâce sintetizza la sua poetica, imbevuta della cultura italiana acquisita durante i suoi viaggi a Parma, Modena, Venezia e Roma, dove copiò la Galleria Farnese.



Fig. 4. DANIEL SARRABAT (da RAFFAELLO), *Le nozze di Psiche nell'Olimpo*, 1692-1696, olio su tela. Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 1152.

è interrotta dai restauri condotti da Maratti tra il 1693 e il 1694.<sup>50</sup> Un confronto tra l'originale e la copia libera di Sarrabat mostra le diverse modifiche approntate dal *pensionnaire*, ad esempio il fondo scuro che conferisce alle figure un forte modellato plastico e gli accordi cromatici più vivaci.

Infatti negli anni Novanta, venuta meno l'esigenza dell'invio di riproduzioni in scala degli affreschi raffaelleschi per le Manifatture reali, di cui si contavano serie ormai complete, La Teulière pensa ad una riforma intelligente per far fronte alla debolezza e alla lentezza degli allievi, come pure per ovviare alla penosa calcatura degli originali. Il direttore suggerisce di passare dalle copie a grandezza naturale alle copie di formato ridotto, adatte al reimpiego decorativo pubblico o privato in Francia, e più veloci da realizzare. Le figure di due o tre palmi e mezzo d'altezza avrebbero garantito il mantenimento di «toutes les beautés des originaux», e accanto si sarebbero realizzati studi parziali conformi per dimensioni agli originali, una pratica istituzionalizzata più tardi dal direttore Vleughels, come attestano i disegni di Bouchardon.<sup>51</sup> Analogamente Dupuy du Grez teorizzerà di lì a poco un metodo proficuo per la copiatura: uno studio graduale e

<sup>50</sup> *Correspondance 1887-1912*, I, 1887, pp. 331, 395 (2 giugno 1693). Cfr. F. MARANDET, in *Daniel Sarrabat (1666-1748)*, catalogo della mostra (Bourg-en-Bresse, Monastère Royal de Brou, 15 ottobre 2011-29 gennaio 2012), a cura di F. Marandet, Roche-la-Molière, IAC Éd. d'Art, 2011, n. P2, pp. 60-61 (la copia misura cm 62 x 158). Tradizionalmente ascritte a Carlo Maratti, le due copie dalla Farnesina conservate nel museo di Orléans (invv. 1152, 1153) sono state accostate alla scuola francese di fine XVII da Jean-Pierre Cuzin; A. BREJON DE LAVERGNÉE – N. VOLLE, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988, p. 225.

<sup>51</sup> *Correspondance 1887-1912*, II, 1888, pp. 244-246 (9 luglio 1696). Sulle copie da Raffaello di Bouchardon si veda J. TREY, *La funzione di Raffaello: Lemoyne e i disegni di Bouchardon dalla Farnesina*, in *Sfida al Barocco 2020*, pp. 99-106.

progressivo, dal dettaglio anatomico alla figura intera, secondo definiti e crescenti gradi di difficoltà, dal nudo alla figura panneggiata.<sup>52</sup>

La totale sfiducia verso le capacità dei pensionati pittori rispetto ai compagni scultori, evidente anche nel caso di Noël Neveau, di cui il Soprintendente mette in dubbio persino la paternità di un quadro d'invenzione riuscito,<sup>53</sup> genera una tale delusione da far richiamare in causa addirittura l'efficacia del *Prix de Rome* e, di conseguenza, l'utilità di mantenere la costosa Accademia romana. In effetti quanto il contatto diretto con l'Antico e con i celebrati capolavori rinascimentali poteva da solo essere sufficiente a sostituirsi ad una didattica strutturata? Come era pensabile rafforzare l'ingegno e la tecnica dei giovani artisti imponendo loro pratiche meccaniche di traduzione? Agli occhi dei contemporanei, poi, Eustache Le Sueur doveva rappresentare in qualche modo l'emblema di questa sconfitta: considerato uno dei fondatori dello stile nazionale, nella forma dell'«atticismo parigino» egli manifestava con vigore un'adesione al classicismo raffaellesco già negli anni Quaranta, com'è evidente nel *may* per Nôtre Dame raffigurante la *Predica di san Paolo ad Efeso*, ma il modello degli arazzi vaticani gli era noto esclusivamente attraverso le stampe e le copie. La sua incontaminata formazione francese e il fatto di non essere mai stato a Roma sono dati che assumono una connotazione simbolico-ideologica nella critica settecentesca che si sforza di tracciare la storia artistica della scuola francese moderna, ormai autonoma nei confronti dell'arte italiana.<sup>54</sup> Le Sueur poteva così incarnare il «Raphaël de la France»; e così Alexandre-Évariste Fragonard ce lo presenta nella straordinaria incisione *Le Sueur ricevuto da Raffaello* (Fig. 5).<sup>55</sup>

<sup>52</sup> B. DUPUY DU GREZ, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, [1699], Genève, Minkoff, 1972, pp. 94-99. I modelli proposti dall'autore sono Michelangelo, Raffaello e le antichità del Perrier, esempi di proporzione e bellezza, ma anche le stampe da Annibale Carracci «dont le dessein a quelque chose de surprenant».

<sup>53</sup> *Correspondance* 1887-1912, II, 1888, pp. 180-181, 186, 194, 203, 217-218, 224, 231 (dal 22 novembre 1695 al 3 aprile del 1696). Il direttore rassicura sull'onestà e sulla buona condotta del giovane borsista, accusato di essersi fatto aiutare in segreto.

<sup>54</sup> Sull'argomento si veda A. MÉROT, *Le Sueur: du mythe aux réalités*, in *Eustache Le Sueur*, catalogo della mostra (Grenoble, Musée des Beaux-Arts de Grenoble, 19 marzo-2 luglio 2000), a cura di A. Mérot, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 29-51; V. MONTALBETTI, *Le Sueur «Raphaël de la France». L'ambiguité de la référence italienne dans l'invention d'un maître de l'art français*, «Les publications du Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines», pubblicazione *on line*: [https://www.ghamu.org/wp-content/uploads/2012/03/Montalbetti\\_Le\\_Sueur-5mars2012.pdf](https://www.ghamu.org/wp-content/uploads/2012/03/Montalbetti_Le_Sueur-5mars2012.pdf). Secondo Montalbetti, che spiega come l'assimilazione di Le Sueur a Raffaello sia il risultato di una costruzione critica settecentesca che non trova effettivi fondamenti stilistici, il debito verso l'Urbinate si consuma attraverso il filtro di Poussin. Si veda BONFAIT 2015, p. 251.

<sup>55</sup> *Hommage à Raphaël. Raphaël et l'Art Français*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983-13 febbraio 1984), a cura di J. Cuzin e D. Cordellier, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983, p. 52, fig. XXIII.

Dopo la lunga direzione di La Teulière, i cui interessi spaziavano dalle curiosità antiquarie alle stampe, in particolare quelle di Pietro Santi Bartoli, dalla «historia» nelle sue molteplici declinazioni alle rarità minerarie, un tecnico alla guida dell'Accademia era indispensabile per cercare di risolle-  
 vare le sorti dell'Accademia in



Fig. 5. ALEXANDRE EVARISTE FRAGONARD, *Le Sueur ricevuto da Raffaello*, incisione. Parigi, Bibliothèque Nationale [riprodotto in *Hommage à Raphaël. Raphaël et l'Art Français*, catalogo della mostra (Paris, 15 novembre 1983-13 febbraio 1984), a cura di J. Cuzin, D. Cordellier, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 52, fig. XXIII].

pittura.<sup>56</sup> Nel 1699 il nuovo soprintendente Jules Hardouin Mansart, tramite una riforma che investì i vertici della politica artistica francese, nominò Charles de La Fosse, amico di Roger De Piles, *Premier peintre du Roi* e René-Antoine Houasse alla testa dell'Accademia romana. Entrambi allievi di Charles Le Brun, i pittori potevano garantire una continuità con il processo di costruzione di un'estetica nazionale moderna che, al volgere del nuovo secolo, si preparava alla rimonta dei coloristi e all'allargamento dei generi pittorici. La consapevolezza di aver avviato un percorso autonomo, all'origine di una trasformazione dello spirito e del gusto, si riflette anche nell'approccio meno reverenziale e più aggiornato verso gli illustri modelli, in particolare nelle nuove serie di arazzi.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017, pp. 132-133. L'inventario dell'Accademia francese a Roma, redatto il 12 luglio 1699 da La Teulière e Houasse nel momento del passaggio di direzione, dà conto dell'operato di Louvois negli anni romani e degli interessi specifici che avevano governato, oltre che alcuni acquisti per il re, anche la selezione di precisi modelli, ad esempio la *Vetturia* di Legros o l'*Agrippina* di Doisy, esemplari accanto alla Colonna Traiana per lo studio degli antichi *mores et instituta*.

<sup>57</sup> BERTRAND 2015, pp. 23-24, 55. Rispetto alle prime serie di arazzi realizzate dai *pensionnaires*, nella nuova edizione delle Stanze (1709-1714) l'operazione di adattamento alla *mise en page* mette in campo soluzioni curiose ed eclettiche: è il caso della *Messa di Bolsena*, dove è riprodotta solo la strombatura della finestra, mentre il vuoto viene riempito con un dipinto a *grisaille* raffigurante la *Consegna delle chiavi a san Pietro* di Yvart padre (1611-1690), dai risultati un poco sconcertanti; oppure la scelta di restituire la curvatura dell'affresco solo nell'angolo di destra. Nel *Parnaso*, addirittura, viene omessa la strombatura architettonica, sostituita da un brano d'invenzione con cigni presso una cascata, incorniciata da una rigogliosa vegetazione.

## LA SFIDA DEI MODERNI: CORREZIONE, AGGIORNAMENTO E PERFEZIONAMENTO DELL'ANTICO NELLA COPIA SCULTOREA

Le grandi imprese colbertiane della calcatura integrale della Colonna Traiana e del sistema decorativo del *Parterre d'Eau* nei giardini della residenza di Versailles, la «nouvelle Rome», con le riproduzioni delle più celebri sculture antiche conservate a Roma (portate ad esecuzione da La Teulière alla morte del suo predecessore), sono espressione del valore ideologico dell'operazione di trasferimento dell'Antico a Parigi, in perfetta rispondenza con le nostre premesse sulla natura strumentale e politica, oltretutto pedagogica, del fenomeno della copia accademica nei decenni successivi alla creazione dell'Istituto.<sup>58</sup>

L'Accademia francese, sotto la protezione dell'illuminato monarca, diviene un presidio nazionale stabile di ricerca, acquisto e duplicazione dei capolavori della statuaria classica, e nel quadro di un'offerta formativa centralizzata colloca in posizione preminente la ricerca di un sapere tecnico, legato alla superiorità anche morale delle antiche civiltà, per lo sviluppo di un'arte di Stato.

Dalla nota incisione *Accademia del Disegno* di Nicolas Dorigny da Carlo Maratti si evince come, oltre ai principi legati al disegno, la geometria, la prospettiva e l'architettura, la disciplina accademica imponesse ai giovani allievi che l'applicazione allo studio dell'Antico non fosse «mai abbastan-

---

Sempre all'inizio del XVIII secolo risalgono i pagamenti ai pittori coinvolti nella serie di arazzi con i *Sujets de Fable*, collaboratori di Le Brun e professori accademici a vario titolo, per coprire le nudità delle figure, come attesta l'interessante foglio di Michel Corneille l'anziano con il *Giuramento di Paride* (Montpellier, Musée Fabre), che mette in luce l'elaborazione del pannello delle figure attraverso rapidi tratti e lumeggiature.

<sup>58</sup> Sulla nota vicenda della Colonna Traiana si vedano soprattutto: MONTANARI 2002; O. ROSSI PINELLI, *Gli apostoli del buon gusto: fortuna e diffusione dei calchi*, in *La colonna traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 12 aprile-12 giugno 1988), a cura di P. Morel, Roma, Ed. Carte Segrete, 1988, pp. 253-258. Sul sistema decorativo dei giardini di Versailles: A. MARAL, *La Sculpture en ses jardins*, in *Versailles*, a cura di P. Arizzoli-Clémentel, 2 voll., Paris, Citadelles, 2009, I, pp. 277-316; G. BRESCH-BAUTIER, *Les commandes des Bâtiments du Roi sous Louis XIV*, in *Versailles et l'antique*, catalogo della mostra (Versailles, Château de Versailles, 13 novembre 2012-17 marzo 2013) a cura di A. Maral e N. Milovanovic, Paris, Éditions Artlys, 2012, pp. 166-167. Per una lettura delle due commissioni in relazione al sistema della produzione accademica si rimanda a DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017, pp. 41-45, 109-113. Per una ricognizione puntuale delle vicende legate ai calchi in gesso conservati nella collezione del Palazzo del Louvre, si veda da ultimo *Une antiquité moderne*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 7 novembre 2019-1 marzo 2020), a cura di J.L. Martinez e E. Le Breton, Milano, Officina Libraria, 2019; in particolare sono stati identificati quindici gessi risalenti al XVII secolo, registrati nel primo inventario delle collezioni reali redatto da Félibien nel 1692 (pp. 234-235).

za»,<sup>59</sup> poiché nel dibattito sull'imitazione della Natura esso viene a costituire la regola del meccanismo di discernimento del bello nel processo di selezione del Vero, emendato dei suoi difetti. L'appropriazione e la rilettura dei potenti archetipi da parte dei copisti s'inserisce nella ricerca di quel «vrai parfait», che è possibile raggiungere solo osservando la Natura attraverso dei «beaux yeux», il filtro dell'Antico per l'appunto, secondo i precetti belloriani accolti dalla critica francese.<sup>60</sup>

Una tradizione consolidata, che trova nel primo direttore dell'Accademia di Francia Charles Errard il suo più compiuto sostenitore con la pubblicazione della raccolta di tavole *Anatomia per uso et intelligenza del disegno ricercata non solo su gl'ossi, e muscoli del corpo humano, ma dimostrata ancora su le statue più insigni di Roma: delineata in più tavole con tutte le figure in varie faccie, e vedute*, in collaborazione con i medici Giovanni Maria Lancisi e Bernardino Genga. Il testo dimostra come sulle sculture avvenissero le esercitazioni relative allo studio anatomico e alla misurazione delle proporzioni per stabilire dei canoni immutabili, cosicché l'oggetto è esplorato e disegnato secondo grandezze, dimensioni e rapporti matematici.<sup>61</sup> La questione è al centro di numerose *conférences*, quelle di Michel Anguier sull'*Ercole Farnese* (1669) e sul *Laocoonte* (1670), o quelle di Thomas Regnaudin (1677) e di Pierre Monier (1685) sul *Gladiatore Borghese*, modelli cui ci si rivolge per individuare dei parametri esemplari afferenti la muscolatura in riposo o, viceversa, la posa dinamica.<sup>62</sup> Ancorché nell'Accademia romana lo studio anatomico avvenisse principalmente durante le lezioni dedicate alla dissezione dei cadaveri, i calchi avevano una funzione analoga nella didattica, come attesta la presenza di piedistalli rotanti, registrati nell'Inventario del 1673, un dato tecnico assai interessante sull'insegnamento in Accademia alla fine XVII secolo, finora trascurato.<sup>63</sup> Al disegno dal modello in posa si affiancava, quindi, il disegno

<sup>59</sup> Si vedano: S. RUDOLPH, in *L'Idea del Bello* 2000, II, nn. XVIII.1-XVIII.2, pp. 483-484; A. AYMONINO, in *Drawn from the Antique. Artists and the Classical Ideal*, catalogo della mostra (Harleem, Teylers Museum, 11 marzo-31 maggio 2015; London, Sir Johan Soane's Museum, 25 giugno-25 settembre 2015), a cura di A. Aymonino e A.V. Lauder, London, Sir John Soane's Museum, 2015, n. 15, pp. 148-153.

<sup>60</sup> DE PILES [1708] 1969, pp. 31-40, 40-46. G. BRUNEL, *L'art et la manière*, in *L'Académie mise à nue. L'École du modèle à l'Académie royale de Peinture et Sculpture*, catalogo della mostra (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 26 ottobre 2009-29 gennaio 2010), a cura di E. Brugerolles, Paris, Beaux-arts de Paris Éditions, 2009, pp. 7-18. Il riverbero delle idee belloriane e di De Piles su questo aspetto si colgono nelle riflessioni di La Teulière sull'importanza per i *pensionnaires* di possedere dei «bons yeux» o «oculos eruditos», ossia dei filtri critici.

<sup>61</sup> E. COQUERY, *L'Anatomie d'une Académie*, in *L'idéal classique* 2002, pp. 141-160.

<sup>62</sup> LICHTENSTEIN – MICHEL 2006-2015, t. 1, vol. 1, pp. 323-339, 377-387, 617-623; t. 2, vol. 1, pp. 148-149.

<sup>63</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, Archivio Urbano, Roma, sez. I, fondo 635, atti del

dalla scultura antica, praticato in uno spazio forse appositamente dedicato, una sorta di “galleria delle copie”; il perno delle basi dell’*Ercole* e del *Gladiatore* garantiva la «commodité de voir les figures de tous les costés». <sup>64</sup>

Le più importanti collezioni nobiliari e la raccolta pontificia del Belvedere aprivano le loro porte ai premiati del Re, e la selezione dei modelli, a volte, non riflette semplicemente una scelta di gusto, ma anche un’azione “diplomatica” o, comunque, dettaglia l’andamento delle relazioni tra la Corona francese e i centri romani (e non solo) del potere; così ad esempio le copie del *Cinghiale* e del *Leone* di Flaminio Vacca, sono riconducibili alla buona politica di intermediazione di Louvois presso il Granduca di Toscana (grazie all’intercessione dell’abate Luigi Strozzi), oppure i calchi del *Germanico* e del *Cincinnato* ex-Savelli appaiono in Accademia soltanto dopo l’acquisto degli originali nel 1685. <sup>65</sup>

Anche per la copia dall’Antico è utile interrogarsi sulla maniera di rapportarsi al modello, tra imitazione pedissequa e rielaborazione personale, vero nodo critico per la comprensione della funzione della stessa come strumento di progresso artistico. Se inizialmente le raccomandazioni di Colbert in merito alla scultura sono analoghe alle prescrizioni imposte alla pittura, quando ordina «prenez bien garde quel les Sculpteurs copient purement l’Antiquité, sans y rien ajouter», <sup>66</sup> in riferimento alla commissione dei dodici vasi per Versailles (Fig. 6), <sup>67</sup> viene gradualmente sostituendosi l’idea che attraverso la copia si potesse non solo eguagliare l’Antico, ma addirittura perfezionarlo, <sup>68</sup> da un lato rendendo complete e armoniose

---

notaio Jacques-Antoine Redoutey. *Inventario del mobilio e dei lavori dell’Accademia di Francia*, redatto su richiesta di Noël Coypel, datato 24 maggio 1673. Abbiamo potuto precisare la collocazione dell’importante documento, pubblicato da Castan: A. CASTAN, *Les premières installations de l’Académie de France à Rome, d’après le plus ancien inventaire du mobilier et des travaux de cette institution*, «Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements», 13, 1889, pp. 83-115. I depositi dell’Accademia erano situati strategicamente uno a Campo Vaccino e l’altro a Sant’Isidoro, tra le vigne Borghese e Ludovisi (e dal 1683 figura un magazzino alla Longara, collegato alla copiatura delle antichità di Cristina di Svezia), per agevolare la lavorazione e il trasporto delle copie.

<sup>64</sup> Ivi, p. 113. Si veda A. GOBET, *L’insegnamento presso l’Accademia di Francia tra il 1666 e il 1792*, in *Une antiquité moderne* 2019, p. 224.

<sup>65</sup> A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Lettres inédites de Louvois conservées à Vincennes: le rôle de l’Académie de France à Rome et les acquisitions des œuvres d’art*, «Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français», 1995, p. 142, doc. 2 (11 gennaio 1684) e p. 144, doc. 5 (31 marzo 1684).

<sup>66</sup> *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 93 (1 febbraio 1680).

<sup>67</sup> DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017, pp. 86-88.

<sup>68</sup> Colbert intuisce il potenziale delle copie quando dispone che siano «plus finis et recherches que l’Antique», se non addirittura «plus parfait que l’Antique». *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 115 (9 luglio 1682); p. 116 (20 luglio 1682).



Fig. 6. JEAN CORNU (dall'antico), *Vaso Borghese*, 1683 circa, marmo. Versailles, Musée National du Château de Versailles, parco, inv. MR 2796.

le testimonianze spesso mutile o frammentarie, dall'altro impreziosendo il modello, come avveniva con gli arazzi *d'après* i cicli pittorici, con l'uso di materiali pregiati, è il caso dei bronzi di piccolo formato, espressione di un certo virtuosismo tecnico connesso al collezionismo, o delle copie bronzee in scala realizzate dal fonditore Balthazar Keller (Fig. 7) e supervisionate da François Girardon.<sup>69</sup>

Un artista moderno e dotato come Coysevox ricrea un originale di Doidalsas, creduto di Fidia, la *Venere accovacciata* Medici, dalle derivazioni note, firmando l'opera con un certo compiacimento;<sup>70</sup> allo stesso modo i *pensionnaires* sfidano le loro capacità nel restituire un'immagine più aggraziata dell'Antico.

Per la copia della *Vetturia* (Fig. 8), giudicata a posteriori persino superiore all'originale antico,<sup>71</sup> Pierre II Legros è chiamato ad indovinare «l'intention de l'Antique» riguardo al panneggio, fortemente rovinato nel modello, e al lato posteriore informe, poiché la copia, con funzione ornamentale, richiedeva una finitura maggiore essendo esposta e visibile da tutti i fronti. Il soprintendente Villacerf domanda pertanto l'invio dei disegni del borsista per approvazione da parte di Mignard e dei più abili scultori, consigliando di rifarsi all'incisione del Perrier per il drappeggio del piede sinistro, mentre

<sup>69</sup> A. MAGNIEN, *Les bronzes "Keller"*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1996 (1997), pp. 37-63. Ulteriori dettagli sui procedimenti tecnici, come le correzioni del modello in gesso e in cera prima della fusione, sono nella scheda *Les quatre copies d'antiques de la façade du château de Versailles par Balthazar Keller* di Geneviève Bresc-Bautier, conservata nel dossier di restauro dei quattro bronzi (Versailles, Centro di documentazione).

<sup>70</sup> MARAL 2009, pp. 277-316: 297.

<sup>71</sup> La copia della *Vetturia*, eseguita con libertà interpretativa e grande capacità tecnica, diviene emblematica di un approccio moderno verso l'Antico, segnato dal naturalismo della produzione pittorica e scultorea contemporanea. Si vedano SCHERF 2020, p. 63; G. DARDANELLO, «*Le tout est d'un goût exquis*». *La selezione moderna dei modelli di Pierre Legros*, in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 119-120.

La Teulière suggerisce di modificare il sandalo sul modello di un frammento antico contenuto nel *cabinet* di Bellori, molto apprezzato dagli antiquari.<sup>72</sup>

Sul pannello della statua si annidano le critiche di Villacerf e la difesa di La Teulière, che lasciano in tal modo un'importante testimonianza su



7



8

Fig. 7. BALTHAZAR KELLER (dall'antico), *Venere Medici*, 1685, bronzo. Versailles, Musée National du Château de Versailles, parco, inv. MR 3292. Fig. 8. PIERRE II LEGROS (dall'antico), *Vetturia*, 1692-1695, marmo. Parigi, giardino delle Tuileries.

<sup>72</sup> *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 360 (15 marzo 1693), p. 372 (7 aprile 1693). La Teulière ragguaglia sul pericolo di un riscontro sulle stampe di traduzione del Perrier che, oltre a rappresentare proporzioni spesso inesatte se confrontate con i gessi, recepiscono anche gli interventi poco apprezzabili di restauri moderni (pp. 370-377). Sulla frequentazione tra Bellori e La Teulière si veda da ultimo E. GENTILE ORTONA – M. MODOLO, *Caylus e la riscoperta della pittura antica attraverso gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli per Luigi XIV*, Roma, De Luca, 2016.



Fig. 9. NICOLAS COUSTOU (dall'antico), *Commodo come Ercole*, 1686-1687, terracotta. Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 199.

un tema fondamentale per gli studi sulle Accademie. Il Soprintendente precisa:

Il ne faut pas vous arrêter autant à l'antique que vous faites, c'est-à-dire de le copier de point en point, parce qu'autrefois on pouvait faillir, comme l'on a fait à présent. Et, quand vous trouvez quelque chose qui n'est pas bien dans une figure antique, il le faut corriger avec connaissance de cause, étant une méchante excuse à l'ouvrier de dire qu'il a suivi l'Antique.<sup>73</sup>

Il passo dimostra la fiducia accordata ai Moderni e una nuova capacità di lettura del passato, in grado di selezionare il meglio correggendo, potenziando o perfezionando il modello. Tale prassi, ricorrente in Accademia, comporta una rielaborazione da parte del copista, attraverso disegni, studi e bozzetti in terracotta (Fig. 9),<sup>74</sup> attivando un vero e proprio processo creativo con il risultato di un'opera personale e unica per le collezioni reali. L'esecuzione delle copie, con le mo-

<sup>73</sup> *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 393 (11 maggio 1693). Il corsivo nella trascrizione del testo è della scrivente.

<sup>74</sup> Tra i bozzetti superstiti si segnalano: *Commodo come Ercole* (1686-1687; Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 199) e il *Gladiatore Borghese* di Nicolas Coustou (1683; Parigi, Musée du Louvre); l'*Arianna Cleopatra* attribuita a Van Clève (1684-1685; Parigi, Musée du Louvre). Cfr. A. MARAL, *Le Saint Athanase de Poultier et les œuvres préparatoires aux sculptures de Versailles*, «La Revue des Musées de France. La Revue du Louvre», 3, 2012, pp. 75-82: 80. L'iscrizione, posta alla base del tronco della terracotta raffigurante il *Gladiatore Borghese*, riporta in caratteri greci la firma dello scultore antico seguita da quella di Nicolas Coustou; cfr. G. SCHERF, in *Sfida al Barocco* 2020, n. 4, p. 216. Dovrebbe potersi aggiungere ai modelli rintracciati da Maral anche il *Tevere* (inv. RF 3076), eseguito da Pierre Bourdict tra il 1688 e il 1692; per questo incarico sappiamo che Théodon aveva suggerito il nome del Sig. "Filippo", collaboratore del Bernini. Cfr. *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 268 (25 marzo 1692). Sulla statuette in terracotta del *Tevere*: G. BRESCH-BAUTIER, *Les sculptures européennes du Musée du Louvre*, Paris, Somogy, 2006, p. 402.

difiche del caso, era supervisionata dai Professori, tra i quali Jean-Baptiste Théodon per il periodo di permanenza in Accademia, come attesta l'importante documento pubblicato da Alicia Adamczak e datato al 1688 circa, l'unico scultore cui è concesso di formulare opere d'invenzione (*Atlante e Faetusa e Arria e Peto*, poi ultimata da Pierre Lepautre).<sup>75</sup>

Così, su ordine di Errard, François Barrois modifica il braccio destro della *Venere Callipigia*, eseguita tra il 1683 e il 1686 per Versailles e trasferita a Marly dove probabilmente fu aggiunto da Jean Thierry il drappeggio che ne tradisce l'epiteto, trasformando la dea in un'aggraziata danzatrice;<sup>76</sup> o la copia del *Meleagro* Vaticano di Lepautre, ultimato nel 1690 (Parigi, Hotel Matignon), che presenta significative varianti nel raggruppamento del cane e del cinghiale sulla destra e la ricostruzione del braccio sinistro con la lancia.<sup>77</sup> Ai *pensionnaires* veniva offerta l'occasione irripetibile di intervenire sull'immagine originale con soluzioni "modernizzanti", è il caso di François Lespingola che muta la pettinatura e la veste della donna morente nel gruppo del *Galata suicida* Ludovisi per il parco di Versailles, modifiche recepite altresì nella copia in pietra sita nel parco di Sceaux, dimora di campagna di Colbert e del marchese di Seignelay. Si verifica in questo modo un episodio assai interessante: la copia riproduce non il modello, ma una derivazione integra e aggiornata nel gusto, in altre parole un'immagine perfezionata.

D'altronde il 30 marzo 1682 La Teulière stesso scrive a Louvois: «J'aime mieux une belle copie, d'un marbre bien poly, qu'une antique qui ayt le nez ou le bras cassé».<sup>78</sup> La visione declassante della copia in rapporto al concetto di autenticità, infatti, è affare moderno.

<sup>75</sup> A. ADAMCZAK, *Dépasser le modèle: la pratique de la copie de sculpture à l'Académie de France à Rome d'après un manuscrit inédit du Getty Research Institute (ca. 1688)*, in *Il valore del gesso come: modello, calco, copia per la realizzazione della scultura*, Atti del quarto Convegno internazionale sulle gipsoteche (Possagno, 2-3 ottobre 2015), a cura di M. Guderzo e T. Lochman, Possagno, Antiga Edizioni, 2017, pp. 31-37.

<sup>76</sup> *Correspondance 1887-1912*, II, 1888, p. 18 (9 maggio 1694). Cfr. G. BRESCH-BAUTIER, in *Versailles et l'antique* 2012, n. 159, pp. 166-167.

<sup>77</sup> *Correspondance 1887-1912*, I, 1887, p. 163 (24 giugno 1687). Per altri esempi di copie "aggiornate" si veda ancora ADAMCZAK 2017.

<sup>78</sup> T. SARMANT, *Les demeures du soleil: Louis XIV, Louvois et la surintendance des bâtiments du roi*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, p. 292 (lettera del 30 marzo 1682). Allo stesso modo François-Michel Le Tellier, marchese di Louvois e successore di Colbert, ordinava a La Teulière di acquistare statue integre: «vous en pouvez prendre aussi de celles qui sont à meilleur marché, pourvu qu'elle sont entières et qu'elles ne soient pas estropiées», in T. SARMANT – R. MASSON, *Architecture et beaux-arts à l'apogée du Règne de Louis XIV. Édition critique de la correspondance du Marquis de Louvois, Surintendant des Bâtiments du Roi, Arts et Manufactures de France, 1683-1691*, 2 voll., Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007, I, p. 122, doc. 348.

Ne dà conferma l'officina di Versailles, dove l'antico, le copie dell'antico e il moderno ispirato all'antico si mescolano senza preoccupazione e con una precisa strategia, l'apologia del sovrano che traccia una continuità tra l'aureo passato e il luminoso presente, imponendo anche una rilettura del singolo pezzo all'interno dell'articolato sistema decorativo. Il *Milone di Crotone* di Pierre Puget, considerato il «moderno Laocoonte» per la potenza, la vitalità e l'espressione tragica, è posto significativamente all'entrata dell'*Allé Royale*.

La pluralità degli *exempla* desunti dalla statuaria antica arricchisce il repertorio accademico, che non contempla però i moderni, fatta eccezione per un *Baccanale* di Duquesnoy, registrato nell'inventario dei beni dell'Accademia redatto il 12 luglio 1699, altra concessione all'orientamento classicista di Bellori.<sup>79</sup>

Se i rapporti tra l'Accademia e Bernini sono ben documentati per segmenti, infatti a lui si ricorre per la supervisione dei lavori dei borsisti nei primi anni dell'Accademia, impegnati a un certo punto nella sbazzatura della base rocciosa per la *Statua equestre di Luigi XIV* che tanto turbava Colbert, meno ci si è interrogati sulla considerazione delle opere del Cavaliere come possibili modelli.

All'indomani della morte del Bernini, quando nel dicembre del 1683 Louvois richiede al direttore nuovi possibili modelli da tradurre, egli rammenta che il duca di Créqui avrebbe suggerito l'*Apollo e Dafne* e il *David* di Bernini, un apprezzamento condiviso pure da Le Nôtre.<sup>80</sup> Sulla vicenda il ministro così si esprime: «ce qui me fait vous dire que je ne demande pas moins des esquises des belles figures modernes que des antiques, si vous trouvez qu'elles sont de bon goust», aggiungendo di precisare le misure

<sup>79</sup> Parigi, Bibliothèque Nationale, mss. fr. 9447, fol. 218, in *Correspondance* 1887-1912, VI, 1896, pp. 440-445.

<sup>80</sup> SARMANT – MASSON 2007, I, pp. 80-81, doc. 225-226 (11 e 12 dicembre 1683). Se per la cronologia in esame la *Correspondance des Directeurs* e gli inventari dell'Accademia di Francia confermano il disinteresse verso i modelli berniniani fino alla fine degli anni trenta del Settecento, non solo in riferimento alle prove per il re, ma anche rispetto a esercitazioni o studi presenti in Accademia, le matrici dell'*Apollo e Dafne* e del *David* sono registrate il 5 dicembre 1692 nell'inventario redatto da Félibien. Cfr. LE BRETON, *Il primo inventario al Palais du Louvre di Félibien nel 1692*, in *Une Antiquité moderne* 2019, p. 235. I temi delle prove di concorso dell'Accademia di San Luca sono invece orientati verso la produzione del Cavaliere: nel 1694 l'*Abacuc*, seguito dalla *Santa Teresa* e dal *Daniele* nel 1696, fino al *Monumento funebre di Urbano VIII* nel 1706 e alle figure della *Carità* e della *Verità* nel 1709. Cfr. 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. Una maggiore circolazione delle opere berniniane attraverso gessi e terrecotte è censita in questa sede presso principi e collezionisti anche europei.

delle figure.<sup>81</sup> Durante le prime peregrinazioni romane tra le ville e le collezioni romane anche La Teulière, che condannerà il Barocco in diverse occasioni, cede alla fascinazione per la *Verità* e il *Daniele* che chiede di disegnare e misurare.<sup>82</sup> Nella lettera del 14 febbraio 1684 Louvois è interessato ad avere una copia in bronzo del *Ratto di Proserpina*,<sup>83</sup> analogamente Jean-Baptiste Colbert, marchese di Seigneley, prosegue il progetto di fusione di opere berniniane commissionate a Christophe Veyrier, che consentivano alla Francia di avere copie impregiate e “uniche”, considerandole al pari dell'*Antinoo* e dell'*Apollo del Belvedere* e dell'*Ercole Farnese*.<sup>84</sup> È infatti nella sua residenza di Sceaux che troviamo l'unica riproduzione dell'*Apollo e Dafne* ad oggi nota nelle dimore francesi (Fig. 10),<sup>85</sup> purtroppo molto deteriorata per tentare un'attribuzione, ma senz'altro la lavorazione in pietra ricorda alcune sculture di Veyrier, come il *Lisimaco* di Peyrolles che deve moltissimo al *David Borghese*.

Il processo di storicizzazione del *corpus* berniniano, avviato nei primi anni Ottanta, è ostacolato dall'affermarsi della critica classicista imperante,



Fig. 10. ANONIMO (da GIAN LORENZO BERNINI), *Apollo e Dafne*, fine XVII secolo, pietra. Sceaux, parco.

<sup>81</sup> SARMANT – MASSON 2007, I, pp. 80-81, doc. 225-226 (11 e 12 dicembre 1683).

<sup>82</sup> B. GADY, *L'étrange Monsieur de La Teulière*, in *L'idéal classique* 2002, p. 166.

<sup>83</sup> BREJON DE LAVERGNÉE 1995, p. 144, doc. 4; SARMANT – MASSON 2007, I, pp. 119-123, doc. 346, 348.

<sup>84</sup> K. HERDING, *Œuvres inédites de Christophe Veyrier. L'idéal classique et la sculpture baroque Provençale*, «Revue de l'Art», 163, 2009, pp. 23-24, p. 33, nota 10. La lettera è datata 15 agosto 1686.

<sup>85</sup> F. DE CATHEU, *Le décor du Château et du parc de Sceaux. II*, «Gazette des Beaux-Arts», 6, XXI, 1939, pp. 287-304. Sei gruppi scultorei decoravano la vasca ottagonale del parco: le copie del *Ratto della Sabina* di Giambologna e del *Ratto di Proserpina* di Girardon; ancora l'*Apollo e Dafne*, *Oreste e Elettra* (noti come “la Pace dei Greci”), *Arria e Peto* e *Castore e Polluce* (pp. 300-301). Cfr. G. LAGARDÈRE – G. ROUSSET-CHARNY, *Sculptures: domaine de Sceaux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Sceaux, Musée du Domaine départemental de Sceaux, 2004, pp. 84-87. Si veda nota 80.

che fa capo a Bellori, intimo consigliere di La Teulière, come già rilevato, il quale a pochi anni di distanza dall'attenzione mostrata per la produzione giovanile del Bernini dichiarava la superiorità dei francesi nel disegno e nel modo di panneggiare le figure, Le Brun e Mignard in pittura, Girardon, Puget, Coysevox e Desjardins in scultura.<sup>86</sup> Questa generazione, rappresentativa della nuova scuola francese, si era formata sulle antichità secondo i buoni precetti accademici ed era ormai in grado di produrre opere d'invenzione che parlavano un linguaggio finalmente moderno: ecco che nel Parnaso descritto da Perrault trovano degna collocazione i capolavori della scultura contemporanea, come l'*Apollo servito dalle Ninfe* di Girardon, i *Cavalli di Apollo* dei fratelli Marsy e l'*Acì e Galatea* di Tuby.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> *Correspondance* 1887-1912, I, 1887, p. 381 (22 aprile 1693). Bernini, Pietro da Cortona e Borromini «ont ruiné les beaux-arts par les libertés qu'ils ont pris tous trois de donner beaucoup à leur goust particulier, ou pour mieux dire, à leur caprice, chacun dans leur art». Il lemma «capriccio» è da interpretarsi in opposizione alla «regola» teorizzata in Accademia. Se nella lettera del 12 dicembre 1683 a Paolo Bernini, Louvois definisce «bel ouvrage» la *Statua equestre di Luigi XIV* prima dell'invio (SARMANT – MASSON 2007, I, p. 82, doc. 227), il giudizio contenuto nella missiva del 1 ottobre 1685 a Henri de la Chapelle-Bessé, primo commesso di Louvois, è di tutt'altro orientamento: «la figure équestre du roy du cavalier Bernin est si vilaine qu'il n'y a point d'aparance, quand le roy l'aura vue, qu'il la laisse subsister comme elle est. Je vous prie, sans vous en expliquer à personne autre qu'au sieur Girardon, de le mener à Versailler pour examiner ce que l'on pourroit faire pour la racomoder et me mander son avis». SARMANT – MASSON 2007, II, p. 438, n. 2007.

<sup>87</sup> *La Querelle* 2001, p. 266.

CLAUDIA TARALLO

IL MODELLO TRADITO:  
LA LEZIONE TASSIANA E IL POEMA EROICO  
FRA SEI E SETTECENTO

INTRODUZIONE

Dedicare un'indagine al poema eroico del tardo Seicento potrà sembrare un impegno poco redditizio dal momento che nell'ultimo quarto del secolo il genere si dibatte in un'affannosa ricerca d'identità destinata a restare disattesa. Tuttavia, proprio in questo torno di tempo il poema eroico vive la sua ultima, per quanto infelice, stagione e varrà dunque la pena dedicargli alcune riflessioni, pur consapevoli del modesto valore di questa produzione.

Nella prima metà del Seicento la narrativa in ottave approda a esiti che prendono le distanze dalla tradizione: il più noto poema del secolo, l'*Adone* di Giovan Battista Marino, è a tutti gli effetti un poema anti-eroico, mentre la più notevole innovazione del secolo è rappresentata da un genere che rovescia l'impianto dell'epica, ossia il poema eroicomico.<sup>1</sup> Addentrandoci nel

---

\* Nella trascrizione dei testi abbiamo adottato un criterio di sobrio ammodernamento della grafia e della punteggiatura. Siamo quindi intervenuti distinguendo soltanto *u* da *v*, riconducendo l'impiego delle maiuscole alla prassi moderna, normalizzando l'uso di accenti e apostrofi ed eliminando la virgola prima della congiunzione coordinante.

<sup>1</sup> Non sono purtroppo molti i contributi critici che indagano questa tarda stagione dell'epica: fra questi mette conto sicuramente di ricordare il volume collettaneo *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi (Urbino, 15-16 giugno 2004), a cura di G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005. Si segnala il recentissimo *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di T. Artico e E. Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, nel quale però mancano contributi sull'epica del tardo Seicento. Resta sempre imprescindibile il classico lavoro di A. BELLONI, *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»*, Padova, Angelo Draghi, 1893, utile soprattutto per i riassunti delle trame, sempre assai complesse, di un buon numero di poemi. Cfr. anche P. DI NEPI, *Regole e invenzione nell'epica del Seicento*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXII, 1978, pp. 110-126; G. ARBIZZONI, *Poesia epica, eroicomico, satirica, burlesca. La poesia rusticale*

pieno Seicento la crisi del genere appare irreversibile e viene sancita dalla scarsa qualità di una produzione che risulta, ciononostante, ancora copiosa.<sup>2</sup> Il poema eroico resta infatti il genere più illustre della nostra poesia: il Seicento è d'altronde il secolo nel quale tocca l'apogeo quell'ideale eroico che pervade ogni ambito della società e che trova il suo controcanto artistico nell'estetica e nella poetica del sublime.<sup>3</sup> L'assenza di opere di rilievo che possano confrontarsi dignitosamente coi modelli cinquecenteschi, fa sì che ancora in piena Arcadia molti inseguano con impegno la chimera della gloria epica. Il modello di riferimento è, per tutti, la *Gerusalemme liberata* di Tasso: al contrario la *Conquistata*, poema autenticamente tridentino, incontra durante tutto il secolo un'inattesa e assoluta sfortuna, avvalorata anche dalla carenza di edizioni.<sup>4</sup> Altre esperienze epiche del XVII secolo, quali ad esempio quelle di Gabriello Chiabrera o di Ansaldo Cebà non appaiono un facile sentiero da seguire, in virtù di un approccio più radicale al concetto di unità di favola e di romanzo.<sup>5</sup> In un'istituzione di capitale importanza

---

toscana. La «poesia figurata», in *Storia della letteratura italiana*, V: *La fine del Cinquecento e il Seicento*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 727-735; C. VARESE, *Teatro, prosa, poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, V: *Il Seicento*, nuova edizione accresciuta e aggiornata diretta da N. Sapegno, Milano, Garzanti, 2001, pp. 859-884 incentrato per lo più sulla prima metà del secolo; A.M. PEDULLÀ, *Narrativa ed epica del Seicento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, VI: *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*, Milano, Federico Motta editore, 2004, pp. 364-371. Cfr. infine A. BENISCELLI, *La città assediata*, in Id., *L'ordine e il pericolo. Conflitti, idee, dissacrazioni nella cultura letteraria tra Cinque e Settecento*, Lecce, Argo, 2016, pp. 11-43. Singoli studi su poemi e autori saranno citati nelle note seguenti. Per un inquadramento sul poema eroicomico si vedano *Il poema eroicomico: teoria e storia dei generi letterari*, a cura di M. Sarnelli, Torino, Tirrenia stampatori, 2001 e lo studio di M.C. CABANI, *Eroi comici: saggi su un genere secentesco*, Lecce, Pensa multimedia, 2010.

<sup>2</sup> I luoghi di stampa dei poemi di questo periodo disegnano una geografia assai varia che esclude la presenza di un centro più attivo di altri: a Roma e a Venezia il genere conosce inevitabilmente la maggior fortuna editoriale ma, a voler solo considerare i testi di cui tratteremo, la produzione investe anche centri minori come Padova, Ronciglione, Parma.

<sup>3</sup> Sul tema è doveroso far riferimento ai due volumi di G. WEISE, *L'ideale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche* e *L'ideale eroico del Rinascimento: diffusione europea e tramonto*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1961 e 1965.

<sup>4</sup> Mette in luce la sfortuna della *Gerusalemme conquistata* G. ARBIZZONI, *Vicende e ambagi dell'epica secentesca. Qualche ricognizione tra scritti teorici e paratesti*, in *Dopo Tasso* 2005, pp. 4-8. Stando alle informazioni reperibili con l'ausilio delle moderne banche dati non risulta alcuna edizione della *Conquistata* nel periodo compreso fra il 1650 e il 1700.

<sup>5</sup> La produzione epica di Chiabrera, autore che il classicismo arcadico collocherà ai vertici del proprio canone lirico, fu tanto cospicua quanto poco fortunata, in virtù, primariamente, di una sua interpretazione eccessivamente ortodossa delle categorie aristoteliche: Chiabrera infatti non solo opta per l'unità di azione ma soprattutto articola i suoi poemi attorno a un unico protagonista riducendo al minimo le complicità della trama. Cfr. il recente contributo di A. CORRIERI, *Lo scudo d'Achille e il pianto di Didone: da «L'Italia liberata da' Gotthi» di Gian Giorgio Trissino a «Delle guerre dei Goti» di Gabriello Chiabrera*, «Lettere italiane», LXV, 2013, 2,

quale l'Accademia Reale, fondata a Roma nel 1674 da Cristina di Svezia, una nuova *Liberata* è attesa con trepidazione e i letterati riunitisi attorno a questo circolo avvertono, forse con disagio, il peso di questa aspettativa.<sup>6</sup> Per questa ragione i più influenti poeti del consesso cristiniano come Vincenzo da Filicaia, Benedetto Menzini e Alessandro Guidi, non corrisposero, vivente la mecenate, ai suoi *desiderata*. Le uniche prove epiche prodotte nell'ambito di quell'accademia videro infatti la luce dopo la morte della sovrana, talora dopo gestazioni addirittura quarantennali, a riprova del fatto che l'arduo cimento aveva reso gli autori assai prudenti.

#### IL POEMA EROICO FRA CRESCIMBENI E GRAVINA

La pubblica lettura del poema epico di Charles Perrault *Le Siècle de Louis Le Grand*, avvenuta presso l'Académie française nel 1687, rappresenta per la Francia l'eclatante atto di nascita della cosiddetta *querelle des anciens et des modernes*.<sup>7</sup> In quest'opera Perrault rivendica il primato della modernità sull'età classica elogiando il progresso delle conoscenze, inimmaginabile ai tempi degli antichi, e individua nel presente la nuova età dell'oro propiziata dal mecenatismo e dalla politica del Re Sole. Il poeta francese sistematizzerà le sue riflessioni sul tema nel *Parallèle des anciens et des modernes* e Oltralpe la polemica proseguirà durante tutto il Settecento. Prima della pubblicazione del poema di Perrault la contesa fra i sostenitori della classicità e della mo-

pp. 238-262. Sul Cebà e sulle teorie epiche espresse nel dialogo *Il Gonzaga ovvero del Poema Heroico* (1621), si rinvia a G. BALDASSARRI, *Interpretazioni del Tasso. Tre momenti della dialogistica di primo Seicento*, «Studi tassiani», XXXVII, 1989, pp. 65-86: 72-79.

<sup>6</sup> L'Accademia Reale fu in realtà inaugurata dalla sovrana svedese nel 1656: le riunioni del circolo furono interrotte quasi subito, a causa della diffusione dell'epidemia pestilenziale scoppiata in quell'anno, cosicché questa prima fase di vita dell'accademia deve ancora oggi essere studiata nel dettaglio (si veda tuttavia G. GUALDO PRIORATO, *Historia della sacra real maestà di Christina Alessandra regina di Svetia*, Venetia, Per il Baba, 1656, pp. 283-285). Complice anche il trasferimento della regina e della sua corte a palazzo Corsini, le sedute dell'Accademia ripresero nel 1674 per durare, senza più interruzioni, fino alla morte della sovrana, avvenuta nel 1689.

<sup>7</sup> Sul tema, di rilevanza capitale, cfr. almeno M.T. MARCIALIS, *Introduzione a La disputa sei-settecentesca sugli antichi e sui moderni*, traduzione, introduzione e note a cura di M.T. Marcialis, Milano, Principato, 1970, pp. 1-19; M. FUMAROLI, *Le api e i ragni: la disputa degli antichi e dei moderni*, traduzione di G. Cillario e M. Scotti, Milano, Adelphi, 2005. Hanno studiato la polemica nella sua declinazione italiana G. MARGIOTTA, *Le origini italiane della querelle des anciens et des modernes*, Roma, Editrice Studium, 1953 e soprattutto C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001. Cfr. infine il quadro riassuntivo di A. BATTISTINI, *Il Barocco: cultura, miti e immagini*, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 235-261, cui si rinvia per ulteriori indicazioni bibliografiche.

derinità aveva già investito la cultura francese, manifestando concreti risvolti sul piano politico. Al centro della polemica è sempre l'epica: nel 1674 Jean Desmarets di Saint Sorlin nella sua *Défense du poème héroïque* aveva esaltato la superiorità dei moderni nel genere e difeso l'impiego del 'meraviglioso cristiano' ma il modesto valore dei suoi poemi *Clovis* e *Marie Magdaleine* aveva offerto facilmente il destro a Nicolas Boileau per avversare le sue conclusioni teoriche.<sup>8</sup> Alla metà degli anni Ottanta l'eco dei dibattiti francesi inizia a riecheggiare anche in Italia, dove le idee classiciste e l'antitalianismo propagandati da Boileau nella sua *Art poétique* (1674) vengono contestati da Benedetto Menzini nel trattato *Dell'Arte poetica* (1688).<sup>9</sup> Le critiche del francese, secondo il quale l'epica ha ormai scalzato la tragedia dal vertice dei generi letterari, colpivano soprattutto Torquato Tasso e il suo poema: ancora di più è quindi evidente come il perno della polemica, che presto diverrà *querelle des nations*, ruoti principalmente attorno al genere epico.<sup>10</sup> In Italia il dibattito che investe l'epica non si orienta, in questa fase, tanto sulla macroquestione del rapporto fra classici e moderni quanto sulla contrapposizione fra il modello ariostesco e quello tassiano che risulterà vincente. Nell'*epos*, genere tradizionalmente conservatore, e nell'archetipo prediletto i poeti italiani identificano quindi un argine difensivo contro quelle derive del concettismo che, in taluni casi, erano arrivate a lambire anche l'epica.

Nell'opera storiografica di Giovan Mario Crescimbeni, primo Custode dell'Accademia di Arcadia, la riflessione sull'epica ruota soprattutto attorno ai suoi diversi generi. La *Liberata* è infatti un poema eroico, come dimostra la sua attenta fedeltà ai precetti aristotelici, mentre il *Furioso*, indipendente da quegli stessi principi, appartiene al meno nobile genere del romanzo:

<sup>8</sup> Si veda MARCIALIS 1970, p. 2. Traccia un profilo di Desmarets, FUMAROLI 2005, pp. 106-127.

<sup>9</sup> W. BINNI, *La formazione della poetica arcadica e la letteratura fiorentina di fine Seicento*, in ID., *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, p. 21n, definì la diatriba fra Boileau e Menzini «un anticipo alla buona» di quella ben più incisiva che coinvolgerà Dominique Bouhours e Giovan Gioseffo Orsi nel 1709. Sul rapporto esistente fra i trattati di Boileau e Menzini si veda anche U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Honnête Homme und Poeta doctus. Zum Verhältnis von Boileau und Menzini's poetologischen Lehrgedichten*, «Arcadia», IX, 1974, pp. 113-133. Su Boileau e la sua posizione in seno alla *querelle anciens/modernes*, si veda FUMAROLI 2005, pp. 128-160.

<sup>10</sup> Fu Voltaire a porre in luce la mutazione genetica di una polemica che era nata sia in Francia (con Chapelain, Rapin, Boileau, Desmarets e altri) sia in Italia (con Tassoni) con ragioni prettamente letterarie in una questione di carattere nazionale: cfr. C. VIOLA, *Osservazioni sul canone nell'età dell'Arcadia e Tradizioni letterarie a confronto nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, QuiEdit, 2009, p. 43. Agli autori italiani fra Sei e Settecento interessa ristabilire una giusta gerarchia di valori fra letteratura italiana e letteratura francese piuttosto che difendere le ragioni dei classici o dei contemporanei. La superiorità dell'epica sulla tragedia era già stata proclamata da Tasso, sulla scorta di Platone, nei suoi *Discorsi del poema eroico*: cfr. ARBIZZONI 1997, p. 728.

*Eg.* Ma il Furioso dell'Ariosto, che io ho letto, non parmi che abbia questa unità di favola; e pure appellato viene poema eroico. *Nit.* Egli non ha unità di favola il Furioso, perché è romanzo: ma anche i romanzi sono spezie di moderna poesia all'epopeia partenente, e si dicono poemi eroici, perché immitano le medesime azioni, col medesimo modo e co' medesimi strumenti co' quali immita l'epopeia, e per li quali quella si distingue da ogni altro poema. [...] *Eg.* Ma sono egli lodevoli sì fatti romanzi? *Nit.* Tra le cose imperfette, certo è che sono degni di lode, ma a confronto d'una perfetta, come è l'epopeia, biasimevoli io li reputo e fatti più per diletto del volgo che degli uomini letterati.<sup>11</sup>

Romanzo e poema eroico sono quindi, secondo quanto dichiara Crescimbeni, due diverse espressioni del medesimo genere epico. Anche Tasso nei suoi *Discorsi dell'arte poetica* aveva evidenziato la relazione esistente, seppur in termini di devianza, fra epica e romanzo che altri intellettuali quali Giovan Battista Giraldi Cinzio e Giovan Battista Pigna avevano invece valutato come indipendenti.<sup>12</sup> Anche un'altra autorevole voce della prima Arcadia, il modenese Ludovico Antonio Muratori, riconosceva nel romanzo un genere congegnato su leggi poetiche assai meno rigide di quelle del poema eroico.<sup>13</sup>

All'opposto Gian Vincenzo Gravina, antagonista di Crescimbeni in seno all'Accademia di Arcadia, nella sua *Ragion poetica* ricollocherà al centro del dibattito le figure dei due poeti e, capovolgendo la gerarchia stabilita dal Custode del Bosco Parrasio, ricondurrà Ariosto, vero emulo di Omero, al vertice della produzione epica italiana:<sup>14</sup>

Ma sorgendo dal medesimo nido (quello di Boiardo) spiegò l'ali a più largo e più sublime volo l'Ariosto, il quale producendo alla sua meta la cominciata invenzione seppe a quella intessere e maravigliosamente scolpire tutti gli umani affetti, e costumi, e vicende, sì pubbliche come private.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> G.M. CRESCIMBENI, *La Bellezza della Volgar Poesia*, In Roma, Per Gio. Francesco Buagni, 1700, p. 146.

<sup>12</sup> Cfr. S. ZATTI, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp. 20, 173. Si veda anche S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, pp. 25-65.

<sup>13</sup> L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, 2 voll., In Modena, Nella Stampa di Bartolomeo Soliani, I, 1706, p. 135.

<sup>14</sup> Cfr. A. QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, pp. 262-265.

<sup>15</sup> G.V. GRAVINA, *Della Ragion poetica libri due*, In Roma, Presso Francesco Gonzaga, 1708, p. 183. Nel *Della tragedia* Gravina esprimerà addirittura il proprio consenso alle censure francesi mosse a Tasso da Rapin e Boileau: cfr. E. ZUCCHI, *Dalla tragedia all'epica e ritorno: Olindo e Sofronia, il dramma eroico di Corneille e il recupero del «Torrismondo» nella critica teatrale primo-settecentesca*, in *La fortuna del Tasso eroico* 2017, pp. 78-79.

Il Seicento segna, come è noto, il punto più basso della fortuna di Ariosto e al contempo canonizza per l'epica il modello della *Liberata*.<sup>16</sup> Appare però difficile per gli autori secenteschi armonizzare le istanze dell'epica con quelle del romanzo che anche Tasso era riuscito in origine a sintetizzare nella *Liberata*. Certamente agli epigoni del tardo Seicento è del tutto estraneo quel dissidio interiore che condurrà Tasso alla sfortunata riscrittura della *Conquistata*. Pochi poeti accettano la sfida di tenere assieme le due componenti del racconto e inaugurare magari una 'terza via' alternativa ai modelli cinquecenteschi. In tale direzione si era ad esempio incamminato Girolamo Graziani col suo fortunato *Conquisto di Granata* (1650) e a questa lezione s'ispirerà, un trentennio dopo, il salentino Antonio Carraccio per il suo *Imperio vendicato*.<sup>17</sup>

Nella seconda metà del XVII secolo appare evidente che la meccanica replica dei moduli narrativi tassiani aveva neutralizzato qualsiasi margine di originalità: erano geminati ad esempio da alcune costole narrative della *Liberata* i poemi di Francesco Bracciolini *La Croce racquistata* (ed. definitiva del 1611), il *Boemondo* di Giovanni Leone Sempronio (1651) e il *Tancredi* di Ascanio Grandi (1622).<sup>18</sup> Nel Seicento appare inoltre scarsamente fortunato il filone dell'epica municipalistica:<sup>19</sup> eccezion fatta per pochi titoli quali la *Venetia edificata* (1621) di Giulio Strozzi o la *Fiorenza difesa* (1641) di Nicola Villani, questo specifico sottogenere dell'epica declina durante il se-

<sup>16</sup> L'opera di ridefinizione del canone epico viene condotta soprattutto da intellettuali fiorentini come Paolo Beni o Benedetto Fioretti: cfr. M.L. DOGLIO, *Tasso "principe della moderna poesia" nei discorsi accademici di Paolo Beni*, ora in EAD., *Origini e icone del mito di Torquato Tasso*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 65-85. Al contrario Galileo dichiarerà, come è noto, la sua preferenza per l'opera aristesca nelle sue *Considerazioni al Tasso*. Nel corso del Seicento il culto tassiano si affermerà anche nell'Accademia della Crusca grazie all'interesse di illustri personalità quali Leopoldo de' Medici e Ottavio Falconieri: si veda al riguardo l'importante lettera di Falconieri al cardinale Leopoldo nella quale s'invita l'illustre prelado a farsi promotore di una piena rivalutazione dell'opera tassiana in seno all'Accademia della Crusca (la missiva, datata 15 dicembre 1663, si legge in *Lettere inedite di uomini illustri per servire d'appendice all'opera intitolata «Vitae Italarum doctrina excellentium»*, a cura di A. Fabroni, 2 voll., In Firenze, nella stamperia di Francesco Moÿcke, 1773, I, pp. 248-259).

<sup>17</sup> Del poema è finalmente disponibile la seguente edizione moderna: G. GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata*, edizione commentata a cura di T. Artico, Modena, Mucchi, 2017. Sull'importanza di questo poema, forse l'unico testo di riferimento dell'epica secentesca, si veda P. DI NEPI, *Il «Conquisto di Granata» e l'epica del Seicento*, «Il Veltro», XX, 1976, pp. 94-104 e DI NEPI 1978.

<sup>18</sup> Su questa copiosa produzione è d'obbligo rinviare a BELLONI 1893. Più recentemente si veda D. FOLTRAN, *Per un ciclo tassiano. Imitazione, invenzione e "correzione" in quattro proposte epiche fra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 93-221, cui si rinvia per la bibliografia pregressa.

<sup>19</sup> Cfr. ARBIZZONI 1997, pp. 727-735.

colo fino a scomparire, riassorbito nel florido genere eroicomico di marca tassoniana (*Il Catorcio di Anghiari* di Federigo Nomi, *La Presa di San Miniato* di Ippolito Neri, *La Cortona convertita* di Francesco Moneti, a solo titolo di esempio).

L'antidoto alla sterilità stilistica e contenutistica della produzione epica secentesca è quindi rappresentato da innovazioni che entrano in rotta di collisione proprio coi principi fissati da Tasso. L'epica del Seicento si caratterizza infatti per un impiego più disinvolto di quegli argomenti che Tasso aveva categoricamente escluso nei suoi *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*: storia sacra, storia romana,<sup>20</sup> scoperta del Nuovo Mondo (soggetto prescritto in particolare dai gesuiti)<sup>21</sup> e, soprattutto, episodi di storia contemporanea.<sup>22</sup> Non erano mancati nella prima metà del Seicento illustri esempi di poemi sacri o di opere incentrate su fatti della storia recente: su tutti basterà ricordare la *Roccella espugnata* di Francesco Bracciolini (1630).<sup>23</sup> Tuttavia il fenomeno, che si evidenzia simmetricamente anche in un genere di diversa natura come il romanzo in prosa, esplose sul finire del secolo.<sup>24</sup> Fatalmente questa innovazione contrasta col noto principio che Tasso aveva enunciato nei suoi *Discorsi dell'arte poetica*:

Ma le istorie o contengono avvenimenti de' nostri tempi, o de' tempi remotissimi, o cose non molto moderne né molto antiche. L'istoria di secolo lontanissimo porta al poeta gran commodità di fingere, però che, essendo quelle cose in guisa sepolte nel seno dell'antichità ch'a pena alcuna debole ed oscura memoria ce ne rimane, può il poeta a sua voglia mutarle e rimutarle, e senza rispetto alcuno del vero, com'a lui piace, narrarle. Ma con questo comodo viene un incommodo per avventura non picciolo: però che insieme con l'antichità de' tempi è necessario che s'introduca nel poema l'antichità de' costumi; ma quella maniera di guerreggiare o d'armeggiare usata da gli antichi, e quasi tutte l'usanze loro, non potriano esser lette senza fastidio da la maggior parte degli uomini di questa età.

<sup>20</sup> Un esempio di poema incentrato su un tema della storia romana è il *Flavio Costantino il Grande, ovvero La pietà vittoriosa* (Napoli, Bulifon, 1677), opera ponderosa in cinquantuno canti di Camillo De' Notariis. Nel suo dialogo *Il Cataneeo ovvero de gli idoli*, Tasso aveva però considerato la figura di Costantino adatta a un'epopea destinata alla corte di Roma: si legga in proposito M. CORRADINI, *Il personaggio di Costantino nella letteratura italiana dell'età moderna*, «Seicento & Settecento», IX, 2014, pp. 109-124: 112.

<sup>21</sup> Si veda C. DE LOLLIS, *Scrittori di Francia*, a cura di G. Contini e V. Santoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, p. 250.

<sup>22</sup> Cfr. PEDULLÀ 2004. Sul rapporto fra epica e materia sacra nel Seicento si rinvia ad ARBIZZONI 2005, pp. 21-22.

<sup>23</sup> Analizza la scelta di Bracciolini, L. GIACHINO, *Dalla storia al mito. «La Roccella espugnata» di Francesco Bracciolini*, «Studi secenteschi», XLIV, 2003, pp. 167-195.

<sup>24</sup> Per quel che concerne il romanzo di fine secolo è d'obbligo rinviare a L. SPERA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento 1670-1700*, Milano, La Nuova Italia, 2000, pp. 99-146.

[...] Portano le istorie moderne gran commodità in questa parte ch' a i costumi ed all'usanze s'appartiene ma togliono quasi in tutto la licenza di fingere, la quale è necessariissima a i poeti, e particolarmente a gli epici: però che di troppo sfacciata audacia parrebbe quel poeta che l'impresie di Carlo Quinto volesse descrivere altrimenti di quello che molti, ch'oggi vivono, l'hanno viste e maneggiate. Non possono soffrire gli uomini d'esser ingannati in quelle cose ch'o per se medesimi sanno o per certa relazione de' padri e de gli avi ne sono informati. [...] Prendasi dunque il soggetto del poema eroico da istoria di religione vera, ma non sì sacra che sia immutabile, e di secolo non molto remoto, né molto prossimo alla memoria di noi ch'ora viviamo.<sup>25</sup>

Nell'ultimo quarto del Seicento le vittorie riportate dalla Lega Santa contro i Turchi a Vienna (1683) e a Buda (1686) offrono ai poeti l'occasione per esercitare il loro estro.<sup>26</sup> Come era già avvenuto all'indomani della vittoria di Lepanto, questi avvenimenti danno luogo a una sovrabbondante produzione poetica che comprende naturalmente anche l'epica. È pressoché impossibile censire nella sua interezza questa produzione, il cui profluvio dette origine anche a una celebrazione eroicomica della 'crociata viennese' col celebre *Meo Patacca ovvero Roma in feste ne i trionfi di Vienna* di Giuseppe Berneri (1695).<sup>27</sup> Una descrizione dell'assedio e della liberazione di Vienna compare anche nel sesto canto del *Iesus puer*, fortunato poema sacro del gesuita Tommaso Ceva (1690), a ulteriore riprova del valore paradigmatico che i poeti italiani riconobbero nell'evento.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in ID., *Prose*, a cura di E. Mazzali, con una premessa di F. Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 357-358.

<sup>26</sup> Ricostruisce il quadro storico delle vicende che portarono alla vittoria di Vienna e alla riconquista di Buda, il saggio di F. CARDINI, *Il Turco a Vienna: storia del grande assedio del 1683*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

<sup>27</sup> Offre un quadro dettagliato su questa multiforme produzione letteraria S. CANNETO, *Il turco, l'assedio di Vienna, la poesia italiana (1683-1720)*, Roma, Bulzoni, 2012 e ID., *Il pontefice, la basilissa, le accademie: per una storia della poesia a Roma negli anni di Innocenzo XI*, in *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente*, a cura di R. Bösel, A. Menniti Ippolito e A. Spiriti, Roma, Viella, 2014, pp. 449-467. Cfr. anche B. BILIŃSKI, *Le glorie di Giovanni III Sobieski vincitore di Vienna 1683 nella poesia italiana*, Wrocław, Zakład narodowy imienia ossolińskich wydawnictwo Polskiej akademii nauk, 1990. Ha studiato la produzione poetica che ha per tema la vittoria cristiana di Lepanto, S. MAMMANA, *Lepanto. Rime per la vittoria sul turco: regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni, 2007. Sul noto poema di Berneri si veda "Se chiama, e se ne grolia, Meo Patacca". *Giuseppe Berneri e la poesia romana fra Sei e Settecento*, Atti del Convegno (Roma, 13 dicembre 2001), a cura di F. Onorati, Roma, Centro Studi Giuseppe Gioacchino Belli, 2004.

<sup>28</sup> Il poema si legge oggi nella seguente edizione: T. CEVA, *Iesus puer*, testo latino a fronte, a cura di F. Milani, Milano, Fondazione Pietro Bembo/Parma, Ugo Guanda editore, 2009.

## ESPERIMENTI EPICI ALLA CORTE DI CRISTINA DI SVEZIA

Tra le innumerevoli opere scritte in occasione delle vittorie di Vienna e Buda, una posizione di assoluto riguardo spetta alle celebri *Canzoni in occasione dell'assedio, e liberazione di Vienna* edite da Vincenzo da Filicaia nel 1684 (Fig. 1).<sup>29</sup> Queste canzoni, tessute sui toni del sublime secondo lo stile della lirica pindarica, fruttano al loro autore gli elogi dell'intera repubblica letteraria: Filicaia viene salutato come il più grande poeta vivente e la regina Cristina di Svezia, che lo accoglie fra i suoi accademici reali nello stesso 1684, lo ritiene l'unico poeta capace di elaborare un'epopea equiparabile a quella del venerato Tasso:

Le vostre canzoni uguagliano, a mio giudizio, quanto io vidi mai di bello delle poesie liriche, sì ne' moderni e sì negli antichi. Quanto son belle e quanto sapete voi lodar chi lo merita! [...] Se visse ora il grande Alessandro, con ragione invidierebbe ai principi del nostro secolo più voi che non invidiò già il suo Omero ad Achille. Molto vi devono quei principi, non per avergli lodati, ma per aver saputo lodargli. Io ho lette e rilette più volte le vostre canzoni, con mio sommo gusto; e confesso a dispetto di quella mia natural malignità che mi rende sì svogliata, di non aver trovato nelle vostre rime, se non materia d'applauso. Io non vi posso esprimere quanto mi piacciono. In voi mi par resuscitato l'incomparabil Petrarca, ma resuscitato in un corpo glorioso senza i suoi difetti. Voi avete dell'arte, dell'ingegno, del giudizio e del sapere



Fig. 1. VINCENZO DA FILICAIA, *Canzoni in occasione dell'assedio, e liberazione di Vienna*, In Firenze, Per Piero Matini, 1684, frontespizio.

<sup>29</sup> V. DA FILICAIA, *Canzoni in occasione dell'assedio, e liberazione di Vienna*, In Firenze, Per Piero Matini, 1684. Un esaustivo profilo dell'autore si legge in M.P. PAOLI, *Filicaia, Vincenzo da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 658-660; si vedano anche C. DI BIASE, *Arcadia edificante: Menzini, Filicaia, Guidi, Maggi, Lemene*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1969, pp. 141-262 e M.P. PAOLI, *Esperienze religiose e poesia nella Firenze del '600: intorno ad alcuni sonetti "quietisti" di Vincenzo da Filicaia*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XVIII, 1992, pp. 35-78.

e maneggiate il sacro ed il profano da maestrone: è bellissimo e purissimo il vostro stile: le vostre fantasie e figure sono nobili e sublimi; non finirei mai, se io volessi dirvi tutto quello che io ne sento. Il Signor Iddio, con prosperar sempre più l'armi de' principi cristiani, vi faccia diventar così gran profeta, quanto siete un poeta incomparabile. Da voi solo può sperare il nostro secolo la gloria d'un poema eroico, uguale a quello del gran Tasso.<sup>30</sup>

Inviti analoghi giunsero a Filicaia dai sodali fiorentini e romani ma il poeta restò sordo a questi richiami ed evitò prudentemente di cimentarsi nell'ardua impresa epica. Pochi anni prima anche un giovane Francesco da Lemene era stato invitato per lettera dall'ormai anziano Anton Giulio Brignole Sale a comporre un poema epico sacro che realizzasse compiutamente le ottime premesse poste da Lemene con certi suoi sonetti religiosi: sia nell'uno sia nell'altro caso la lirica rappresenta quindi il viatico per la composizione di un poema ben riuscito.<sup>31</sup> È significativo pertanto che la pur copiosa produzione epica che esce dai torchi fra Sei e Settecento sia quasi sempre ascrivibile ad autori che oggi occupano le retrovie del canone letterario: chi poteva godere di un riconosciuto prestigio era infatti più restio a intraprendere una strada che potesse mettere a rischio la fama acquisita; al contrario, personaggi di secondo piano potevano intravedere nell'impegnativa prova dell'epica la concreta possibilità di guadagnare rapidamente la stima dei sodali. Due poeti del circolo di Cristina di Svezia, il bellunese Michele Cappellari e il gesuita sorano Ubertino Carrara, avviarono sotto gli auspici della regina due poemi in latino che videro però la luce alcuni decenni dopo la morte della loro mecenate. Cappellari pubblicò infatti il suo poema *Christinas, sive Christina lustrata* solo nel 1700 (Fig. 2); Carrara dette invece alle stampe il suo *Columbus*, iniziato su suggerimento del cardinale Benedetto Pamphilj, addirittura nel 1715, al termine di un lavoro quarantennale.<sup>32</sup> Queste due prove epiche nate in seno all'Accademia Reale

<sup>30</sup> Si cita la missiva, datata 12 agosto 1684, da *Poesie toscane del senatore Vincenzo da Filicaia aggiunto il di lui carteggio relativo alle suddette poesie*, 2 voll., Venezia, Vitarelli, 1812, I, pp. XIX-XX. Domenico Moreni nell'edizione delle *Lettere di Benedetto Menzini e del senatore Vincenzo da Filicaia a Francesco Redi*, Firenze, Nella Stamperia Magheri, 1828, p. 170n, dà notizia di un'ode manoscritta di Ottavio Bufalini nella quale il poeta esortava Filicaia ad avviare un poema eroico sulla crociata viennese.

<sup>31</sup> Un lacerto della missiva si legge in T. CEVA, *Memorie d'alcune virtù del signor conte Francesco de Lemene con alcune riflessioni sulle sue poesie*, In Milano, Per Domenico Bellagatta, 1718, pp. 146-147.

<sup>32</sup> M. CAPPELLARI, *Christinas sive Christina lustrata*, Venetiis, ex typographia Andreae Poleti, 1700; U. CARRARA, *Columbus carmen epicum*, Romae, typis Rocchi Bernabò, 1715. Su Michele Cappellari si veda la voce curata da G. BENZONI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1975, pp. 709-712. Il poema di Cappellari meriterebbe

sono, per certi aspetti, resistenti alle leggi stabilite da Tasso per il poema eroico. Cappellari concepisce inizialmente il suo poema come una biografia eroica in versi: non a caso nel suo testamento olografo la regina destina al bellunese una somma di denaro per portare a compimento un'opera descritta come «il libro principiato della vita della M. Sua». <sup>33</sup> Nel passaggio tra la prima e la seconda redazione l'opera abbandona il *coté* biografico per assumere un respiro epico consono al fine che l'autore si era prefissato, ossia celebrare il lungo percorso di conversione spirituale intrapreso dalla sovrana. <sup>34</sup> Nel poema di Carrara manca invece l'elemento del 'meraviglioso cristiano' sul quale Tasso aveva riflettuto dapprima nelle sue opere teoriche,

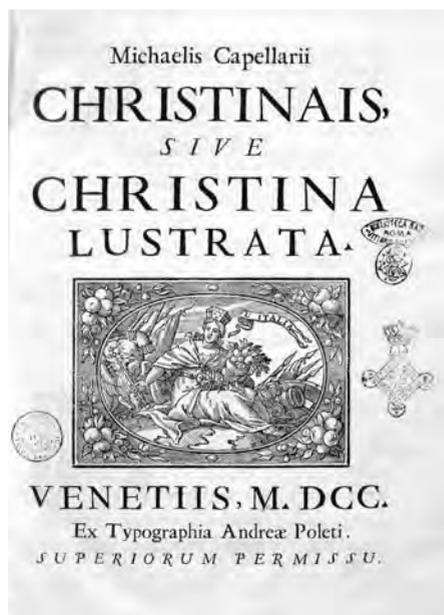


Fig. 2. MICHELE CAPPELLARI, *Christinas sive Christina lustrata*, Venetiis, ex typographia Andreae Poleti, 1700, frontespizio.

uno studio di natura filologica alla luce di quanto rilevato, con una certa confusione, da E. DI LORENZO, *Osservazioni filologiche, letterarie e retoriche su «Christinias», un poema epico anonimo* e B. PELLEGRINO, *Sulla lingua e sullo stile del poema epico «Christinias» d'ignoto autore*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, Atti del Convegno internazionale (Macerata-Fermo, 22-23 maggio 2003), a cura di D. Poli, Roma, Il Calamo, 2005, pp. 399-419 e 421-428. Su questo poema cfr. anche A. VERGELLI, *Cristina in panegirico, ovvero il «Christinas»*, in *Cristina di Svezia e Roma*, Atti del simposio (Roma, Istituto Svedese di Studi Classici, 5-6 ottobre 1995), a cura di B. Magnusson, Stockholm, 1999, pp. 27-46 (ora in EAD., *Roma in scena e dietro le quinte*, Roma, Arcane, 2006, pp. 197-238). Sul *Columbus*, edito modernamente da Mario Martini (U. CARRARA, *Columbus*, traduzione poetica e note di M. Martini, Sora, Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca", 1992), si vedano M. SEGRE, *Un poema colombiano del Settecento. Il «Columbus» di Ubertino Carrara (1715)*, Roma, Istituto Cristoforo Colombo, 1925; M. SAVINI, *Il «Columbus» di Ubertino Carrara*, in *L'Arcadia in Ciociaria*, Atti delle giornate di studio (Ferentino, 27-28 ottobre 1990), Roma, O.GRA.RO, 1991, pp. 43-76 ed EAD., *Oltre le Colonne d'Ercole: leggende classiche e nuovi miti nel «Columbus» di Ubertino Carrara*, in *Mito e letteratura. Studi offerti a Aulo Greco*, Roma, Bonacci editore, 1993, pp. 153-172. Sul Carrara, arcade dal 1694 col nome di Eudosso Pauntino, cfr. M. MARTINI, *Ubertino Carrara: un arcade umanista*, Sora, Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca", 1987. L'autografo del poema si conserva presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ms. Ges. 111. Il primo canto del *Columbus* fu tradotto in italiano da Gregorio Redi, nipote del più noto Francesco.

<sup>33</sup> Si veda VERGELLI 2006. Il corsivo è mio.

<sup>34</sup> *Ibid.*

dandogli poi piena centralità nella *Liberata*: tornano viceversa ad essere protagoniste le divinità pagane.

L'Accademia Reale di Cristina di Svezia, un consesso erudito a forte trazione gesuitica, aveva avviato le proprie riunioni con una prolusione del cardinale Francesco degli Albizzi incentrata sul tema della virtù eroica. Sebbene non sia possibile stabilire con certezza se questo discorso sia stato pronunciato al momento dell'inaugurazione dell'accademia avvenuta nel 1656, o alla ripresa delle attività nel 1674, appare comunque doveroso soffermarvisi. La virtù eroica, secondo quanto afferma Albizzi, «non è virtù propria dell'uomo, ma di sopra atto più sublime ed eccellente»;<sup>35</sup> come Aristotele e Tasso, per il quale infatti il poema epico veicolava un alto valore pedagogico, il cardinale ritiene la virtù eroica «somma, et alta perfezione de gl'abiti morali, quel raggio luminoso di rettilissima ragione».<sup>36</sup> Il discorso dell'Albizzi è finalizzato a classificare sotto il segno dell'eroismo il comportamento di Cristina la quale, abdicando al trono di Svezia per abbracciare la fede cattolica, si è resa protagonista di un'azione che non è solo eroica, ma veramente sovrumana e divina. Le argomentazioni dell'Albizzi recepiscono alcuni specifici dettami della giurisdizione canonica: Urbano VIII aveva infatti inserito il riconoscimento della virtù eroica nell'*iter* procedurale delle cause di canonizzazione. Anche il cardinale Lorenzo Brancati di Lauria nel suo importante trattato *De virtute heroica* (1668) definisce la virtù eroica una caratteristica della santità.<sup>37</sup> In base a una siffatta disposizione di carattere morale, l'interesse della sovrana e dei suoi accademici per il poema eroico acquista quindi un significato più profondo che procede oltre il mero dato letterario.

Né Filicaia, né Redi, né Menzini né tantomeno Guidi, a voler citare i maggiori poeti dell'Accademia Reale, osarono mettersi alla prova nel poema epico. Laddove ciò avvenne, lo sforzo rimase a uno stadio embrionale: è il caso di Menzini e del suo poema *Del Terrestre Paradiso* (1691).<sup>38</sup> Come

<sup>35</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. lat. 1692, F. DEGLI ALBIZZI, *Discorso Accademico [...] per l'apertura della Regia Accademia della M.<sup>ta</sup> di Svezia*, c. 47v.

<sup>36</sup> Ivi, c. 48r. Per Tasso si veda E. ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, pp. 177-178.

<sup>37</sup> Cfr. M.L. RODÉN, *L'anello mancante. Il discorso di apertura della Regia Accademia del cardinale Francesco Albizzi*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie* 2005, pp. 261-269 e S. FOGELBERG ROTA, *Anti-Protestant Heroic Virtue in Early Modern Rome: Queen Christina (1626-1689) and Senator Niels Bielke (1706-1765)*, in *Shaping Heroic Virtue: Studies in the Art and Politics of Supereminence in Europe and Scandinavia*, a cura di S. Fogelberg Rota e A. Hellerstedt, Leiden/Boston, Brill, 2015, pp. 95-132. Sul cardinale di Lauria si veda G. PIGNATELLI, *Brancati, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 827-831. Sul legame fra il concetto di virtù eroica e il processo di canonizzazione dei santi si rinvia a R. DE MAIO, *Riforme e miti nella Chiesa del Cinquecento*, Napoli, Guida, 1973, pp. 257-278.

<sup>38</sup> B. MENZINI, *Del Terrestre Paradiso libri tre*, In Roma, per Gio. Battista Molo, 1691. Il

si evince dal titolo, il poema di Menzini declina più verso il genere sacro che non verso quello propriamente epico: l'opera sviluppa infatti il soggetto dell'allontanamento dell'uomo dal Paradiso Terrestre che già discreta fortuna aveva avuto in ambito prosastico e teatrale e che, unico fra i vari filoni dell'epica secentesca, sopravvivrà con esiti notevoli anche in pieno Settecento (si pensi all'*Adamo, ovvero il Mondo creato* di Tommaso Campailla, 1709-1723).<sup>39</sup> Tra i diretti antecedenti dell'opera menziniana, a voler citare solo i poemi, si dovranno ricordare la bistrattata *Creatione del mondo* di Gasparo Murtola (1608) e l'*Adamo* dell'oscuro poeta modenese Giorgio Angelini (1685), che condivide con l'opera di Menzini la scelta del dedicatario, Rinaldo I d'Este;<sup>40</sup> ma fu soprattutto il *Paradise lost* di Milton, che a Firenze fu letto, apprezzato e precocemente tradotto da Lorenzo Magalotti, che dovette influenzare sensibilmente Menzini.<sup>41</sup>

L'autore dichiara di non voler inseguire Ariosto e Tasso sul loro terreno ma al tempo stesso si dice convinto che questo piccolo campo che sta iniziando ora a coltivare contiene forse in sé il seme di un'impresa che in futuro potrà essere molto più grande:

---

poema si legge oggi in *Poemi biblici del Seicento*, a cura di E. Ardisino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 127-184.

<sup>39</sup> Su quest'opera, nella quale il tema edenico è pretesto per acute digressioni filosofiche e scientifiche, si veda l'analisi di E. ZINATO, *Epica della scienza: "spostamento" e "dissimulazione"*, in *Dopo Tasso* 2005, pp. 280-283.

<sup>40</sup> G. MURTOLA, *Della creatione del mondo poema sacro*, In Venetia, appresso Evangelista Deuchino et Gio. Battista Pulciani, 1608; G. ANGELINI, *L'Adamo*, In Modona, Per gli Eredi Soliani Stamp. Duc., 1685: nell'avviso al lettore Angelini si dichiara consapevole di aver composto un poema sacro lontano dalle leggi dell'epica. Vari sono i poemi dedicati a Rinaldo I d'Este: oltre ai poemi di Menzini e di Angelini, al nome di Rinaldo viene consacrato anche il poema *Vienna difesa* di Giovanni Pierellio, sul quale cfr. *infra*. La scelta di un membro della casata estense quale dedicatario di un'opera epica ha un chiaro risvolto emulativo nei confronti di Ariosto e Tasso che indirizzarono i loro poemi alla corte ferrarese: ne conviene anche A. AURNHAMMER, *Torquato Tasso in Deutschen Barok*, Tübingen, Niemeyer Max Verlag, 1994, p. 52. Su Rinaldo I d'Este si veda il recente studio, incentrato però sull'ambito storico-artistico, di S. CAVICCHIOLI, *L'aquila e 'l pardo: Rinaldo I e il mecenatismo di casa d'Este nel Seicento*, Modena, Panini, 2015. Si ricordi inoltre che Rinaldo d'Este era anche lo zio della regina Maria Beatrice d'Este, moglie del re cattolico d'Inghilterra Giacomo II.

<sup>41</sup> Cfr. l'analoga conclusione di E. ARDISSINO, *I poemi sul paradiso terrestre e il modello tassiano*, in *Dopo Tasso* 2005, p. 417. Val la pena ricordare che John Milton, di passaggio a Firenze nel 1638, fu accolto, e in seguito aggregato, presso l'Accademia degli Apatisti: cfr. C. REBORA, *Milton a Firenze*, «Nuova Antologia», LXXXVIII, 1953, pp. 147-163; Lorenzo Magalotti, alacre traduttore dall'inglese, intraprese la versione del poema di Milton arrendendosi però al primo canto: si veda F. VIGLIONE, *Lorenzo Magalotti primo traduttore del «Paradise lost» di John Milton*, «Studi di Filologia Moderna», VI, 1913, pp. 74-84. La prima traduzione integrale del poema miltoniano uscì nel 1735 ad opera di Paolo Rolli (*Del Paradiso Perduto poema inglese di Giovanni Milton traduzione di Paolo Rolli*, Londra, presso Carlo Bennet, 1735) e si legge oggi nell'edizione curata da Franco Longoni per i tipi della Salerno editrice nel 2003.

Col gran Torquato e 'l Ferrarese Omero  
 Se per campo sì vasto il pié non stendo,  
 Pur del mio non ignobile pensiero  
 L'oneste brame a bella gloria accendo.  
 Picciolo è sì, diasi pur luogo al vero,  
 Quest'umil terren che ad arar prendo:  
 Ma forse in sé medesimo ei nutre occulto  
 Un tal vigore da non lasciarsi inculto.<sup>42</sup>

Scegliendo come argomento del proprio poemetto un episodio della storia biblica, il poeta non poteva porsi come modello di riferimento la *Liberata* di Tasso: il poema di Menzini dialoga infatti da vicino col *Mondo creato*, l'estrema prova del sorrentino che nel Seicento ebbe forse una fortuna pari al suo poema su Gerusalemme.<sup>43</sup> La relazione del poema menziniano con l'esamerone tassiano s'infrange solo sul dato metrico allorché agli endecasillabi sciolti adottati da Tasso, Menzini oppone la più canonica ottava rima, per la quale del resto aveva già optato Murtola nella *Creatione del mondo*. In una lettera del 1689 a Francesco Redi, Menzini dichiara quanto fosse profondo ed esclusivo il dialogo che nel tempo egli aveva avviato con Tasso:

Manderei il primo canto del mio poema (*i. e.* a Firenze), ma non mi par bene che esca senza la dedicazione, ed io non so a chi per ora voltarmi. Vorrebbe esser qualche Principessa, perché non è poema guerriero; anzi è un modelletto, et una piccola prova per vedere come mi riuscisse a sostenere in lungo le ottave. Il primo canto, a dirla giusta, mi piace, e mi par d'avervi fitto e della dottrina e della poesia, ma con facilità e chiarezza; voglio dire, una cosa fantastica. Credo che l'anima del Tasso, ogni volta che io vo a Santo Onofrio a dirgli la requie, credo che ogni volta mi voli intorno e mi baci: non perché io sia grande e nobile come lui, ma perché e' vede che io non son pazzo e sciocco come tant' altri.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> MENZINI 1691, p. 6 (canto I, ott. 4). Su quest'opera cfr. ARDISSINO 2005, pp. 414-418. Dedicò alcune riflessioni alla presenza di Dante nel poema menziniano, M. ARNAUDO, *Dante barocco. L'influenza della «Divina commedia» su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 106-109.

<sup>43</sup> Ha dedicato importantissime considerazioni a questo tema G. JORI, *Le forme della creazione. Sulla fortuna del «Mondo creato» (secoli XVII e XVIII)*, Firenze, Olschki, 1995 (sul poema di Menzini si vedano le pp. 119-123). Si tenga inoltre sempre presente ARDISSINO 2005. Il poema tassiano si legge oggi nella seguente edizione: T. TASSO, *Il mondo creato*, corredo al testo critico a cura di P. Luparia, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007. Si ricordi che Menzini postillò un esemplare dell'edizione viterbese del *Mondo creato* del 1607: ne dà puntuale riscontro C.A. GIROTTI, *Appunti per Benedetto Menzini*, «Studi secenteschi», LVI, 2015, p. 134n.

<sup>44</sup> *Lettere di Benedetto Menzini* 1828, pp. 135-138 (Benedetto Menzini a Francesco Redi, Roma, 4 giugno 1689).

Nelle sue lettere Menzini indulge sovente all'autoesaltazione per compensare la diffidenza che molti sodali, principalmente in seno all'Accademia Reale, nutrivano verso lui e la sua opera. Tuttavia il suo poemetto incontrò realmente entusiastici giudizi da parte soprattutto dei poeti toscani. Lorenzo Bellini, scienziato e poeta di fama, dopo aver letto in anteprima il *Terrestre Paradiso* non esitò a dichiararlo superiore addirittura alla *Liberrata*.<sup>45</sup> Stride il paragone fra due testi incomparabili per mole, tema e stile: proprio l'istituzione di questo confronto, per nulla centrato, prova una volta di più quanto fosse urgentemente avvertita la necessità di un nuovo poema eroico che eguagliasse il modello tassiano.

L'esperimento epico di Menzini segue di poco la sua riflessione teorica sull'epica. Il poeta fiorentino si sofferma infatti sul poema eroico nel secondo libro del suo trattato precettistico *Dell'Arte poetica*.<sup>46</sup> Scritto per difendere la letteratura italiana dalle accuse rivolte da Boileau con la sua *Art poétique* all'intero canone letterario italiano, il trattato di Menzini ambisce a ristabilire una corretta gerarchia di valori nel Parnaso toscano. Tasso viene così identificato come il primo fra i poeti epici.<sup>47</sup> La difesa oltranzista del capolavoro tassiano rappresenta quindi il cardine su cui s'impenna la reazione italiana alle accuse francesi di decadenza e artificiosità della nostra poesia. L'impegno manifestato da più parti a comporre un poema eroico ispirato alle regole tassiane è dunque un fenomeno che concorre, fra l'altro, a questa corale opera di tutela del capolavoro del poeta sorrentino. Menzini si chiede, rispondendo negativamente, se sarà lui il poeta capace di eguagliare Ariosto e Tasso («E chi vuol gir per terzo? Or via; sen vada: / io sempre ebbi per me paura e gelo / di calcar co 'l mio piè sì dubbia strada»)<sup>48</sup> Qualche anno più tardi, nell'elegia VI *Interrogato per qual cagione*

<sup>45</sup> La lettera di Lorenzo Bellini, datata 8 ottobre 1690, si legge in B. MENZINI, *Opere*, 4 voll., In Firenze, Nella Stamperia di S. A. R. Per li Tartini, e Franchi, 1731, III, p. 301: «Ma io vi ammiro quel che vi è di più, oltre a questo assicuramento della sua riuscibilità in veri e più grandi poemi, e questa a me pare l'elocuzione e lo stile, quale (per dire in breve quel che io ne sento) io crederei di potere asserire con verità, che egli in nobiltà non invidia quel del Tasso nella Gerusalemme, e lo supera di gran lunga nella chiarezza e nella facilità». Più avanti lamenta l'assenza di poemi epici che dimostrino la capacità della lingua toscana di congiungere facilità e sublimità.

<sup>46</sup> B. MENZINI, *Dell'Arte poetica libri cinque*, In Firenze, nella stamperia di Piero Matini, all'ins. del Lion d'Oro, 1688.

<sup>47</sup> Analizza il trattato di Menzini, DI BIASE 1969, pp. 30-45; mi sia consentito inoltre di rinviare al mio saggio *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca. I letterati dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2017 disponibile *on line* all'indirizzo: [http://www.fondazione1563.it/images/pdf/CdSP\\_F1563\\_2014\\_Tarallo.pdf](http://www.fondazione1563.it/images/pdf/CdSP_F1563_2014_Tarallo.pdf).

<sup>48</sup> MENZINI 1688, p. 32.

non si fosse messo a comporre un poema eroico rispose; oltre alla sua insufficienza, parergli ormai passato il tempo di accingersi a tale impresa, dedicata al sodale Ippolito Neri, Menzini rimpiangerà di non essersi cimentato in questa gloriosa impresa negli anni della sua «etade acerba», quando era cioè sostenuto dal vigore e dall'ispirazione.<sup>49</sup> Il *Paradiso terrestre* resterà dunque la sola prova epica di Menzini, unico comunque fra i grandi poeti prearcadici ad aver tentato questa difficile impresa.

#### QUESTIONI TEORICHE NEI POEMI DEL TARDO SEICENTO

Un buon poema, scrive Menzini nell'*Arte poetica*, deve contenere un soggetto appropriato, descrizioni verisimili dei personaggi, un argomento arricchito da varie storie che si dipanano dalla traccia principale, e impiegare un'adeguata onomastica.<sup>50</sup> Nelle lettere prefatorie dei poemi del tardo Seicento gli autori riflettono su questi precetti di conio aristotelico e tassiano.

Le effimere prove epiche dell'ultimo quarto del secolo possono essere ripartite in due categorie: ai poemi impostati sul pedissequo rispetto del dettato teorico e poetico tassiano si contrappongono, in netta minoranza, quelli che ambiscono a inaugurare una 'terza via' intermedia fra i modelli di Tasso e Ariosto.

La difficoltà d'intraprendere un poema eroico che proponga elementi di novità rispetto alla tradizione e che possa stare alla pari dell'illustre modello tassiano sono enunciate, ad esempio, nell'avviso al lettore premesso al poema di Tiberio Ceuli, *L'Oriente conquistato* (1672). Ceuli chiede al lettore di guardare con benevolenza al suo coraggioso tentativo poiché la traboccante produzione epica sedimentatasi nella tradizione ha lasciato al poeta contemporaneo ristretti margini di innovazione:

Ti ricordo solo che abbi riguardo nel giudicare all'angustia del campo che rimane oggi a' poeti moderni, essendo che da gli antichi così latini, come toscani siano stati occupati i più belli posti del teatro, onde bisogna stringersi et urtarsi per poter sedervi; come anco che facci riflessione alla scarsezza dell'erario poetico, rimanendo oggi quasi esausto delle più belle gemme e de' più pretiosi fregi che

<sup>49</sup> ID., *Elegie*, In Roma, per Gio. Battista Molo, 1697, pp. 31-33. Su Ippolito Neri si veda la voce curata da C.A. GIOTTO, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 255-257.

<sup>50</sup> MENZINI 1688, p. 34: «E tu gl'induci capricciosi, e strani / Appunto come disse un Ser Poeta / Nomi da far spiritare i cani. // So ben anch'io, che Pindo non decreta / Questo per legge fissa; ma bisogna / Un nome, a cui l'orecchia almen s'acquieta».

in esso si riserbavano, de' quali si sono serviti et arricchiti gli antecessori.<sup>51</sup>

Ceuli non rivendica quindi per il suo poema alcuna pretesa di novità. L'argomento scelto è precisamente tassiano: nell'opera si narrano infatti le vicende della quarta crociata che già Lucrezia Marinella aveva descritto nel suo *Enrico* (1635) e che, alcuni anni dopo, Antonio Caraccio recupererà nel suo *Imperio vendicato* (1679, prima edizione; 1690, seconda edizione); i canti del poema sono venti come nella *Liberata*; l'opera ripropone temi, situazioni e personaggi strettamente dipendenti dal poema tassiano, non senza alcune significative variazioni. Se, ad esempio, la vicenda amorosa fra i personaggi di Argea e Lindoro è modellata su quella di Rinaldo e Armida, l'esito finale è completamente antitetico: Lindoro non cede infatti alle lusinghe della maga e, liberato dalla sua prigionia, può finalmente compiere un viaggio iniziatico agli Inferi e nell'Empireo.

Diversamente l'abate modenese Giuniano Pierellio, autore nel 1690 della *Vienna difesa* (Fig. 3), si dichiara fedele ai precetti tassiani ma tanto coraggioso da intraprendere una strada mai tentata prima. Il suo poema inaugura di fatto il fortunato filone viennese e l'autore rivendica tale primazia con queste motivazioni, rinviando a una futura *Apologia*, in verità mai stampata, per un'ulteriore difesa:<sup>52</sup>



Fig. 3. GIOVANNI PIERELLIO, *Vienna difesa*, In Modena p(er) gli Soliani, 1690, frontespizio.

<sup>51</sup> L'ORIENTE | CONQUISTATO | *Poema Heroico* | DI TIBERIO CEULI | *Dedicato all'Altezza Ser.ma | Del Sig. Duca | GIO FEDERIGO | DI BRANSVICH | E LUNEBURGH. | In Roma, Per Filippo Maria Mancini | MDCLXXII | Con licenza de' Superiori.* L'avviso al «Saggio Lettore» non ha le pagine numerate. Sul Ceuli, poeta romano e accademico umorista, si veda G.M. CRESCIMBENI, *Commentarj intorno alla sua Istoria della Volgar Poesia*, 5 voll., In Venezia, Presso Lorenzo Basegio, 1730, IV, p. 150.

<sup>52</sup> VIENNA DIFESA | *Poema Heroico* | dell' | *Abbate Pierellio Trassilico* | *Dedicato all'Alt.*

Dissero parimente alcun' altri meglio sensati che il mio cantare secondo l'uso delle guerre moderne (impresa da nessun' altro per anco tentata) mi sarebbe riuscito non men aspro che lungo. L'asprezza in effetto è inevitabile ad un ingegno languido, com'è il mio [...] E qual forma in vero leggiadra si può dare ad una materia tutta mista di terra, di fuoco, di ferro e di sangue? Di tal sorte a punto sono le guerre de' nostri tempi, se si considerano gl'effetti horribili delle mine, delle bombe, degl'altri istromenti militari. [...] Con più felicità havrei forse cantato anch'io su qualche antico soggetto, se degno l'havessi trovato dell'epopeia; perché in tal caso più arditamente si può scherzare o fingere sull'attioni de' morti. Si può anco nondimeno favoleggiar su quelle de' vivi, purché si faccia con buona gratia, e senza affettata adulatione.<sup>53</sup>

In questa lettera prefativa Pierellio tocca con sensibilità la questione cruciale dell'«abbellimento» della favola, tanto più problematico quanto più la vicenda narrata si svolge nella età contemporanea. Per questa specifica ragione infatti Tasso sconsigliava di comporre poemi su fatti recenti («Portano le istorie moderne gran commodità in questa parte ch'a i costumi ed all'usanze s'appartiene ma togliono quasi in tutto la licenza di fingere, la quale è necessariissima a i poeti, e particolarmente a gli epici»):<sup>54</sup> l'autore difende però la sua scelta dirompente in nome di una *medietas* stilistica e contenutistica che annulla il rischio dell'aridità o dell'enfasi. Secondo Pierellio il poeta non deve quindi «mutilar l'istoria o troppo ingrandirla, perché la renderà o diforme o incredibile, e così verrà più tosto a comporre in vece d'un poema, un romanzo, sì come vogliono alcuni che sia quello del Furioso». L'autore sconfessa quindi il modello romanzesco rappresentato dal *Furioso* ed elogia il carattere della verosimiglianza:<sup>55</sup>

L'historica verità vuol esser abbellita, non soffogata da gl'ornamenti poetici che eccedono il verisimile. [...] Hor' io caminando su queste regole che sono proprie

---

*Ser.<sup>ma</sup> | del Sig.<sup>r</sup> Pri(nci)pe | Rinaldo Cardinal | d'Este | In Modena p(er) gli Soliani | 1690.* Una seconda edizione rivista dall'autore uscì a Parma, presso Fazzoni e Monti, nel 1700. Le pagine dell'avviso al lettore non sono numerate. Sul Pierellio, già segretario del principe Raimondo Montecuccoli, cfr. G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, 6 voll., Modena, Società Tipografica, 1781-1786, IV, 1783, p. 126.

<sup>53</sup> G. PIERELLIO, *Lettor cortese*, in *Vienna difesa* 1690, pp. n.n.

<sup>54</sup> TASSO [1562] 1959, p. 358.

<sup>55</sup> Al contrario Federigo Nomi, autore anch'egli di un poema eroico (cfr. *infra*), scrive a Giovan Battista Fagioli sottolineando il carattere romanzesco del poema di Pierellio: «Il poema non ho finito di leggerlo, ma per adesso mi pare che romanzeschi assai, e per non farlo asciutto l'autore lo riempia di vari episodi vaghi e leggiadramente inventati dal suo ingegno» (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 3423, c. 384r, Federigo Nomi a Giovan Battista Fagioli, Monterchi, 3 ottobre 1703). Dalla lettera successiva del 10 ottobre 1703 si capisce che il poema del quale Nomi sta parlando è la *Vienna difesa* del Pierellio («mi erano pervenuti li due libri del s.<sup>r</sup> Terenzi e del s.<sup>r</sup> Abb.<sup>e</sup> Pierellio», *ivi*, c. 386r).

dell'epica, dopo haver tirate le mie linee da tutt'i punti che veramente formarono alcune penne storiche, cantai finalmente la difesa di Vienna, ornandola di quegli epissodi che nulla offendono, anzi più tosto abbelliscono la verità de' successi.<sup>56</sup>

Rispondendo alle accuse di non aver composto seguendo le orme dei predecessori, Pierellio difende l'originalità della propria invenzione e definisce l'imitazione dei poeti del passato un'azione servile dalla quale neppure Virgilio, Ariosto e Tasso si astenero. È meglio quindi imitare la sola natura che le altrui invenzioni poetiche. Infine l'autore propone alcune considerazioni di carattere linguistico con le quali manifesta una posizione chiaramente anticruscante:

Circa all'osservanza della buona lingua, non occorre che alcun mi riprenda; perché l'ho dalla natura o dal paese, in cui nacqui [...]. Io non seguo Dante, né la Crusca, né mi fo lecito inventar vocaboli nuovi, o levarli, come altri han fatto, sin dalla bocca della plebe veneta e napoletana; ma seguo l'uso che corre delli scrittori più esatti. [...] Non mi scuserò delle parole da me tratte dalla lingua francese, perché mi persuado che a bastanza sarai discreto per compatirmi, come altresì accorto per conoscer che queste sono tutte proprie e significanti, molto usate dagli storici nostri. Oltre ciò è anco parer d'Aristotile e d'Horatio, maestri della poetica, che si vaglia tal volta il poeta per arricchir la sua lingua di vocaboli peregrini, quali, se bisogna, dolcemente detorti rendono l'elocutione più maestosa.<sup>57</sup>

Pochi anni più tardi anche Gregorio Leti, scrittore quant'altri mai abile nel combinare storia e finzione nelle proprie opere, afferma di essere stato il primo ad aver compiuto un poema eroico su un argomento della storia contemporanea: nella sua isolata prova epica *Il Prodigio della Natura e della Gratia* (1695), Leti tratta infatti della recente conquista del trono inglese da parte di Guglielmo III, dedicatario del poema.<sup>58</sup> Parimenti alle

<sup>56</sup> PIERELLIO 1690, pp. n.n.

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. n.n. Anche in TASSO [1562] 1959, pp. 396-397 leggiamo: «Sarà sublime l'elocuzione se le parole saranno non comuni, ma peregrine e dall'uso popolare lontane. [...] Però fa di mestieri di giudizio in accoppiare queste straniere con le proprie, sì che ne risulti un composto tutto chiaro, tutto sublime, niente oscuro, niente umile».

<sup>58</sup> IL PRODIGIO | Della Natura, e della Gratia, | POEMA HEROESTORICO. | Sopra la miracolosa Intrapresa d'Inghilterra, | Del Real Principe d'ORANGE. | Hora | MONARCA | Della grande Bretagna, | Nel fine dell'Anno 1688 di | GREGORIO LETI, | DEDICATO | Alla stessa Real Maestà. | *Arricchito di molte bellissime Figure* | AMSTERDAMO, | A spese dello stesso Auttore. | 1695. Nell'epistola in versi indirizzata all'«Amico lettore», Leti scrive: «Non mi dar mio lettore con sdegno un sputo, / Confido che sarai cortese e pio / In un poema tal non mai veduto, / Che per questa ragione non è sì rio: / D'un'istoria corrente a' giorni nostri, / Chi mosse ad un poema li soi inchiostri?» (*ivi*, pp. n.n.). Per un profilo di questo scrittore si veda D. ROMEI, *Gregorio Leti ginevrino o la vittoria dello stile «comune», «Seicento & Settecento», I*, 2006,



Fig. 4. ANGELO MARIA LENTI, *Teatro di peripezie* [...]. *Nella travagliosa vita, e lagrimevol morte di Maria Stuarda, regina di Francia, e di Scozia*, In Napoli, Per Carlo Porsile, 1686, antiporta.

Giacomo II Stuart, in Innocenzo XI Odescalchi 2014, pp. 145-165. Lo stesso Villani tratta brevemente di questo poema di Leti in *Encomi 'inglesi' di Gregorio Leti, in Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento. Formes et occasions de la louange entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, pp. 232-234. Nell'ambito dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia, l'elezione al trono di Giacomo II era stata celebrata in un'orazione da G.F. ALBANI, futuro papa Clemente XI, (*Discorso detto nella Reale Accademia di Cristina Regina di Svezia in lode di Giacomo II Re della Gran Bretagna [...] Innanzi al festoso, e solenne applauso Musicale fatto nella medesima Accademia su l'istesso argomento*, In Roma, Per il Tinassi Stampatore Cam., 1687) e da A. GUIDI, *Accademia per musica fatta nel real palazzo della Maestà della Regina Christina per festeggiare l'assunzione al trono di Giacomo secondo re d'Inghilterra*, In Roma, Nella Stamperia della Rev. Cam. Apost., 1687.

<sup>59</sup> TEATRO | DI PERIPEZIE, | POEMA EROICO | Descritto dal P. Abate | D. ANGELO MARIA LENTI Ascolano, | Della Congregazione Olivetana. | *Nella travagliosa vita, e lagrimevol morte | di Maria Stuarda, Regina di Francia, | e di Scozia.* | Dedicato con profondissimo ossequio al | Merito segnalato | Dell'Eminentiss. e Reverendiss. Signor | Cardinale | D. BENEDETTO PAMFILII. | IN NAPOLI, Per Carlo Porsile 1686. Brevi cenni su questo poema in S. VILLANI, *La Scozia come simbolo della persecuzione cattolica nel mondo protestante: Maria Stuarda nella letteratura italiana del Seicento*, in *Storie inglesi. L'Inghilterra vista dall'Italia tra storia e romanzo (XVII sec.)*, con l'edizione del «Cappuccino scozzese» di Giovan Battista Rinuccini

vicende viennesi, gli eventi della politica inglese dell'ultimo quarto del Seicento offrivano materiali consoni a un'epopea controriformistica: a un'altra vicenda inglese s'ispira infatti il poema dell'olivetano Angelo Maria Lenti *Teatro di peripezie* [...]. *Nella travagliosa vita, e lagrimevol morte di Maria Stuarda, regina di Francia, e di Scozia*, (1686), dedicato al cardinale Benedetto Pamphilj (Fig. 4): il soggetto è indubbiamente più datato, perché la morte di Maria Stuarda risale al 1587, ma rivela attinenza alla stretta attualità in virtù della recente (1687) ascesa al trono d'Inghilterra del cattolico Giacomo II, nipote della sfortunata regina.<sup>59</sup> Nell'avviso al lettore Lenti rivendica il carattere eminentemen-

pp. 79-94 oltre alla voce curata da E. BUFACCHI per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 717-723. Sui fatti di cui narra Leti nel suo poema si rinvia a S. VILLANI, *Un papa 'protestante': Innocenzo XI e l'Inghilterra di*

te storiografico del suo poema epico ed elenca pertanto gli autori sui quali ha basato il proprio racconto («Causini, Bartoli, Sandero»): i tredici canti del poema sono a tutti gli effetti un'autentica cronaca in versi, mancandovi del tutto gli elementi canonici dell'epica (concili infernali/celesti, palazzi incantati, rassegne...).

Tra il 1690 e il 1703 approdano alle stampe quattro poemi sull'assedio di Vienna e Buda: *Il Leopoldo* di Domenico Antisari (1693), *La Sacra Lega* di Marco Rossetti (1696), *la Vienna liberata* e *la Buda conquistata* di Antonio Costantini (1686; 1699),<sup>60</sup> *la Buda liberata* di Federigo Nomi (1703) (Fig. 5).<sup>61</sup> Un altro poema degli

(1644) e del «Cromuele» di Girolamo Graziani (1671), a cura di C. Carminati e S. Villani, Pisa, Edizioni della Normale, 2011, pp. 30-31.

<sup>60</sup> IL | LEOPOLDO | O VERO | VIENNA LIBERATA | POEMA EROICO | DI | DOMENICO ANTISARI. | DEDICATO | ALLA MEDESIMA MAESTA' | CESAREA | IN RONCIGLINNE, (sic) | Per il Menichelli | Con licenza de' Superiori, 1693; LA | SACRA LEGA | DIVISA | In Quaranta Libri, ovvero Canti | DEL CAVALIER | MARCO ROSSETTI | CONSACRATA | AL SER.<sup>MO</sup> PRENCIPE, | ET | ECCELLENT.<sup>MO</sup> SENATO Della Gloriosissima REPUBBLICA | DI VENETIA | IN PADOVA | Nella Stamperia del Seminario M. DC. XCVI | CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO; VIENNA | LIBERATA, | E l'Ottomana superbia abbattuta. | DEL P. ANTONIO COSTANTINI | Dell'Ord. de Minimi di S. Francesco di Paula. | PARTE PRIMA. | ALL'ILL.MO ET ECC. MO SIG. | D. GERONIMO | CALA DE TAPIA, Duca di Diano, Marchese di Belmonte, di Ramonte [...] | IN NAPOLI, per Carlo Porsile 1686. | Con Licenza de' Superiori.; BUDA | CONQUISTATA | O SIA | L'OTTOMANA SUPERBIA | ABBATTUTA | POEMA EROICO | DEL | P. ANTONIO COSTANTINI | De' Minimi | PARTE SECONDA | CONSECRATO | Alla Sacra, et Augusta Maestà | DI GIUSEPPE I. | D'AUSTRIA | Re de' Romani, e d'Ungaria &c. | IN ROMA. M. DC. IC. | Per Gaetano Zenobj, e Giorgio Placho, | Intagliatori, e Gettatori de Carat- | teri, vicino la Colonna Trajana. | Con Licenza de' Superiori.

<sup>61</sup> BUDA | LIBERATA | Poema Eroico: | DI | FEDERIGO NOMI. | DEDICATO | ALL'ILLUSTRIS. SIG. | BALLY | GREGORIO REDI | IN VENEZIA, M.DCCIII. | Presso Girolamo Albricci. | Con licenza de' Superiori, e Privilegio. Hanno dedicato alcune riflessioni al poema nomiano A. GIANOLA, *Un poema eroico su Buda liberata*, «Corvina», X, 1930, pp. 142-165; M. RAK, *La Buda liberata di Federigo Nomi*, in *Federigo Nomi: la sua terra e il suo tempo nel terzo centenario della morte (1705-2005)*, Atti del Convegno di Studi (Anghiari, 25-26 novembre



Fig. 5. FEDERIGO NOMI, *Buda liberata*, In Venezia, Presso Girolamo Albricci, 1703, frontespizio.

stessi anni, la *Bona espugnata* di Vincenzo Piazza (1694) celebra invece la conquista di Bona (1607) da parte dei Cavalieri dell'Ordine di Santo Stefano: l'opera garantì al suo autore un discreto successo e la conseguente affiliazione all'Accademia della Crusca.<sup>62</sup>

L'adozione di un impianto narrativo piuttosto comune non osta al riconoscimento di caratteri precipui in ciascuno di questi poemi: alcuni riducono ad esempio a un grado prossimo allo zero l'elemento romanzesco per porre al centro dell'attenzione il tema bellico (è il caso del *Leopoldo* dell'Antisari); altri, come la *Sacra lega* di Rossetti, insistono molto sull'elemento meraviglioso di matrice, naturalmente, cristiana.<sup>63</sup>

In questo drappello di scrittori di scarsa rilevanza, il nome più ragguardevole è senz'altro quello di Federigo Nomi: è lecito pertanto soffermarsi sul suo poema *Buda liberata* per il quale egli auspicava una fama imperitura. Le previsioni del poeta furono però disattese e la fortuna del Nomi resterà viva presso i posteri soprattutto per il suo poema eroicomico *Il Catorcio d'Anghiari* (1684).<sup>64</sup> Nelle lettere inviate al bibliofilo fiorentino Antonio Magliabechi e al poeta Giovan Battista Fagioli, Nomi discute alcune questioni relative al poema che saranno poi trattate anche nell'avviso al lettore.<sup>65</sup>

---

2005), a cura di W. Bernardi e G. Bianchini, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 107-116. Sulle celebrazioni artistiche e letterarie della conquista di Buda si vedano le classiche riflessioni di G. RÓZSA, *La riconquista di Buda nell'arte del Seicento in Italia*, in *Venezia e Ungheria nel contesto del barocco europeo*, Atti del Congresso (Venezia, Fondazione Cini, 10-13 novembre 1976), a cura di V. Branca, Firenze, Olschki, 1979, pp. 257-270.

<sup>62</sup> Il poema è dedicato a Cosimo III granduca di Toscana: BONA ESPUGNATA | POEMA | DEL CAVALIER CONTE | VINCENZIO PIAZZA | AL SERENISSIMO | COSIMO TERZO | Granduca di Toscana | E Granmaestro dell'Ordine de' Cavalieri di | SANTO STEFANO | *Coll'Allegoria estratta dal Conte* | MARCANTONIO GINANNI | Principe degli Accademici Concordi | di Ravenna, | *E cogli Argomenti del Conte* | FABRIZIO MONSIGNANI | Principe de' Filergiti di Forlì. | In PARMA, nella Stampa di Corte di S. A. S. 1694 | *Con licenza de' Superiori*. Sul poema del Piazza si veda D. FOLTRAN, *Vincenzo Piazza: un epico in Arcadia*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo*, a cura di D. Rasi, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 341-373. La lettera con la quale l'Arciconsolo dell'Accademia della Crusca comunica a Piazza la sua ascrizione al prestigioso consesso si legge in PIAZZA 1694, pp. V-VI.

<sup>63</sup> Si veda BELLONI 1893, p. 406.

<sup>64</sup> Il poema eroicomico di Nomi, che fino al 1830 ebbe circolazione manoscritta, si legge oggi nella seguente edizione: *Il catorcio d'Anghiari: secondo l'autografo di Borgo Sansepolcro*, introduzione, testo, note e indici a cura di E. Mattesini, Sansepolcro, Biblioteca Comunale, 1984. Ricostruisce la biografia di Nomi, L. GRASSI, *Nomi, Federigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 696-699, cui si rinvia per la bibliografia pressa.

<sup>65</sup> Le lettere di Nomi a Magliabechi sono tradite dai mss. Magl. VIII 1134-1135 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (d'ora in avanti BNCF): ne ha pubblicate un congruo numero G. BIANCHINI, *Sui rapporti tra Federigo Nomi e Antonio Magliabechi (1670-1705) con lettere inedite del Nomi*, «Studi secenteschi», XXVIII, 1987, pp. 227-293. Cfr. anche Id., *Francesco Redi e Federigo Nomi (con 40 lettere inedite del Nomi)*, «Studi secenteschi», XXXI, 1990, p. 274.

Nel 1687 il poeta confidava nel successo del suo poema eroico per liberarsi «dall'accusa del satirico», evidente allusione alla composizione del *Catorcio* e delle sue satire. In una missiva del 1693 Nomi trascrive al bibliofilo fiorentino il giudizio espresso da Anton Maria Salvini sulla *Buda liberata* che egli gli aveva inviato due anni prima per riceverne un parere:

Il s.<sup>r</sup> Salvini dopo due anni che ha tenuto in mano il mio poema di Buda, pregatone da me, me lo rimette con queste parole.

«Ho ammirato la sua felice facilità nello spiegare cose nuove, e dure, e difficili, come in ordine alla maniera di militare moderna, e simili etc. in composizioni prese dalle nuove filosofie. Quanto alla economia e allegoria del poema mi paiono benissimo intese. Avrei caro, giacché la sua bontà tanto mi permette, che alcune voci, come *avvanza*, *sovverchio* etc. ella scrivesse con un *v* solo. E certe anticate come *pentirse* etc. nel c. 21 cangerei nelle più correnti e usate cioè *pentire* etc. Lo spezzare dei versi mi sembra alle volte troppo frequente. È vero che dà grandezza e gravità; ma toglie anco d'una certa dolcezza e sodisfazione dell'orecchie, e alle volte ho incontrata qualche durezza; ma ciò è venuto dalla novità delle cose trattate da lei, altre volte impiegata qualche parola più di prosa che poetica. Ma l'argomento è bellissimo, i caratteri dei personaggi bene osservati. Ella dà varie belle notizie delle azioni di molti eroi, di molti paesi, e si conosce per tutto seminata dottrina e erudizione. Ma in alcuni luoghi, come ho detto vi desidererei più dolcezza».

Il giudizio di questo signore è conforme al mio dove egli mi biasima, e di già ho dato principio a correggere da principio il tutto. Mi fu necessario nella prima stenditura del poema alle volte fare della necessità virtù, e però spezzare e spesso unire cinque versi o sei, ed infelicamente dire molte cose, purché io le dicessi. Ora mi riesce facile fermarmi dove lo voglio e spiegar meglio il mio pensiero.

Quando averò finito di rivedere, manderò a V.S. Ill.<sup>ma</sup> detto libro, e prima di mettermi a ricopiarlo e finir di limarlo, acciò mi favorisca del suo stimatissimo giudizio.<sup>66</sup>

La valutazione di Salvini centra subito una questione decisiva: la difficoltà di adattare l'endecasillabo alla terminologia moderna in specifici campi semantici. Il cruscante Salvini propone anche minime indicazioni linguistiche; soprattutto però individua nell'insistito impiego dell'*enjambement* («lo spezzare dei versi») la causa principale di certe durezza stilistiche. Si veda ad esempio come Nomi adopera la struttura dell'ottava per esprimere la seguente similitudine:<sup>67</sup>

<sup>66</sup> BNCF, ms. Magl. VIII 1135, cc. 2r-2v (Federigo Nomi ad Antonio Magliabechi, Monterchi, 8 settembre 1693). I corsivi sono miei così come l'impiego delle virgolette a caporale per segnalare i confini del brano di Salvini trascritto da Nomi.

<sup>67</sup> La stessa critica all'uso troppo disinvolto dell'*enjambement* era stata indirizzata a Nomi da Giovan Francesco Ruota, secondo quanto scrive lo stesso Nomi a Pier Andrea Forzoni

Come schiere di gru fendon sovente  
dell'aria i campi in lung' ordin composte,  
o quando van dal nostro clima algente  
ad abitar le regioni opposte,  
o quando, la stagion fatta fervente,  
riedono a queste più temprate coste,  
mentre affrettano il vol, le più veloci  
sprone alle pigre son con rauche voci;

così fan le milizie, e i più guerrieri  
incitan gli altri, e 'l numero è sì grande  
dei vassalli d'Augusto e dei stranieri  
che Vienna inonda e le vicine bande,  
ed oltre uscito i commodi sentieri  
empie tutti, e se stesso allarga e spande  
per le campagne, indi con pronte voglie,  
di sé, d'onor sotto Barcam s'accoglie.<sup>68</sup>

Il poeta evita di circoscrivere la similitudine in un'unica ottava e viceversa ne svolge i termini in due stanze dilatando così una sintassi resa già tortuosa dall'intreccio di ipotassi e paratassi.

Stampata la *Buda liberata*, Nomi scrive a Giovan Battista Fagiuoli il 31 luglio 1703 per discutere due importanti questioni relative al poema: la prima riguarda il presunto plagio dell'Antisari che nel suo *Leopoldo*, edito nel 1693, si sarebbe appropriato dell'argomento scelto e già divulgato dal poeta anghiarese; l'altra concerne il problematico rapporto fra epica e storia contemporanea:

Più d'uno m'avvertì che il mio poema di Buda mi sarebbe stato rapito per tormene l'onore: ma io non lo credetti mai, come quegli che so le mie cose valer poco. Adesso è scappato fuori un altro poema sotto nome Del Leopoldo ovvero Vienna liberata, a nome di Domenico Antisari, in cui sono parecchie invenzioni del mio e quello che è peggio, si mette stampato l'anno 1693, nel quale anno io diedi fuori il poema di Buda. Il signor abbate Berzighelli potrebbe essermene autentico testimone, che in una sua lezione accademica ne parlò agli Apatisti, concludendo, che d'istoria moderna possa comporsi un poema, come ha fatto un mio amico, disse egli, nella Buda liberata ed io nella mia al Lettore lo cito, ma detto signor abbate è diventato uomo solitario e V. S. mi dà speranza di ricevere sue lettere e non le miro. Quando V. S. gli scrive, la prego a dargli di ciò un motto,

Accolti l'8 settembre 1694: cfr. G. BIANCHINI, *Federigo Nomi. Un letterato del '600: profilo e fonti manoscritte*, Firenze, Olschki, 1984, p. 55.

<sup>68</sup> NOMI 1703, pp. 7-8 (canto I, ott. 26-27).

perché facilmente si ricorderà ed è a mio credere l'anno 1690 il mio poema era compiuto ed egli stesso ne lasciò un esemplare in mano al signor abate Salvini acciò lo vedesse e io ne diedi copia degli argomenti a chi la volle. Inoltre si pone il mio stampato l'anno 1703 ed io lo diedi in mano al signor Balì Redi prima del 1698 che ancora il p. Fr. d'Aviano non era morto. Poco m'importa. Perché si vede, che io non ho imitato l'Antisari e camminiamo per diverse strade.<sup>69</sup>

Come preannunciato nella lettera, anche nell'avviso al lettore Nomi difende la scelta di intraprendere un poema epico su un soggetto della storia recente citando due *auctoritates* di ben diverso calibro, l'apatista Camillo Berzighelli e la *Difesa della Commedia di Dante* di Jacopo Mazzoni.

[...] perché devono li poemi scriversi a persone di mezzana letteratura (Mazzoni par. I), non sarà inutile il dimostrare qual cagione mi spingesse a compor poesie, e quale mi stabilisse di poi a trasegliaer la storia della liberazione di Buda per argomento al mio canto epico. [...] Andai perciò rivolgendolo le gesta più famose dei secoli passati, per sceglierne alcuna addattata a ricevere quei lumi, senza de' quali non è poesia; e queste mi sembraro troppo rancide, quelle infelici alla Christianità, altre secche di operazioni, e molte o trattate fin'ora dalle altrui penne, o con negligenza consegnate alla memoria dagli storici; tal che mi parve una delle più conspique le guerra della Pannonia seguita alli nostri tempi [...]. Qui subito mi posero grave scrupolo alcuni scrittori dell'arte poetica, li quali danno un tal insegnamento, che non si scelga per soggetto di poema azione tanto fresca di memoria, che possiamo subito da coloro che leggono esser convinti di menzogna, se un tantino dalla istorica verità traviamo. In ciò nondimeno mi trassero a riva, quando più fluttuante mi stava, li signori Apatisti di Firenze, che sotto il reggimento del sempre lodevole, e generoso abate Cammillo Berzighelli conchiusero, potersi dall'epico prendere anche un fatto moderno, e ciò confermato con tanti esempi ed autorità, oltre quelle del dottissimo Iacopo Mazzoni nella prima parte della Difesa di Dante, che superato questo inciampo, proseguì rinvigorito alla fatica.<sup>70</sup>

<sup>69</sup> La lettera è edita da G. BIANCHINI, *Federigo Nomi e Monterchi (1682-1705): nuove ricerche*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 90-91. Il Redi di cui parla Nomi è Gregorio, nipote del celebre autore del *Bacco in Toscana*.

<sup>70</sup> F. NOMI, *Amorevole lettore*, in NOMI 1703, pp. n.n. Sull'Accademia degli Apatisti si vedano E. BENVENUTI, *Agostino Coltellini e l'Accademia degli Apatisti a Firenze nel secolo XVII*, Pistoia, Tip. Cooperativa, 1910 e A. LAZZERI, *Intellettuali e consenso nella Toscana del Seicento. L'Accademia degli Apatisti*, Milano, Giuffrè Editore, 1983. Non mi è stato possibile rinvenire alcuna traccia della lezione sul poema eroico che Camillo Berzighelli tenne presso il consesso degli Apatisti. Sull'opera di I. MAZZONI, *Della difesa della Commedia di Dante [...] Parte prima*, In Cesena, appresso Bartolomeo Raverii, 1587 (la seconda parte uscì sempre a Cesena, presso Saverio Verdoni nel 1688), si veda C. SCARPATI, *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, in ID., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e pensiero, 1987, pp. 231-269.



Fig. 6. ANTONIO CARACCIO, *Imperio vendicato*, In Roma, Per Gio: Battista Bussotti, 1679. Antiporta, incisione di Pietro Santi Bartoli su disegno di Carlo Maratti.

fatti buona parte degli autori a limitare, e in alcuni casi a eliminare, quelle digressioni di carattere romanzesco che pure Tasso aveva ammesso nella sua *Liberata*. Sembra così che il nome della *Liberata* nasconda in filigrana quello della *Conquistata*, il poema dimenticato la cui lezione però deve essersi sedimentata nelle coscienze degli epigoni tassiani ben più di quanto dichiarato a parole. La conseguente aridità delle trame di questi poemi è la principale causa della loro immediata sfortuna. Ecco perché nelle riflessioni di un intellettuale influente come Crescimbeni, il miglior esempio dell'epica contemporanea è rappresentato dall'*Imperio vendicato* (1679 prima edizione; 1690 seconda edizione) del salentino Antonio Caraccio, un poema che nella sua tessitura combina con un certo equilibrio *epos* e romanzo (Fig. 6).<sup>72</sup>

<sup>71</sup> NOMI, *Amorevole lettore*, cit., pp. n.n. Nomi torna sull'argomento nella lettera a Pier Andrea Forzoni Accolti, per la quale si veda BIANCHINI 1984, p. 55.

<sup>72</sup> L'IMPERIO | VENDICATO, | POEMA HEROICO | D'ANTONIO CARACCIO | BARONE DI CORANO. | Dedicato alla Serenissima | REPUBBLICA DI VENETIA. | Con gli Argomenti, e Chiave dell'Allegoria | DEL CONTE GIULIO DI MONTEVECCHIO. | E con le Dichiarazioni storiche | DEL MARCHESE GREGORIO SPADA. | IN ROMA, |

Anche Nomi, come altri in precedenza, avverte la difficoltà di adattare l'onomastica moderna alle leggi della metrica. L'autore non manca infine di sottolineare come molti personaggi del suo poema abbiano un carattere allegorico, impersonino cioè vizi o virtù, a cominciare dal protagonista, il principe Leopoldo, novello Buglione (nel poema Leopoldo è identificato proprio con questo nome). La dedizione alla lezione tassiana spinge infine Nomi a recidere dalla trama del suo poema le digressioni di carattere romanzesco, in particolare quelle amorose.<sup>71</sup>

Questa parziale rassegna dimostra in sostanza che i poeti epici del tardo Seicento interpretano gli insegnamenti aristotelici e tassiani all'insegna dell'ipercorrettismo: la sfuocata comprensione delle leggi regolanti il poema eroico spinge in-

Caraccio, come già Graziani trent'anni prima, aspira infatti a collocarsi fra Ariosto e Tasso:

Soli essi due [Ariosto e Tasso] le due colonne sono,  
 che sostener pon questa eccelsa volta,  
 che forse ita sarebbe in abbandono  
 se la custodia lor le fosse tolta.  
 E che io stia loro in mezzo è solo lor dono;  
 che pe' l monte aiutandomi talvolta  
 l'un mi tenne di lor perch'io non cada,  
 l'altro additommi la più acconcia strada.<sup>73</sup>

Nella prefazione alla prima edizione leggiamo che i poemi sono scritti anche per il popolo, per cui lo stile che si confà a queste opere è la «forma mediocre». Il concetto espresso dall'estensore della lettera prefativa, Giulio di Montevecchio, andrà inteso alla luce di quanto aveva dichiarato Tasso per lettera a Scipione Gonzaga prima (16 luglio 1575) e a Silvio Antoniano poi (30 marzo 1576): ai suoi interlocutori Tasso dichiarava di ricercare infatti più «l'applauso de gli uomini mediocri», ossia dell'ampio pubblico, che non quello dei «pochissimi», benché lo stile proprio dell'epica debba essere necessariamente «magnifico».<sup>74</sup> Per raggiungere il suo scopo Caraccio combina abilmente l'unità di favola aristotelica alla materia più «dilettoza»:

l'Autore, ove io non m'inganni del tutto, ha tracciata in esso una nuova strada per cacciarsi in mezzo all'Ariosto e 'l Tasso. [...] In quanto allo stile egli in alcuni suoi poemetti che sono alle stampe, ha dato saggio di non essergli straniero il sublime e grande: ma in questo poema ha eletto la forma mediocre, che come forma

---

Per Gio: Battista Bussotti. M. DC. LXXIX. | CON LICENZA DE' SUPERIORI; L'IMPERIO | VENDICATO, | DEL | BARONE ANTONIO CARACCIO. | Dedicato alla Serenissima | REPUBBLICA DI VENETIA. | *Con gli Argomenti, e Chiave dell'Allegoria* | DEL CONTE GIULIO DI MONTEVECCHIO. | *E con le Dichiarazioni storiche* | DEL MARCHESE GREGORIO SPADA. | IN ROMA, | Per Nicolò Angelo Tinassi Stampator Camerale. M. DC. XC. | CON LICENZA DE' SUPERIORI. Per un profilo di Antonio Caraccio, che a Roma fu al servizio del potente cardinale Benedetto Pamphilj, si legga la voce curata da S. NIGRO per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976, pp. 301-302. Sul poema del Caraccio si vedano gli studi di S. CALÌ, «*L'Imperio vendicato*» di Antonio Caraccio dalla prima (1679) alla seconda edizione (1690), in *Dopo Tasso* 2005, pp. 249-265 e M. LEONE, Antonio Caraccio, di Nardò, nella «*Bellezza della volgar poesia*» del Crescimbeni, in Id., *Fenomenologia barocco-letteraria: saggi*, Galatina, Congedo, 2012, pp. 133-148, con relativa, ulteriore bibliografia.

<sup>73</sup> CARACCIO 1690, p. 389 (canto XXXIV, ott. XV).

<sup>74</sup> Si veda ZATTI 1996, p. 69n, il quale non manca di sottolineare il totale ribaltamento di questa prospettiva negli anni che precedono la *Conquistata*. Cfr. anche E. Russo, *Guida alla lettura della «Gerusalemme liberata» di Tasso*, Roma-Bari, Laterza, 2014, pp. 70-71.

pieghevole e più atta all'espressione et all'evidenza, la stima propria de' poemi narrativi, che son' indirizzati ad insegnare anche il popolo.<sup>75</sup>

Nei dialoghi settimo e ottavo della *Bellezza della volgar poesia*, Crescimbeni tratta appunto dell'epica ed esalta l'opera di Caraccio, mirabile esempio della poesia narrativa adeguata ai dettami arcadici:

Or tornando al nostro ragionamento, dicovi Egina, che la favola dell'Imperio vendicato è una, non risguardando altro fine che la vendicazione dell'imperio greco; [...] e benché nel conturbamento della favola vi sieno molti e molti episodi sono tutti catenati e congiunti in guisa con la favola che se uno se ne toglie, la favola si distrugge. [...] La favola dell'Imperio vendicato, non v'ha dubbio che sia intera, avendo il suo principio, cioè il moto delle armi latine all'impresa della vendicazione dell'imperio greco, e il suo fine, cioè la stessa vendicazione, ambedue le quali cose sono vere ed istoriche. I mezzi poi, per li quali si va al detto fine, molti veri sono, molti finti e molti misti. [...] Anche nella parte della credibilità della favola di poema di Lacone (= Antonio Caraccio) è perfettissimo: essendo narrata ogni cosa in forma così credibile, ch'e' non si par favola, ma istoria, o si risguardi il tutto, o le parti, cioè gli avvenimenti distintamente: perché rappresenta azione lontana da noi per giusto corso di tempo, qual è quello di quattro o cinque secoli; adeguata alla nostra religione; nota, se non ad ognuno, almen tanto che ignota non si può dire, essendo stata questa spedizione non meno riguardevole che la Guerra Sacra cantata dal Tasso.<sup>76</sup>

Crescimbeni apprezza anche la novità di elocuzione impiegata da Caraccio e soprattutto i «dogmi», ossia le sentenze di stile ariostesco poste in apertura di ogni canto che invece, parlando del *Furioso*, Menzini nell'*Arte poetica* aveva condannato senza esitazioni.<sup>77</sup> Nel dialogo ottavo della *Bellezza* tiene banco la spinosa questione dello stile sublime o 'mezzano'. Nedito Collide (ossia Brandaligio Venerosi), conviene con Tasso che all'epica pertiene solo lo stile sublime; secondo Lico Mantineo (Filippo Buonarroti) il poema eroico deve giovare invece dell'«eloquenza mezzana» che è più confacente alla narrazione e all'espressione dell'evidenza.<sup>78</sup> Per aver im-

<sup>75</sup> G. DI MONTEVECCHIO, *Al lettore*, in CARACCIO 1679, pp. n.n.

<sup>76</sup> CRESCIMBENI 1700, pp. 148-161.

<sup>77</sup> MENZINI 1688, p. 31: «Né per mio avviso aver si debbe in uso / che cominci ogni canto per sentenza; / che questo parmi puerile abuso».

<sup>78</sup> Su Brandaligio Venerosi, storiografo pisano, si veda M. CATUCCI, *Brandaligio Venerosi e la guerra di successione spagnola*, «Sincronie», XV, 2004, pp. 145-151; sul senatore senese Filippo Buonarroti cfr. *Filippo Buonarroti e la cultura antiquaria sotto gli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 25 marzo-25 settembre 1986), a cura di D. Gallo, Firenze, Cantini, 1987.

piegato nel suo poema una locuzione moderata, Ariosto è così risultato più convincente nella descrizione degli affetti. Il poema di Caraccio sceglie quindi saggiamente la via dell'«eloquenza mezzana», senza tralasciare però i necessari innalzamenti stilistici verso le vette del sublime. Questo lusinghiero giudizio di Crescimbeni non è destinato però a durare nel tempo: solo due anni più tardi, nei *Comentarj* del 1702, il Custode d'Arcadia rimodulerà infatti il suo parere e giudicherà il poema di Caraccio apprezzabile ma troppo lungo e diseguale nello stile.<sup>79</sup>

In un panorama popolato da un così folto numero di testi non mancano presenze caratterizzate da una certa eccentricità. È il caso, ad esempio, del poema encomiastico, di chiara marca ovidiana, *Fasti di Lodovico XIV il Grande*, opera corale di dodici poeti dell'Arcadia bolognese fra i quali si segnalano le ragguardevoli presenze di Eustachio Manfredi e Pier Jacopo Martello.<sup>80</sup> Oltre alla stesura a più mani, operazione di per sé già piuttosto anomala nella produzione epica a noi nota, il poema si distingue per un'innovazione metrica: al posto della canonica ottava, i poeti bolognesi optano infatti per la quarta rima:

Non ti scandalizzare che in argomento così eroico non si sia impiegata l'ottava rima; e sappi esser ciò provenuto da giusta modestia degli autori, i quali non si conoscono in istato di far la figura di poeti epici. Oltreché non manca di poetica giustificazione la scelta del metro che si è fatta: e, se volevansi imitare i *Fasti* d'Ovidio, era conveniente eleggerlo tale che rispondesse all'elegiaco; siccome Ovidio non si servì in questo caso dell'esametro continuato che è proprio dell'epopeia.<sup>81</sup>

La scelta dei sodali bolognesi, che trassero la loro materia dai *Fasti del Re Luigi XIV* stampati in Francia nel 1694, fu apprezzata da Crescimbeni che vi individuò un esempio di ottima opera epica tessuta in un metro alternativo a quello dell'ottava rima.<sup>82</sup>

La *querelle* che sorse in Arcadia fra Crescimbeni e Gravina, investì fra le varie questioni anche quella della metrica del poema eroico. Il tema ha una sua importanza perché cade alle soglie di un secolo che vedrà la progres-

<sup>79</sup> G.M. CRESCIMBENI, *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, 5 voll., In Roma, Per Antonio de' Rossi, 1702, I, p. 295. Vedi sempre LEONE 2012.

<sup>80</sup> Sulla colonia arcade di Bologna è d'obbligo rinviare a *La colonia Renia: profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, 2 voll., Modena, Mucchi, 1988.

<sup>81</sup> FASTI | DI | LODOVICO XIV | IL GRANDE | ESPOSTI IN VERSI | In Occasione dell'esser Levato al Sacro | FONTE | IL PRIMOGENITO | DEL | MARCHESE FILIPPO | CAVALIER SAMPIERI | IN NOME | DI | S. M. CRISTIANISSIMA [In Bologna, Per Costantino Pisarri, 1701].

<sup>82</sup> CRESCIMBENI 1702, p. 296.



siva affermazione del verso sciolto nella poesia narrativa. La «nausea delle rime» manifestata da Gravina lo porta a individuare nel verso sciolto il metro più adatto al poema eroico, riconoscendo così nell'*Italia liberata dai Goti* di Trissino il culmine della produzione epica italiana; Crescimbeni da parte sua asseconda invece la tradizione e identifica nell'ottava rima il metro più consono alla poesia epica.<sup>83</sup> Sul finire del secolo, per far solo un esempio, il lucchese Bartolomeo Beverini aveva dato alle stampe la sua versione in ottave dell'*Eneide* virgiliana: l'operazione, largamente apprezzata dai contemporanei, tracciava una netta linea di demarcazione con la tradizione rappresentata dal volgarizzamento del Caro in versi sciolti.<sup>84</sup>

Una lettera del solito Nomi aggiunge un tassello a questa nostra incidentale ricognizione sulla metrica del poema di età arcadica. Il 22 maggio 1703 il poeta di Anghiari comunica all'amico Magliabechi questa notizia:

Li ss.<sup>ri</sup> Arcadi di Roma lavorano per ridurre in ottava rima l'Italia liberata di Gio. Giorgio Trissino, ed hanno partito il libro in ventisette soggetti. Può essere che riesca un poema bello; ma dubito che tanti cuochi non possano fare una cucinatura uniforme. Pure sarà un miracolo, come la sacra Bibbia dai 30 interpreti in greco.<sup>85</sup>

A metà Settecento sopravvive nelle parole del Quadrio un'eco di questa impresa, fortunatamente, a detta di molti, abortita. Quadrio ricostruisce l'esatto contesto nel quale ebbe origine questo insolito progetto:

Il medesimo poema (*L'Italia liberata dai Goti*) si è anche ristampato non ha molt'anni, cioè nel 1729, in Verona, con tutte l'altr' Opere di esso Trissino in foglio. Come che il Gravina, mortal nemico delle rime, attribuisse al Trissino a laude l'aver in detto poema seguito con versi sciolti il natural corso del parlare; nondimeno avendo alcuni letterati di Roma giudicato che il poco applauso dall'Italia liberata incontrato fosse provenuto dall'esser privo di quel diletto, che da un bel metro in consonanze disposto deriva [...], risolverono gli anni passati di trasportarlo secondo il loro giudizio in ottava rima. Girolamo Baruffaldi in certa lettera difensiva del Tibaldeo stampata l'anno 1709 in 8° non poté non disappro-

<sup>83</sup> Tasso difende l'impiego esclusivo dell'ottava nei poemi eroici nei suoi *Discorsi del poema eroico*: cfr. ARBIZZONI 2005, pp. 26-27. A riprova di quanto fosse importante l'opera di Trissino per Gravina, si ricordi che il giovane Metastasio, scoperto e adottato dall'intellettuale calabrese, esordì con la tragedia in sciolti *Giustino*, il cui soggetto scaturiva proprio da una costola narrativa dell'*Italia liberata dai Goti*. Il giudizio di Gravina su Trissino si legge in GRAVINA 1708, pp. 188-192.

<sup>84</sup> B. BEVERINI, *L'Eneide di Virgilio*, In Lucca, Appresso Iacinto Paci, 1680. Su Beverini si veda la voce curata da N. DE BLASI per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1967, pp. 782-783.

<sup>85</sup> BNCF, ms. Magl. VIII 1135, c. 159v (Federigo Nomi ad Antonio Magliabechi, Monterchi, 22 maggio 1703).

vare questa importuna intrapresa. Fecene di ciò qualche risentimento nel primo, e nel secondo volume de' suoi Comentarj il Crescimbeni. Ma il fatto è che sarebbe stata quell'impresa somigliante a quella di chi una pittura di Cimabue o di Giotto avesse voluto rifare e vestire all'usanza de' nostri dì, che non sarebbe più quella. Però i medesimi letterati, che avevano la fatica intrapresa, con più sano giudizio dimenticando ciò che avevano fatto, l'han tralasciata.<sup>86</sup>

Quadrio interpretò male le parole di Crescimbeni, il quale nell'edizione dell'*Istoria della volgar poesia* del 1714 espresse un giudizio lusinghiero su questa iniziativa che, probabilmente, fu lui stesso in qualità di Custode dell'accademia a promuovere.<sup>87</sup> Nelle testimonianze settecentesche non mancano riscontri e ulteriori dettagli su questa impresa, alla quale prese parte anche la poetessa Petronilla Paolini Massimi.<sup>88</sup> L'operazione è comunque indice di quella azione regolatrice che per opera dell'*Arcadia* e del suo primo Custode investe la letteratura italiana e che si esercita, in questo caso anche a ritroso, su un testo di per sé assai sfortunato. All'insuccesso del poema di Trissino contribuirono, come sappiamo, specifiche ragioni di ordine estetico: ridurre questo esito negativo al solo dato metrico rivela una conoscenza superficiale delle dinamiche della poesia epica e dei dibattiti sorti attorno ad essa. Chi guardava con ammirazione al modello tassiano non poteva in alcun modo considerare degno di recupero un poema come l'*Italia liberata* che per stile e impianto era del tutto antitetico alla *Liberata* che aveva trionfato nel Seicento.<sup>89</sup>

## CONCLUSIONE

Possiamo dunque porre fine alla nostra cursoria ricognizione sui poemi eroici del tardo Seicento proponendo alcune considerazioni conclusive. Dopo gli esperimenti che durante la prima metà del secolo hanno tentato di rinnovare l'epica secondo la poetica barocca, in epoca prearcadica il po-

<sup>86</sup> F.S. QUADRIO, *Storia e ragione d'ogni poesia*, 7 voll., In Milano, Nella stamperia di Antonio Agnelli, 1749, IV, p. 667.

<sup>87</sup> G.M. CRESCIMBENI, *L'Istoria della volgar poesia*, In Roma, Nella stamperia d'Antonio de' Rossi, 1714, p. 341.

<sup>88</sup> Si veda ad esempio, P.F. CASTELLI, *La vita di Giovangiorgio Trissino oratore e poeta*, In Venezia, Per Giovanni Radici, 1753, pp. 98-99, cui si rimanda per ulteriori testimonianze. I. CARINI, *L'Arcadia dal 1690 al 1890: memorie storiche*, Roma, Tip. della pace di Filippo Cuggiani, 1891, p. 368, scrive che la riscrittura in ottave del terzo libro del poema trissiniano fu affidata al ferrarese Giuseppe Antonio Vaccari.

<sup>89</sup> Sul poema di Trissino cfr. ancora ZATTI 1996, pp. 59-110.

ema eroico prova a rientrare nei binari della tradizione designando quale esclusivo modello di riferimento la *Liberata* tassiana. Gli sforzi di coloro che sul finire dell'Ottocento Belloni definì gli epigoni di Tasso non riescono però a raggiungere neppure per approssimazione un esito soddisfacente e queste opere, ammantate di un tassismo di maniera riscontrabile soprattutto nella caratterizzazione di alcuni personaggi e nella stanca riproposizione di *topoi* narrativi, sono fatalmente destinate all'insuccesso.

Tuttavia l'ostentata dichiarazione di fedeltà degli epici del tardo Seicento alle regole fissate da Tasso nei suoi *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico* rivela, a ben guardare, delle incrinature sostanziali. La più notevole riguarda senza dubbio la scelta degli argomenti da affrontare. Con la sola eccezione delle storie mitologiche, tutte le materie ritenute da Tasso inadatte al poema eroico, ossia la storia sacra, la storia romana e soprattutto la storia recente, sono variamente impiegate nei poemi eroici a cavallo fra Sei e Settecento. La scelta di procedere in una direzione opposta a quella tracciata dal poeta della *Liberata* nasce dall'esigenza di ampliare un repertorio tematico prossimo all'esaurimento. Le 'crociate' antiturche del 1683 e del 1686, terminate con le vittorie della Lega Santa a Vienna e Buda, assicuravano sia un'ampia provvista di temi e personaggi ai quali attingere sia l'evidente continuità ideologica con l'evento celebrato nell'opera tassiana. La scelta di comporre un poema su un fatto della storia recente, costringeva gli autori a limitare l'apporto della finzione e dunque sacrificare quasi del tutto l'elemento romanzesco: l'aridità delle trame di questi poemi è la principale ragione del loro insuccesso. Vi è invece chi, come Girolamo Graziani e Antonio Caraccio, scegliendo per i loro poemi episodi della storia più antica (rispettivamente la conquista di Granata e la quarta crociata) riesce ad armonizzare epica e romanzo, conseguendo risultati più felici.<sup>90</sup>

Il poema eroico vive quindi agli albori dell'Arcadia la sua ultima stagione senza significativi sussulti: questa sua protratta vitalità si esaurisce alla metà del XVIII secolo, quando cioè la narrativa in versi prenderà nuove direzioni (poema georgico-didascalico, satirico, encomiastico) e guarderà a diversi modelli.<sup>91</sup> Le leggi poetiche dell'Arcadia, tanto proficue per la lirica, non incidono dunque sull'epica fino al punto di creare un poema eroico arcadico. Gli stessi Crescimbeni e Gravina nella loro opera critica e sto-

<sup>90</sup> Al riguardo merita un'attenta lettura il saggio di G. DISTASO, *Un poemetto inedito del Settecento: il «Carlo Magno» di Pier Jacopo Martello*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari», XXII, 1979, pp. 55-93.

<sup>91</sup> Si veda il puntuale quadro riassuntivo di M. CERRUTI, *Altre esperienze di poesia: poemetti, favole e novelle in versi, poesia satirica e didascalica, ecc. Le traduzioni*, in *Storia della letteratura italiana*, VI: *Il Settecento*, Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 641-655.

riografica piuttosto che individuare un poema contemporaneo destinato a diventare un modello per il futuro, concentrano la loro disamina sui capolavori epici del Cinquecento (fa parzialmente eccezione l'elogio crescimbeniano del poema di Caraccio). Di lì a pochi anni il dibattito sull'epica uscirà per sempre dalle aule accademiche, soppiantato dalla più urgente discussione sulla tragedia.<sup>92</sup> Lo sforzo epico dei malnoti poeti tardosecenteschi è interpretabile allora come l'estremo e anacronistico tentativo di salvare, alle soglie dell'Illuminismo, una cospicua parte della nostra eredità rinascimentale.



© 2021

Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze

---

<sup>92</sup> Sulla centralità della tragedia nel dibattito letterario settecentesco si rinvia a G.A. CAMERINO, *Gusto letterario e teatrale da Gravina a Metastasio*, in Id., *Dall'età dell'Arcadia al "Conciliatore"*. *Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 1-28.

Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze



© 2021



Fondazione  
**1563**  
per l'Arte  
e la Cultura

SARA PISELLI

«CAVALIERE IN CITTÀ GRANDE»:  
CONVERGENZE ARTISTICHE E STRATEGIE CULTURALI  
ALLA CORTE DEL CARDINALE OTTOBONI

La fecondità del circolo intellettuale ed artistico riunito dal cardinale Pietro Ottoboni<sup>1</sup> presso Palazzo della Cancelleria a Roma dimostra sempre

<sup>1</sup> Tra i contributi critici dedicati a Pietro Ottoboni, si veda almeno: F. HASKELL, *Patrons and Painters. A study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, London, Chatto & Windus, 1963; prima ed. italiana: *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'epoca barocca*, Firenze, Sansoni, 1966; seconda ed. aggiornata, Torino, Allemandi, 2000, pp. 174-175; J. BIGNAMI ODIER, *Premières recherches sur le fonds Ottoboni*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1966; P.G. BARONI, *Un conformista del secolo diciottesimo: il Cardinale Pietro Ottoboni*, Bologna, Ponte Nuovo, 1969; F. MATITTI, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti: cronache e documenti (1689-1740)*, «Storia dell'arte», 84, 1995, pp. 156-243; EAD., *Due doni del cardinale Ottoboni alla Corona di Francia*, «Strenna dei Romanisti», 56, 1995, pp. 383-396; A. NEGRO, *Benedetto XIII e il Cardinal Ottoboni: quadri e devozione filippina fra riti sacri e mondani*, 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. 278-295; A. MENNITI IPPOLITO, *Fortuna e sfortune di una famiglia veneziana nel Seicento: gli Ottoboni al tempo dell'aggregazione al patriziato*, Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 1996; L. SALVIUCCI INSOLERA, *La committenza del cardinale Pietro Ottoboni e gli artisti siciliani a Roma*, in *Artisti e mecenati: dipinti, disegni, sculture, carteggi nella Roma curiale*, XII, *Studi sul Settecento Romano*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 1996, pp. 37-57; E.J. OLSZEWSKI, *The painter in Cardinal Pietro Ottoboni's court of the Cancelleria 1689-1740*, «Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 32, 1997/1998 (2002), pp. 533-566; ID., *Decorating the palace: Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) in the Cancelleria*, in *Life and arts in the baroque palaces of Rome: ambiente barocco*, a cura di M.G. Barberini, F. Hammond e S. Walker, New Haven/London, Yale University Press & Bard Graduate Center, 1999, pp. 92-111; ID., *The enlightened patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, «Artibus et Historiae», 23, 2002, 45, pp. 139-165; ID., *Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) and the Vatican tomb of pope Alexander VIII*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004; ID., *The inventory of paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York, Peter Lang, 2004; A. HENNING, *Rekonstruktion des Gemäldezyklus zur Kindheit Jesu in der Galerie von Kardinal Ottoboni*, in *Gerretet die Restaurierung der großen Formate nach der Flut 2002*, a cura di M. Giebe e K. Kruger, Munchen, Deutscher Kunstverlag, 2007, pp. 86-91; F. MATITTI, *Pietro Ottoboni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 837-841; E.J. OLSZEWSKI, *Dynamics of architecture in late Baroque Rome: Cardinal Pietro Ottoboni at the Cancelleria*, Berlin, De Gruyter, 2015; S. PISELLI, *La scultura in Arcadia. Antico/*

più, grazie alla promozione di nuovi studi dedicati tanto alle committenze quanto agli artisti e al microcosmo delle arti qui coltivato, l'impronta impressa dalla personalità del veneziano, nipote di Alessandro VIII, alla vita culturale contemporanea. Le scelte del prelato, svolte durante il quarantennio in cui ricoprì la carica di cardinale vice Cancelliere, mostrano la versatilità del suo gusto, capace di sostenere sempre al massimo della qualità, un multiforme spettro di discipline: dal teatro alla musica, dalla poesia alle arti visive agli studi di erudizione antiquaria.

Il teatro fu senza dubbio al centro degli interessi di Ottoboni, attivo autore di drammi per musica, oratori e testi per le recite organizzate per i palchi romani e per quello allestito nel palazzo sede degli appartamenti suoi e della sua corte. Oltre alla protezione accordata a musicisti di fama come Arcangelo Corelli e Alessandro Scarlatti, spiccano tra gli artisti stipendiati dal cardinale l'architetto Filippo Juvarra, i pittori Francesco Trevisani e Sebastiano Conca, lo scultore Angelo De Rossi. Se si analizza quanto realizzato per il vice Cancelliere nell'arco dei primi decenni del Settecento, non si possono non considerare i numerosi punti di tangenza tra le attività di questi artisti, diversi per provenienza e formazione, ma che, nell'ambito culturale ottoboniano, trovano un alveo di comune consonanza grazie alla capacità del committente di scegliere personalità in grado di intessere trame permeabili alla cultura della modernità fondata sulle risonanze del melodramma, della cultura teatrale, poetica e figurativa del linguaggio arcadico.

Nel 1703 Ottoboni esprime una posizione chiara nei confronti della funzione delle arti e del ruolo sociale ricoperto dagli artisti, intervenendo nel dibattito relativo alla preparazione culturale necessaria alla vita di corte, affiancandosi alla stessa necessità di rifondazione educativa emersa nello stesso giro di anni in cui i concorsi Clementini celebrati in Campidoglio avevano ricevuto per volontà di papa Albani un nuovo impulso.<sup>2</sup> Le Arti as-

---

*Moderno: lo stile arcadico nella cerchia ottoboniana*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2017, pubblicazione *on line*: [http://www.fondazione1563.it/pdf/CdSP\\_F1563\\_2014\\_Piselli.pdf](http://www.fondazione1563.it/pdf/CdSP_F1563_2014_Piselli.pdf).

Il saggio qui pubblicato è stato consegnato nel settembre del 2018, per aggiornamenti si rimanda ai recenti contributi dedicati in sede critica alla figura di Pietro Ottoboni in *Alla corte della Cancelleria: Pietro Ottoboni e la politica delle arti nella Roma del Settecento*, Convegno internazionale di Studi (Roma, The British School at Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 21-22 novembre 2019), a cura di T. Manfredi e K. Wolfe, in corso di stampa. Si segnala inoltre, per la rilevanza e la tangenza d'argomento e studio, il catalogo *Sfida al Barocco 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanello e C. Gauna, Genova, Sagep, 2020.

<sup>2</sup> Si veda *Accademia Nazionale di San Luca*, a cura di C. Pietrangeli, Roma, De Luca, 1974; C. JOHNS, *Papal art and cultural politics. Rome in the age of Clement XI*, New York, Cambridge University Press, 1993; *Æqua Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra

sumeivano un valore pari a quello delle Belle Lettere nella volontà di fornire il sostegno fondamentale alla formazione di uomini “di mondo”, accordando in tal modo un riconoscimento di utilità sociale all’operato degli artisti, ponendo il cenacolo ottoboniano sulla scia delle attività di riforma avviata negli ultimi decenni del XVII secolo presso l’Accademia di San Luca. Manifesto di questa volontà di cambiamento è senza dubbio la progettazione da parte del cardinale di una nuova accademia per la formazione dei nobili, e con molta probabilità anche degli artisti, rimasta tuttavia nella sua forma embrionale di proposta; l’istituzione avrebbe dovuto prendere la denominazione di Albana in onore di Clemente XI, e sarebbe dovuta sorgere, con una scelta eloquentemente evocativa e simbolica, presso quella che era stata la dimora di Cristina di Svezia nel casino di palazzo Riario alla Lungara secondo la riprogettazione architettonica di Carlo Fontana.<sup>3</sup>

Pittura, Scultura ed Architettura altri studi, che ad un perfetto Cavaliere in Città grande, e massime in Roma sono sì propri a distogliere dà ogni altro inutile o vile trattenimento. Sarebbero questi le belle lettere, il maneggiar il Cavallo, il ballo, la scherma e la musica; le quali professioni non meno, che le prime dà famosi e valenti Insegnatori dimostrate rimediarebbero al solo difetto di questa gran Corte, che unicamente applicata alla disciplina degl’Ecclesiastici, par’, che del tutto la buona educazione de secolari trascuri.<sup>4</sup>

In tal modo il cardinale delinea il profilo di un perfetto cittadino e cortigiano, le cui capacità avrebbero dovuto includere la conoscenza della musica, delle lettere e di quelle abilità da lui certamente apprezzate come committente e come esponente illustre di una società proiettata ben oltre

---

(Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 22 settembre-31 ottobre 2000), a cura di A. Cipriani, Roma, De Luca, 2000; *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, Complesso monumentale di San Michele, chiesa del Santissimo Salvatore, 25 ottobre 2001-13 gennaio 2002), a cura di G. Cucco, Venezia, Marsilio, 2001; 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, Ginevra Bentivoglio Editori, 2015, pp. 433-442; *Il cardinale Gianfrancesco Albani e le arti tra Roma e Urbino. Il ritratto ritrovato*, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale delle Marche, 13 luglio-20 ottobre 2017), a cura di L. Simonato, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017.

<sup>3</sup> T. MANFREDI, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l’Accademia Albana: l’utopia dell’artista universale*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d’indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Congresso internazionale di Studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), a cura di G. Barnett, A. D’Ovidio e S. La Via, 2 voll., Firenze, Olschki, 2007, I, pp. 117-137; ID., *Carlo Fontana e l’Accademia Albana: arte e architettura in Arcadia*, in *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo, G. Bonaccorso, Roma, Gangemi, 2008, pp. 171-180.

<sup>4</sup> MANFREDI 2007, p. 122.

le questioni ecclesiastiche della Corte papale, verso quel panorama delle monarchie europee con cui fu in contatto durante tutta la sua carriera curiale. La fondazione dell'Accademia Albana non troverà la sponda feconda per la sua costituzione, tuttavia la permeabilità delle capacità richieste idealmente ai cittadini come perfetti cavalieri moderni, avranno un riscontro nella dimensione polifonica del circolo intellettuale riunito da Ottoboni presso il palazzo della Cancelleria.<sup>5</sup>

Anche un altro grande committente presente a Roma, il marchese Niccolò Maria Pallavicini, aveva progettato di fondare un'accademia artistica che avrebbe dovuto accogliere «dodici Giovani, cioè quattro romani, quattro Genovesi, uno di Camerano in memoria del sig. Carlo Maratta, l'altro d'Urbino in memoria di Raffaele, uno bolognese, un altro veneziano, in memoria delle scuole famose, che sono state in dette Città».<sup>6</sup> In questo caso la scelta del mecenate genovese designava un percorso culturale centrato sul magistero pittorico di Carlo Maratti e sulle linee teoriche classiciste belloriane; si prevedeva, dal punto di vista didattico, l'insegnamento della matematica e della prospettiva in unione alle tre arti sorelle. L'accademia di Pallavicini, che avrebbe dovuto tenersi in una sala del suo palazzo dell'Orso, avrebbe dovuto essere improntata in favore di soli giovani artisti di cui si specificava, a differenza di quanto avveniva nel caso dell'Accademia Albana, l'origine geografica e che designava come opzionale l'insegnamento letterario,<sup>7</sup> segnando la centralità del tema della formazione artistica come strumento di affermazione di uno specifico orientamento di gusto, coincidente con quello del suo fondatore, in un'ottica più tradizionale rispetto a quella del cenacolo ottoboniano.

<sup>5</sup> Manfredi suggerisce di connettere l'intervento di Ottoboni con l'auspicio sostenuto da Giovanbattista Zappi nel 1702 e l'anno successivo da Ludovico Sergardi durante le orazioni tenute in occasione del Concorso Clementino, dell'intervento nel contesto artistico capitolino di un mecenate illuminato, si veda Ivi, pp. 131-132.

<sup>6</sup> Per la memoria di Andrea Procaccini relativa all'Accademia Pallavicini si veda G. ZOLLE BETÉGON, *L'Accademia Pallavicini, incompiuta costruzione di un tempio marattesco*, in *Maratti e l'Europa*, Atti del Convegno (Roma, Palazzo Altieri/Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò e S. Schütze, Roma, Campisano, 2015, pp. 289-313; su Pallavicini si veda S. RUDOLPH, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Roma, Ugo Bozzi, 1995, per un profilo critico dello studio suddetto S. PIERGUIDI, *Stella Rudolph. Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova, Sagep, 2017, pp. 227-238 e dello stesso autore si rimanda, per la didattica accademica, a S. PIERGUIDI, "Tanto che basti": la 'notomia' nelle arti figurative di età barocca e nel pensiero di Carlo Cesi e Carlo Maratti, «RIHA Journal», 0178, 30 August 2017, pubblicazione on line: <https://www.riha-journal.org/articles/2017/0178-pierguidi>. Inoltre si rimanda a M. DI MACCO, *Gli artisti a Roma alla prova della modernità. Il confronto con i modelli*, in *Sfida al Barocco 2020*, p. 24.

<sup>7</sup> ZOLLE BETÉGON 2015, p. 293.

Sin dallo scorcio del Seicento l'Accademia di San Luca aveva avviato per mezzo dell'attività ordinatrice promossa da Giuseppe Ghezzi un programma di ripensamento dei modelli mirato alla riaffermazione dell'astro di Roma nel panorama culturale internazionale, fondato sull'esercizio di copia e d'invenzione dei giovani artisti durante i concorsi, attraverso i quali si intendeva indicare una rinnovata rotta verso la modernità dei linguaggi figurativi, affondando nuove radici nell'esemplarità della *varietas* delle maniere che innervavano ormai il mondo artistico romano.<sup>8</sup> Giuseppe Ghezzi incarna un ruolo cardine tra le istituzioni accademiche romane,<sup>9</sup> membro del consesso arcadico dal 1705, è vicino all'orbita ottoboniana sin dal 1692<sup>10</sup> assieme a Carlo Fontana, arcade anch'esso, il quale, durante il pontificato di Clemente XI, avrà un larghissimo agio nella direzione dei maggiori cantieri architettonici cittadini, dimostrando una grande attenzione anche alla progettazione teatrale.<sup>11</sup> Polo di elaborazione dei modelli estetici è costituito dall'Accademia d'Arcadia, fondata nel 1690 sotto la custodia di Giovan Mario Crescimbeni, improntata alla promozione del rinnovamento nel segno del "buon gusto" e del "buon senso" a partire dal rinnovamento della sensibilità letteraria, volta a sostenere i concetti di chiarezza, verosimiglianza e razionalità.<sup>12</sup> Sin dalle prime adunanze emersero due fazioni

<sup>8</sup> Illuminante in tal senso l'articolo di 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», 28, 2017, pp. 239-248.

<sup>9</sup> Si veda G. DE MARCHI, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro. Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi (1682-1725)*, Roma, Società Romana di Storia Patria alla Biblioteca Vallicelliana, 1987; V. MARTINELLI, *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1990; T. PANGRAZI, *Estetica e Accademia. La retorica delle arti in Giuseppe Ghezzi (1634-1721)*, Roma, Nuova Cultura, 2012.

<sup>10</sup> PISELLI 2017, pp. 17-30, 74-95.

<sup>11</sup> Su Carlo Fontana e il teatro si veda in particolare B. TAVASSI LA GRECA, *Carlo Fontana e il teatro di Tor di Nona*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, a cura di L. Buccellato e F. Trapani, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, I, pp. 19-34; M. SPICOLA, *Carlo Fontana, architetto teatrale*, in *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma, Gangemi, 2008; E. TAMBURINI, *Gian Lorenzo Bernini, Carlo Fontana, Roberto Carapicchi, tre artisti nel teatro romano della seconda metà del Seicento*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, 2 voll., Roma, Gangemi, 2014, I, pp. 478-481; D. LAUVERNIER, *Carlo Fontana, stage designer*, in *Carlo Fontana 1638-1714 celebrato architetto*, Atti del Convegno (Roma, Palazzo Carpegna, 22-24 ottobre 2014), a cura di G. Bonaccorso e F. Moschini, Roma, Accademia di San Luca, 2017, pp. 90-97.

<sup>12</sup> A. PIROMALLI, *L'Arcadia*, Palermo, Palumbo, 1963; A. QUONDAM, *Le Arcadie e l'Arcadia. La degenerazione del razionalismo*, in *Culture regionali e letteratura nazionale*, Atti del VII Convegno internazionale dell' AISLLI, (Bari, 31 marzo-4 aprile 1970), Bari, Adriatica, 1974, pp. 375-385; ID., *L'istituzione Arcadia: sociologia di un'accademia*, «Quaderni Storici», VIII, 1973, II, pp. 389-439; ID., *L'Arcadia e la Repubblica delle Lettere*, in *Immagini del Settecento in Italia*, Atti del Convegno della

nell'ambito di questo gruppo così poco omogeneo nelle posizioni, una afferente al già citato Crescimbeni, autore dichiaratamente attivo nel fornire un quadro normativo per la produzione letteraria arcadica attraverso i suoi scritti,<sup>13</sup> e l'altra capeggiata da Giovan Vincenzo Gravina proiettata verso l'adesione ai modelli antichi della lingua greca. Nel 1711 le due correnti arrivano alla scissione e alla separazione della *pars* graviniana nel gruppo dell'Accademia dei Quiriti.<sup>14</sup> Ottoboni, sin dall'adesione all'Arcadia con il nome di Crateo Ericino nel 1695, è vicino al gruppo crescimbeniano, avrà parte attiva nell'ospitare le congregazioni e sarà oggetto di corone poetiche encomiastiche in occasione della pubblicazione e della recita dei testi teatrali di cui è autore.

Durante i primi decenni della vita dell'istituzione arcadica il teatro era stato individuato come vettore privilegiato per la riforma del gusto; il modello teatrale romano, di cui Pietro Ottoboni fu innovatore, si basava sulla poetica pastorale del melodramma e sul ruolo della parte musicale, ed era strutturato sulla preminenza della poesia rappresentativa per tramite della verosimiglianza di soggetti e stile.<sup>15</sup>

I componimenti drammaturgici ottoboniani, esaminati in modo puntuale nei testi da Gloria Staffieri,<sup>16</sup> variano per soggetto, spaziando tra temi sacri e profani tratti dalla storia antica e moderna, la cui fonte era puntualmente citata nel libretto per adempiere al principio di verosimiglianza, e rispettavano l'unità aristotelica di tempo e spazio dell'azione. Una grande importanza assumono nella stesura dei testi le fonti teatrali moderne

---

Società italiana di studi sul secolo XVIII (Roma, 18-20 maggio 1979), a cura di A. Postigliola, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 198-211; M.T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi Editori, 1991; L. BARROERO, *L'Accademia di San Luca e l'Arcadia: da Maratti a Benefial*, in *Æqua Potestas* 2000, pp. 11-13; V.H. MINOR, *What is 'buon gusto'? the Arcadian view*, «Antologia delle Belle Arti», 59/62, 2000, pp. 70-82; *Il Settecento e le arti dall'arcadia all'illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, Atti dei Convegni Lincei (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 23-24 novembre 2005), 246, Roma, Bardi, 2009; A. QUONDAM, *Roma 1672: il Classicismo restaurato. L'idea del Bello e il canone delle arti secondo Bellori*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonsetti, Roma, Viella, 2017, pp. 23-71.

<sup>13</sup> W. BINNI, *Il Settecento letterario*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, VI, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 309-1024 [ed. consultata: Firenze, Il Ponte Editore, 2016, III, pp. 25-140].

<sup>14</sup> A. QUONDAM, *La crisi dell'Arcadia*, «Palatino», 12, 1968, pp. 160-170; D. FRASCARELLI, *L'arte del dissenso. Pittura e libertinismi nell'Italia del Seicento*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 206-216.

<sup>15</sup> M.G. ACCORSI, *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999, pp. 37-72; sul teatro arcadico *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di G. Petrocchi, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984.

<sup>16</sup> G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il grand siècle del cardinale*, «Studi musicali», XXXV, 2006, pp. 129-192; EAD., *Pietro Ottoboni il mecenate-drammaturgo: strategie della committenza e scelte compositive*, in *Arcangelo Corelli* 2007, pp. 139-168.

francesi, in particolare Racine, che aveva trovato già ampio spazio nelle rappresentazioni in traduzione presso il Collegio Clementino e il Seminario Romano, secondo una modalità apprezzata anche da Crescimbeni.<sup>17</sup> La posizione del cardinale veneziano come autore si distingueva per originalità rispetto al contesto, proprio grazie alla commistione di fonti utilizzate, riuscendo a coniugare l'attenzione per la finalità morale con il gusto per l'espressione visiva spettacolare e per la musicalità,<sup>18</sup> veicoli con la poesia per il raggiungimento del diletto e della meraviglia degli spettatori.<sup>19</sup> Questo connubio virtuoso di più elementi è tanto più fondamentale per la lettura della temperie culturale gravitante attorno ai committenti per il teatro musicale poiché mirava a costituire «una nuova concezione dello spettacolo in quanto forma totale di espressione cui collaborano la parola poetica, la musica, la scenografia»,<sup>20</sup> e la natura stessa del circolo ottoboniano, ingranaggio fondamentale di questo meccanismo di rinnovamento, riunito sotto lo stesso tetto del mecenate, doveva necessariamente respirare lo stesso afflato. A tal proposito risulta fondamentale lo studio di Nicola Badolato<sup>21</sup> dedicato agli allestimenti delle opere ottoboniane realizzate da

<sup>17</sup> A. ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, ristampa anastatica, Roma, Borzi, 1969, pp. 173-177.

<sup>18</sup> STAFFIERI 2006, p. 183.

<sup>19</sup> Lo stesso Crescimbeni, pur prendendo le distanze dalla produzione seicentesca, ammette la liceità del raggiungimento della meraviglia. «Il poeta è obbligato ne' suoi componimenti a dilettar gli Ascoltanti, o i Lettori; né per mio avviso v'è fonte più atto a generar diletto, che la meraviglia, la quale sommamente lusinga il nostro intelletto vago sempre di più sapere, ed intendere. Ma perché le cose, che noi sappiamo, siccome anche quelle, che continuamente veggiamo, poco o nulla di meraviglia ci recano; ed inoltre molte cose avvenute, nel modo, che sono avvenute, non si rendono meravigliose; però il Poeta dee tralasciar la verità delle cose; e fantasticamente operando, cavar dall'impossibile le sue favole, e quelle render credibili; acciocchè sieno atte a generar meraviglia, e diletto», cfr. G.M. CRESCIMBENI, *La Bellezza della Volgar poesia, spiegata in otto dialoghi*, In Roma, Per Gio. Francesco Buagni, 1700, p. 119; si veda G. COLUCCIA, *L'utopia della perfetta tragedia nell'Arcadia del Crescimbeni*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di P. Andrioli, G.A. Camerino, G. Rizzo e P. Viti, Galatina, Congedo, 2000, pp. 315-333.

<sup>20</sup> F. ANGELINI, *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 55.

<sup>21</sup> N. BADOLATO, «All'occhio, all'udito ed al pensiero»: gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, 2016, pubblicazione on line [http://www.fondazione1563.it/pdf/CdSP\\_1563\\_Edit\\_2013\\_Badolato.pdf](http://www.fondazione1563.it/pdf/CdSP_1563_Edit_2013_Badolato.pdf); Id., *Il Ciro di Pietro Ottoboni e Alessandro Scarlatti e gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra*, in *Settecento romano* 2017, pp. 199-219; Alessandro Scarlatti, *Il Ciro (Roma 1712). Dramma di Pietro Ottoboni / Scene di Filippo Juvarra*, 3 voll., a cura di N. Badolato, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2017; N. BADOLATO, *Filippo Juvarra e il rinnovamento del gusto teatrale e operistico a Roma nel primo Settecento*, in *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*, a cura di G. Dardanella, Firenze, Olschki, 2018, pp. 33-61. Su Juvarra e il disegno come strumento conoscitivo si veda G. DARDANELLO, *Libri di disegni e pensieri. Prospettive per il Corpus Juvarrianus*, in *Cultura, arte e società* 2018, pp. 1-31, in particolare pp. 5-8 per l'attività romana.

Filippo Juvarra<sup>22</sup> e alla edizione critica della partitura del *Ciro*, attraverso cui è possibile leggere la prossimità di testo e scenografie, illustrate sia nella versione a stampa dei libretti che nel materiale disegnativo juvarriano. Ciò permette di dar luce alla figura di mecenate del cardinale Ottoboni come creatore di un vero e proprio “laboratorio”<sup>23</sup> che riuniva la stretta collabo-



Fig. 1. FILIPPO JUVARRA, *Prospetto della casa di Sandane*, 1712 circa, disegno a penna, acquerello grigio e seppia. Londra, Victoria and Albert Museum, Printroom, Reg. 8426, f. 101.

razione tra librettista, scenografo e musicista nell’ambito della realizzazione del melodramma. L’attività di Juvarra come scenografo<sup>24</sup> presso una corte come quella ottoboniana consente la maturazione di un linguaggio che, senza dipendere o discendere meccanicamente dalla teorizzazione letteraria arcadica, riuscirà ad intercettarne le necessità estetiche e poetiche, sia sul versante della progettazione dell’effimero che in quello della concretezza dell’architettura reale.<sup>25</sup> Sembra quasi possibile distinguere un sentire comune di ispirazione arcadica

<sup>22</sup> Cfr. T. MANFREDI, *Nascita di un architetto di corte: l’ingresso di Juvarra al servizio del cardinale Ottoboni*, in *La forma del pensiero. Filippo Juvarra: la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero, Roma, Campisano, 2008, pp. 71-87; Id., *Filippo Juvarra: gli anni giovanili*, Roma, Argos, 2010, pp. 317-357.

<sup>23</sup> BADOLATO 2018, p. 37.

<sup>24</sup> Si veda lo studio fondamentale di M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, Edizioni d’Arte Fratelli Pozzo, 1970; MANFREDI 2010, pp. 359-432; sul teatro ottoboniano cfr. OLSZEWSKI 2015, pp. 36-72.

<sup>25</sup> «Juvarra considerò, insomma, che gli artefici erano, caso mai un mezzo e non un fine; che con parole comuni e un linguaggio “naturale” si potevano ottenere effetti anche più straordinari, proprio per la loro apparente semplicità. Se la scena era un mondo autonomo, una libera invenzione fantastica, lo scenografo poteva trasferirvi le sue esperienze culturali e le sue predilezioni artistiche, alla luce di quelle interpretando le situazioni e gli ambienti proposti dall’azione drammatica. [...] Soprattutto, si giustifica la continuità ideale che unisce le immagini della realtà e le immagini della fantasia per mezzo di una identica interpretazione dello spazio come legame tra architettura e natura, tra visione ed evocazione» VIALE FERRERO 1970, p. 25. La studiosa pone poi in campo una fondamentale domanda circa il rapporto tra l’articolazione della sequenza delle scene teatrali e la struttura della scrittura musicale coeva, chiedendosi se non si possa leggere una qualche influenza degli Scarlatti su Juvarra, *ivi* p. 45, e in ag-



Fig. 2. FRANCESCO TREVISANI, *La Vergine che cuce*, 1690-1699, olio su rame. Londra, Sotheby's, 6 Dicembre 2007, lotto 276.

nello spirito delle scene disegnate da Filippo Juvarra per il *Ciro* del 1712 e nell'intonazione pastorale della pittura di Francesco Trevisani; si vedano in particolare il disegno del *Prospetto della casa di Sandane* per la scena V del *Ciro* (Fig. 1), e il dipinto di Trevisani<sup>26</sup>, rappresentante *La Vergine che cuce* (Fig. 2), in cui compare, sulla trasparenza del vetro del vaso di fiori, lo stemma ottoboniano. Osservando l'ambiente in secondo piano, aperto ol-

---

giunta EAD., *Juvarra tra i due Scarlatti*, in *Händel e gli Scarlatti*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di N. Pirrotta, Firenze, Olschki, 1987, pp. 175-189.

<sup>26</sup> Comparso in asta da Sotheby's a Londra nel dicembre del 2007. K. WOLFE, *Francesco Trevisani. Autoritratto*, «Quaderni del Barocco», Ariccia, Arti Grafiche, 2010, p. 11; sul pittore si veda F. DI FEDERICO, *Francesco Trevisani Eighteenth-century Painter in Rome: a catalogue raisonné*, Washington, Decatur House Press, 1977.

tre la porta in uno spazio naturale nel quale si affaccenda Giuseppe, sembra quasi di assistere a quanto accade nella casa rustica immersa in una natura placida ed idilliaca delineata da Juarra, che pare suggerire il realizzarsi in termini visivi della naturalezza pastorale arcadica, ambientata nel consesso presso la Cancelleria.

Non solo nell'ambito teatrale profano ma, come indicato dagli studi di Maurizio Fagiolo Dell'Arco<sup>27</sup> anche nella fenomenologia della festa è da rintracciare una delle vie di manifestazione principali del Barocco romano, promossa tanto nella cerchia della nobiltà quanto per via popolare, tramite la celebrazione di liturgie religiose, politiche, teatrali. Tra la fine del Seicento e nei primi decenni del Settecento il cardinale Ottoboni può essere considerato tra i più importanti e impegnati promotori di questo aspetto della vita mondana romana, in cui il cardinale assume un ruolo primario. Nella sua corte vengono a convergere diverse tendenze in parte ereditate dal passato recente, e in parte innervate di quella necessità di cambiamento di poetica che fu proprio del circolo dell'Accademia d'Arcadia. La volontà di Ottoboni di realizzare il sincretismo delle arti, che venivano a fondersi in modo organico nelle rappresentazioni teatrali e sacre promosse presso il palazzo della Cancelleria e in San Lorenzo in Damaso, suggeriscono la possibilità di individuare, nelle scelte mecenazie del nipote di Alessandro VIII, una continuità di gusto tra artisti dediti alle arti sorelle. A tal proposito è utile sottolineare come all'avvio del Settecento, e negli anni compresi tra il 1711 e il 1715, anche lo scultore Angelo De Rossi è chiamato a fornire il suo contributo nell'ambito degli allestimenti delle liturgie delle Quarant'ore<sup>28</sup> in San Lorenzo in Damaso.<sup>29</sup> Tali apparati, realizzati per l'adorazione eucaristica durante il periodo del Carnevale, appaiono caratterizzati, a partire dagli anni novanta del Seicento e fino al 1725, da un aspetto fortemente teatrale grazie all'enfasi data alla separazione tra lo spazio dello svolgimento scenico, quasi un proscenio, e quello destinato ai fedeli.<sup>30</sup> Altro elemento

<sup>27</sup> M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca a Roma*, 2 voll., Roma, De Luca, 1997; G. COCCIOLI, *Regesto delle feste nel Settecento a Roma (1700-1774)*, in *Il gran teatro del Barocco. Italia centrale e meridionale*, a cura di M. Fagiolo, 2 voll., Roma, De Luca, 2007, 1.2, pp. 206-237.

<sup>28</sup> M.S. WEIL, *The devotion of the Forty Hours and Roman Baroque illusion*, «Journal of the Warburg Institutes», 37, 1974, pp. 218-248; K. NOEHLES, *Altari scenografici nel Settecento romano*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 17, 1975, pp. 161-173; ID., *Scenografie per le Quarant'ore e altari barocchi*, in *La scenografia barocca*, a cura di A. Schnapper, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 151-155.

<sup>29</sup> H. FRANZ DUHME, *Angelo De Rossi: ein Bildhauer um 1700 in Rom*, Berlin, Wasmuth KG, 1986, pp. 127-128, nn. 17-22, pp. 233-252.

<sup>30</sup> WEIL 1974, pp. 242-243. La divisione dello spazio fornito dalla balaustra che delimita l'accesso ai fedeli alla cappella gentilizia, la funzione di proscenio, interdetto fisicamente

fondamentale era la grande perizia nella costruzione illuminotecnica delle scene attraverso l'impiego di candele, unica fonte luminosa in contrasto con il buio in cui era immersa la navata tramite l'oscuramento delle aperture delle finestre. A memoria di tali avvenimenti erano poi stampati dei libretti atti a descrivere l'apparato e l'illustrazione del tema sacro scelto.<sup>31</sup>

Nel 1704, a seguito del terremoto che aveva colpito la città di Roma, Ottoboni sceglie di far rappresentare il passo relativo alla *Purificazione della Vergine*.

Scriva Valesio che il cardinale Ottoboni:

non ha saputo scegliere più bella idea per risvegliare, e accendere ne' cuori altrui con pio e divoto affetto, che la Purificazione di Maria Vergine [...] Formato nella mente più alto concetto di questa Sagra rappresentazione, n'ordinò l'esecuzione à più eccellenti Artefici, che non lasciarono di corrispondere coll'opera alla grandezza del pensiero. Era dunque la fronte della gran Tribuna di questa Basilica un Proscenio di maestosa architettura vagamente adornata, che stendendosi da ambi i fianchi con varj basamenti e pilastri sino agli archi laterali, univa con tal forza in chiaro scuro il finto al vero, che l'un dall'altro con felice inganno degli occhi difficilmente distinguevasi. In mezzo di esso aprivasi un ampio spazio d'aria, entro cui nel sito più riguardevole sopra colonne d'ordine Corintio ergersi si vedeva un Tempio di sferica struttura. Alle soglie di questo stava la Beatissima Vergine cinta intorno da alcune Donzelle ebreë in atto di presentare al Santo Vecchio Simeone l'Ostia sacramente. Accorso sopra i gradini del tempio il Sacerdote colla comitiva di suoi Ministri, riceveva dalle mani della Vergine sotto il Velo l'Unigenito Figlio, unico pegno dell'umana redenzione. Vedevasi ancora dal più alto convesso della Macchina aperto l'Empireo, e sostenuto in aria da schiere di Angioli, e di Cherubini graziosamente disposti l'Eterno Padre collo Spirito Santo, da cui spiccatosi un divino inestinguibil raggio, scendeva ad indorar colla sua luce sino all'Orizzonte la scena, che in vaghe collinette, e freschi arboscelli dal manco lato con buon regolamento di prospettiva per lungo tratto stendevasi. Il rimanente della Chiesa oltre i ricchi apparati, di cui le pareti e gli archi intorno erano vestiti, si vedeva illuminato da alcuni vasi trasparenti, che imitavano l'Alabastro, e posando sopra alti piedestalli lumeggiati d'oro, e contornati di squisita maniera incontrarono non meno l'approvazione, che la meraviglia d'ogni uno. L'eccellenza della Musica, le Sinfonie, i Concerti, e sopra tutto questo l'eloquenza de' Sagri Dicatori fecero a gara in questi giorni con il concorso del popolo per celebrare le glorie di Dio, e della sua Santissima Madre. Tale era l'apparenza di questa Macchina, ma per vero dire chi ben considera l'espressiva del Soggetto, non potrà a meno di non togliere

---

all'ingresso degli spettatori, indica lo strutturarsi di uno scambio fluido tra architettura reale, secondo quanto si andava affermando già nelle cappelle berniniane, e architettura effimera, si veda NOEHLES 1975, p. 161.

<sup>31</sup> WEIL 1974, pp. 245-248, in particolare nn. 31, 40-42.

al Sig. Card. Otth. Il pregio d'esserne l'Autore, vedendosi a chiare note aver egli dalla sola Pietà del Santissimo Pontefice, e dalle sue sante, e gloriose azioni ritratto il pensiero, e l'esemplare del misterioso apparato, di cui ha fatto nobile, e divota pompa nella sua Chiesa Titolare.<sup>32</sup>

Dalla descrizione dell'apparato, realizzato su progetto di Angelo De Rossi, appare esaltato il ruolo di Ottoboni nell'elaborazione del tema sacro, secondo una modalità che può essere posta in relazione con quanto accadeva per la stesura dei testi degli spettacoli teatrali e delle rappresentazioni religiose. Le capacità dello scultore, impiegato presso la Cancelleria dal 1698, nel predisporre una siffatta scenografia derivava quasi sicuramente dalle sue eccellenti doti disegnative. Interessante è poi il dato, sottolineato da Valesio nella sua descrizione della Macchina, circa la capacità di regia nell'impiego delle fonti di luce, del modo di padroneggiare i chiari e gli scuri, tanto da ingannare l'occhio.<sup>33</sup> L'attenzione di De Rossi per la pittura, dimostrato in questo contesto per il progetto di un apparato effimero in cui gli elementi dipinti erano scalati all'interno dello spazio e posti molto probabilmente su sagome di legno in modo da evidenziare il dato d'illusione visiva,<sup>34</sup> aveva trovato concreta realizzazione lo stesso anno con il completamento del rilievo per la tomba di Alessandro VIII Ottoboni in Vaticano.

L'opera più rappresentativa della committenza di scultura ottoboniana è senza dubbio il rilievo scolpito da De Rossi, figura che più di tutte ha incarnato il gusto del suo committente nell'ambito della rappresentazione plastica. La *Canonizzazione dei cinque santi*, posta sulla base del plinto del monumento funebre con forte evidenza di oggetto che ne segue l'andamento architettonico, celebra uno dei momenti più importanti durante il breve pontificato di Alessandro VIII Ottoboni (1689-1691) (Fig. 3). La scelta della posizione della decorazione della fronte del monumento, che ne favorisce la lettura ravvicinata e privilegiata rispetto all'interezza del disegno della tomba, suggerisce di considerare il rilievo come un vero e proprio manifesto politico e di gusto del suo committente. Il confronto che necessariamente nasce con le decorazioni a rilievo delle fronti dei sarcofagi

<sup>32</sup> Il brano è trascritto in FRANZ DUHME 1986, pp. 235-237.

<sup>33</sup> Nel 1711 il tema affrontato da De Rossi per l'apparato delle Quarant'ore illustrava la caduta della città di Kiev sotto il giogo dei Tartari e il sacrificio di Giacinto di Polonia; anche nella pubblicazione di Valesio De Rossi viene celebrato non solo come eccellente nella sua professione di scultore ma anche nell'architettura e nella prospettiva. Nel 1712 il tema scelto da Ottoboni fu quello dell'assedio di Assisi da parte dei Saraceni, e nel '13 il naufragio di san Paolo presso Malta. Si veda FRANZ DUHME 1986, pp. 238-252.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 127.

scolpite pochi anni prima per gli altri monumenti funebri papali, dimostra una scelta che, pur rispettosa dell'uniformità di tipologia dell'opera, specie in relazione al monumento speculare posto nel transetto destro dedicato a Clemente X (Fig. 4), ma anche ai modelli seicenteschi forniti dal deposito algardiano di Leone XI (Fig. 5) e quello berniniano per Matilde di Canossa sino a quello realizzato da Pierre-Étienne Monnot per Odescalchi, da Fontana, Jean-Baptiste Théodon e Lorenzo Ottoni per la tomba di Cristina di Svezia, si svincola sia dal punto di vista del dialogo con l'architettura che per trattamento della composizione del soggetto e della tecnica di lavorazione del marmo (Fig. 6). Il bassorilievo del De Rossi deve essere considerato come un saggio indipendente di pittura di storia tramutata in marmo, nel quale emergono le capacità eccezionali dell'autore nel fornire una descrizione lenticolare dei particolari, delle fisionomie dei personaggi, divenendo esemplare nel restituire il concetto, caro al contesto arcadico, di verosimiglianza, scandito dallo snodarsi narrativo coerente e preciso rispetto al tema dell'*ut pictura poësis*. Lo scultore rende possibile un passaggio tra diversi mezzi artistici, grazie alle sue capacità di disegnatore e alla sua accuratezza tecnica, che consentono il trascorrere del rilievo per piani differenti, avvicinando il marmo ad una pittura. La resa dei panneggi, trascoloranti per diversità di tessuti rappresentati, mossi da pieghe variegiate, permette l'articolazione della scena di sacrificio secondo una composizione ipotattica di elementi principali e subordinati, coordinati in modo eufonico. Non manca poi il gusto teatrale nella resa dell'incedere dei personaggi, tutti perfettamente ritratti con minuzia fisionomica, tanto da rendere il rilievo un formidabile ritratto corale. A proposito della potenzialità di lettura incrociata rispetto alla poetica letteraria arcadica, è possibile individuare nella composizione del rilievo alcune delle caratteristiche che idealmente vengono attribuite alla forma poetica del sonetto da Crescimbeni nel IX dialogo del testo *Della Bellezza della Volgar Poesia*, ovvero chiarezza, coerenza espressiva nei legami e nei passaggi poetici, ordine e regolarità di rima.<sup>35</sup>

Nonostante l'eccezionalità del rilievo, cui De Rossi lavora tra il 1700-1704, le vicende compositive del complesso monumentale non seguirono un *iter* lineare. L'impianto architettonico era stato progettato da Carlo Enrico di San Martino, e le figure allegoriche statuarie videro l'avvicinarsi di diversi autori tra fase progettuale e realizzativa, conclusasi solamente nel 1725. De Rossi ebbe modo solo di abbozzare le figure marmoree della *Religione* e della *Prudenza* e la fusione del bronzo raffigurante Alessandro VIII venne seguita e rinettata da Giuseppe Bertosi, perdendo la vitalità che il ge-

<sup>35</sup> BINNI [1968] 2016, p. 54.

novese ha impresso nel bozzetto in terracotta, oggi conservato presso il Fine Arts Museum di San Francisco (Fig. 7). Anche i volti delle figure allegoriche appaiono distanti dal linguaggio stilistico di De Rossi, la cui mano potrebbe invece essere più convincentemente rintracciata nel panneggio, articolato in volumi delineati da linee spezzate e ampie masse coloristiche, secondo



3



4

Fig. 3. ANGELO DE ROSSI, *Consegna dei doni durante la canonizzazione dei cinque santi del 1690*, 1704, marmo di Carrara, particolare del *Monumento funebre di Alessandro VIII*. Città del Vaticano, San Pietro. Fig. 4. LEONARDO RETTI su disegno di MATTIA DE ROSSI, *Apertura della Porta Santa per il Giubileo del 1675*, marmo, 1682-1686 circa, particolare del *Monumento funebre di Clemente X*. Città del Vaticano, San Pietro.



5



6

Fig. 5. ALESSANDRO ALGARDI, *L' Abiura di Enrico IV al calvinismo*, marmo, 1634-1652, particolare del *Monumento funebre di Leone XI*. Città del Vaticano, San Pietro. Fig. 6. JEAN BAPTISTE THÉODON su disegno di CARLO FONTANA, *Cristina di Svezia abiura il protestantesimo*, 1697-1702, marmo, particolare del *Monumento funebre di Cristina di Svezia*. Città del Vaticano, San Pietro.



Fig. 7. ANGELO DE ROSSI, *Modello per la figura del pontefice benedicente nel monumento funebre di Alessandro VIII*, 1700 circa, terracotta. San Francisco, Fine Arts Museum.

un'influenza che la Franz Duhme riporta allo studio della pittura marattesca.<sup>36</sup>

Le complesse fasi progettuali del monumento funebre ottoboniano, ad esclusione del rilievo, furono avvertite in corso d'opera nella loro qualità non completamente riuscita, specie per quanto riguarda il periodo di gestione del cantiere da parte di San Martino e dello scultore Pietro Papaleo, che aveva lavorato al progetto durante le prime fasi d'elaborazione negli anni novanta del Seicento fino ad essere poi sostituito al passaggio del secolo da De Rossi. Il biglietto<sup>37</sup> datato 18 febbraio 1706,

e la scultura, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 53-66; C. GIOMETTI, *Maratti, Guidi e Passeri: contaminazioni tra pittura e scultura sul finire del Seicento a Roma*, in *Maratti e la sua fortuna*, a cura di S. Ebert-Schifferer e S. Prospero Valenti Rodinò, Roma, Campisano, 2017, pp. 129-146.

<sup>37</sup> «Per quanto si puole stendere di dire in coscienza sopra la composizione del Deposito della felice Memoria di Papa Alessandro Ottavo, per non dare in una critica sfacciata, si dice solo, che forma un Carro di Carrozza, non di Deposito, essendo le Cartelle disgregate dell'Architettura, dovendo solo fare ornamento all'Architettura, e non congregarla, ò incorporarla, si come hanno fatto nel sud.o Deposito che dal Cartoccio va a fare pilastro con cornice sopra, formando piedistallo dove siede il sommo Pontefice. Secondariamente si rende molto improprio, e scordante haver fondati non solo uno, ma più piedistalli del Papa sopra l'urna, quando l'urna non puole, ne deve fare basamento essendo vacua, mentre deve apparire ricettacolo dell'ossa ò ceneri de Morti. E consequentemente essendo materia vacante, non puole, nè deve per nessuna regola far basamento in cosa veruna, tanto proibito da tutti l'Autori dell'Architettura. Circa la pianta sarebbono molte le particolarità che si potrebbero dire, basterà sol dire che è uno de più reconditi nascondigli, che possa inventare mente humana. Si tace per non più tacciare essendocene efficacissime l'occasioni. In quanto poi alla collocazione delle figure si rende molto impropria, stando collocate, o rampinate contro il decoro delle Vertù, dovendo stare in Luogo sodo, o decoroso, come hanno fatto l'altri Virtuosi in San Pietro, che sono stati, e saranno norma de Virtuosi, che hanno messe le loro Virtù in luoghi sodi e decorosi, e non come queste, che stanno in atto di cadere, essendo collocate per Aria. Il Papa poi si rende senza Maestà, e decoro, essendo un atto covato senza moto, povero di panni, e piccolo per l'unione del tutto, e delle istesse Virtù che sono più grandi del sommo Pontefice, ma non più ricche di disegno nè d'intelligenza d'attitudine essendo molto sconce, in particolare una, quella a man dritto, avendo contro regola il braccio e la gamba dritta tutti a dietro, e l'altre tutti accanti.

<sup>36</sup> FRANZ DUHME 1986; a proposito del rapporto tra la pittura marattesca e la scultura si veda J. MONTAGU, *Carlo Maratti*

pubblicato da Edward Olszewski nella monografia del 2004 dedicata al monumento funebre, costituisce un utile strumento di verifica del gusto arcadico; l'anonimo estensore della missiva contesta la bontà della progettazione architettonica del complesso, giudicato privo di coerenza per la «disgregazione» delle diverse parti costituenti, tanto da apparire simile ad una carrozza. La posizione dell'urna è giudicata con grande severità poiché non aveva la giusta evidenza. Le sculture a tutto tondo erano collocate in modo improprio, risultando poco salde e poggiate in un luogo non adeguatamente «sodo e decoroso, come hanno fatto l'altri Virtuosi in San Pietro, che sono stati, e saranno norma de Virtuosi», ad indicare come i modelli antichi e moderni fossero considerati un necessario confronto normativo. Le allegorie apparivano carenti nel disegno, riferendosi quindi con tutta probabilità alla *facies* dell'opera pre-derossiana, non decorose per la posizione non frontale, sbilanciate nei gesti ed insufficienti e fredde nei tratti del volto. Nonostante l'impossibilità di attribuire la paternità del biglietto con certezza ad alcuno, ravvisabile secondo Edward Olszewski probabilmente in Carlo Fontana, è interessante dedurre la cultura sottesa alle affermazioni critiche sostenute; ci si trova di fronte alle parole rispondenti alle esigenze arcadiche del "buon gusto" e del "buon senso" cari al circolo vicino ad Ottoboni e che ben può calzare alla definizione coniata da Liliana Barroero e Stefano Susinno di «classicismo arcadico».<sup>38</sup>

Come chiaramente sostenuto dalla Franz Duhme le capacità liriche di Angelo De Rossi emergono soprattutto nella produzione dei rilievi, grazie alla non comune abilità del genovese nella produzione disegnativa, una capacità riconosciuta già da Nicola Pio e dalle fonti biografiche, tanto da essere assimilato nella pratica grafica più ad un pittore che ad uno scultore.<sup>39</sup> De Rossi realizzava in tal senso uno degli ideali fondanti per il contesto accademico romano catalizzato dall'Accademia di San Luca, l'*Æqua Potestas*, costruita grazie alla formazione genovese presso Filippo Parodi, al seguito

---

Li libri se l'abbruggia di dietro, miracolosamente però, che li libri stiano per Aria, e lei non s'abbruggi nel medemo incendio delli volanti libri, della freddezza dell'altra non si dice altro, essendo anco questa povera, e fredda à bastanza, e con poco disegno, mentre tutte due stanno in profilo e nessuna si vede in faccia, quando si sta dirimpetto al Deposito essendo anco questo difetto molto notevole per il disegno, e composizione. Non si passa più oltre, per non tediare, chi deve leggere, perchè se si volerte dire ogni minutia, si sarebbe da dire molto stimando con questo haver sodisfatto in coscienza, à quanto mi è stato comandato di dire il mio sentimento sopra questo particolare». Il documento è trascritto in OLSZEWSKI 2004a, doc. 16, pp. 274-275.

<sup>38</sup> L. BARROERO – S. SUSINNO, *Roma Arcadica capitale delle arti del disegno*, «Studi di Storia dell'arte», 10, 1999, p. 89.

<sup>39</sup> N. PIO, *Le vite di pittori scultori et architetti [Cod. ms. Capponi 257] [1724]*, edizione a cura di C. Enggass, R. Enggass, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977, p. 188.

del quale con molta probabilità si recherà in terra veneta acquisendo una speciale sensibilità per il trattamento della luce e del colore, poi integrato con lo studio dell'antico e dei maestri moderni una volta giunto a Roma, dove assorbì gli insegnamenti di Maratti e del classicismo di Raffaello, della pittura di Annibale.<sup>40</sup> Alla formazione si aggiungeva poi la capacità di gestire la composizione scultorea in senso narrativo, teatrale, centrando con efficacia la restituzione della mozione degli affetti secondo la sensibilità dei circoli culturali contemporanei, intercettando in tal modo il gusto del cardinale Ottoboni.<sup>41</sup>

Il rilievo scultoreo, sia esso impiegato come pala d'altare o come fronte decorativa di monumenti funerari o come opera autonoma da galleria, ha un momento di grande fortuna e rinnovamento a partire dalla prova di Alessandro Algardi e della sua bottega nella realizzazione dell'ancona marmorea vaticana raffigurante *L'incontro tra Leone Magno e Attila*.<sup>42</sup> Tema critico centrale dell'impiego di tale mezzo è la possibilità di narrare una *historia*, una finalità tuttavia messa in discussione, secondo quanto indicato dalla disamina proposta da Stefano Pierguidi, dalla posizione dissonante di Bernini che, con il suo *Costantino*, mirava ad imporre una figura unica, una statua, realizzata in rapporto al fondo piano e non concavo come la nicchia. Nonostante le voci discordanti rispetto alla prova berniniana, in particolare nel caso del *pamphlet* probabilmente nato in seno alla cerchia di Domenico Guidi,<sup>43</sup> il tema del rilievo scultoreo si rafforza nella seconda metà del Seicento nella sua attitudine di strumento per la resa pittorica della scultura, nella quale la questione dell'oggetto andava a connettersi a quella dell'artificio e del paragone tra le arti. La scelta di Bernini apre la strada alla possibilità di tramutare la statua in "scena",<sup>44</sup> segnando un sentiero che porterà al passaggio del secolo alla produzione di pale marmoree in cui pittoricismo e teatralità diventeranno fondamentali elementi di rinnovamento del linguaggio scultoreo, come nel caso del *Beato Ludovico Gonzaga* di Pierre Legros<sup>45</sup> nella cappella Lancellotti in Sant'Ignazio,

<sup>40</sup> S. GINZBURG, *I caratteri della scuola romana in Bellori e Maratti*, in *Maratti e l'Europa* 2015, pp. 25-51.

<sup>41</sup> PISELLI 2017.

<sup>42</sup> Si veda a tal proposito J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Heaven/London, Yale University Press, 1985, I, pp. 135-156; S. PIERGUIDI, *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze, Olschki, 2017.

<sup>43</sup> S. PIERGUIDI, *Il Costantino di Bernini in San Pietro: lo scontro con Domenico Guidi e la questione del rilievo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 57, (2015) 2016, pp. 361-367; Id. 2017c, pp. 143-146.

<sup>44</sup> PIERGUIDI 2017c, p. 209.

<sup>45</sup> P. JULIEN, *Pierre Legros, sculpteur romain*, «Gazette des Beaux-Arts», 135, 2000, pp. 189-214.

grande comprimario nell'elaborazione di un linguaggio scultoreo sensibile alla pittura come nel caso di De Rossi. L'attività dei due scultori si poneva su una direttrice stilistica differente dal «rilievo pittorresco»<sup>46</sup> di Domenico Guidi, vicino alla matrice culturale marattesca e più aderente ai dettami di Orfeo Boselli, secondo il quale era necessario seguire i modelli antichi non digradando le figure nel distacco dal fondo;<sup>47</sup> diverse appaiono le posizioni del genovese e del francese nello sviluppo stilistico personale improntato ad un ripensamento dei modelli di riferimento apprezzati nell'ambiente culturale che faceva capo a papa Albani.

Lione Pascoli nella biografia dedicata a De Rossi ricorda la realizzazione di un rilievo in marmo rappresentante *Cristo nell'orto del Getsemani* che il genovese scolpì su richiesta di Arcangelo Corelli ma acquistato poi dal cardinale Ottoboni poiché ritenuto eccessivamente costoso dal compositore. L'opera, oggi conservata al Bayerische National Museum di Monaco, databile al 1700-1705 è stata rintracciata da Andrea Bacchi nel 1996.<sup>48</sup> A questo rilievo lo studioso ha associato tre derivazioni: una marmorea nella chiesa di San Niccolò a Carpi, una in argento pubblicata nel 1988 come opera di ambito napoletano, e una terza, di grande qualità, in rame conservata presso la National Gallery di Washington. Quest'ultima è stata ricondotta a Thomas Germain nell'ambito della bottega di Giovanni Giardini. L'opera di Monaco spicca per la tonalità lirica e il gusto pittorico della lavorazione del rilievo accostabile allo stile pittorico di Trevisani, come si dirà qui di seguito.

L'ultima opera realizzata da De Rossi prima della morte nel 1715, commissionata dal cardinal Pietro, fu il ritratto commemorativo di Arcangelo Corelli, deceduto l'anno precedente e distintosi nel circolo ottoboniano per la vicinanza con il suo mecenate nella sensibilità di collezionista. Il busto in marmo, oggi conservato presso la Sala della Protomoteca in Palazzo Senatorio in Campidoglio, è l'unico ritratto ad oggi conosciuto dello scultore. L'opera era destinata ad essere esposta presso la tomba al Pantheon nella cappella di San Giuseppe; l'immagine del musicista, resa con tono aulico e idealizzato, venne inoltre incisa come frontespizio dell'*Opus VI* del violinista.

Numerosi studi musicologici<sup>49</sup> hanno indagato il ruolo della musica

<sup>46</sup> C. GIOMETTI, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010, p. 67.

<sup>47</sup> PIERGUIDI 2017c, p. 210.

<sup>48</sup> A. BACCHI, *Scultura del '600 a Roma*, Milano, Longanesi, 1996, tavola n. 727, pp. 839-840; ID., *Un'orazione nell'orto: De Rossi e Giardini*, «Antologia di Belle Arti», 67/70, 2007, 2, pp. 53-59; G. DARDANELLO, in *Sfida al Barocco 2020*, n. 59, pp. 298-299.

<sup>49</sup> M. RINALDI, *Arcangelo Corelli e i suoi rapporti con i pittori contemporanei*, «Atti dell'Accademia di San Luca», 1953/1956 (1956), pp. 22-25; L. LINDGREN, *Il dramma musicale a Roma durante*

nell'ambito dell'Arcadia romana, mettendo in luce una viva rete di rapporti intessuti tra musicisti, committenti e artisti di figura. Sin dalla sua contemporaneità il giudizio critico sull'opera di Arcangelo Corelli ha trovato il suo centro nel concetto di classicità; gli scritti di Piperno<sup>50</sup> dedicati alla scrittura per violino del musicista di Fusignano hanno sottolineato come l'uso delle doppie corde abbia permesso alla musica corelliana di raggiungere virtuosismi esecutivi e un elevato grado di naturalezza nella composizione polifonica attraverso un ripensamento della tecnica in favore della fluidità continua del suono. Altro elemento fondamentale della pratica musicale corelliana è il salto di corda, elemento usato anche dai musicisti coevi, ma che nell'opera del Corelli è impiegato spesso non come formula tecnica ma come «idiomatismo connesso al pensiero musicale (l'uno si inverte nell'altro) e posto a confronto/contrasto con episodi di natura diversi»,<sup>51</sup> rendendo possibile timbricamente l'accostarsi o lo scontrarsi di acuti e gravi.

La verifica promossa da Franco Piperno sul ruolo della musica nell'ambito del "classicismo arcadico" ha sottolineato come la figura di Corelli, celebrato da Giuseppe Ghezzi come novello Anfione, regolatore al modo di Carlo Fontana, assuma un valore chiarificante rispetto alla capacità di stabilire un dialogo tra le arti sorelle.<sup>52</sup> Il concetto di «composto correlativo», utilizzato da Fontana nel descrivere l'orchestrazione progettuale della decorazione della navata di San Giovanni in Laterano, chiamando in causa la consonanza delle diverse sezioni decorative istituisce un parallelo illuminante rispetto all'articolazione musicale corelliana. Come la struttura del fraseggio musicale prevede nella scrittura del compositore di Fusignano una misurata composizione di strumenti gravi, acuti e intermedi, l'accor-

---

la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725), in *Le muse galanti: la musica a Roma nel Settecento*, a cura di B. Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 35-57; H.J. MARX, *La musica alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 85-107; S. LA VIA, *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di A. Dunning, Lucca, LIM, 1995, pp. 319-526; F. PIPERNO, *Stile e classicità corelliani: un'indagine sulla scrittura strumentale*, in *Studi Corelliani V*, Atti del quinto Convegno internazionale (Fusignano, 9-11 settembre 1994), a cura di S. La Via, Firenze, Olschki, 1996, pp. 77-113; Id., «Su le sponde del Tevere»: eventi, mecenati e istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli. Saggio di cronologia, in *Intorno a Locatelli 1995*, pp. 793-877; Arcangelo Corelli 2007; L. DE ROSSI, *Roma 'in musica' nei giorni di Corelli: un crocevia di scambi e sfide* in *Arcangelo Corelli 300 anni dopo*, Venezia, Marciano Press, 2013, pp. 113-126.

<sup>50</sup> PIPERNO 1996, pp. 80-81.

<sup>51</sup> Ivi, p. 88.

<sup>52</sup> F. PIPERNO, *Architettura e musica nella Roma del classicismo arcadico*, in *Settecento Romano* 2017, pp. 167-177.

do di “concerto grosso” e di “concertino”, l’architettura musicale che ne deriva coincide con uno stile misurato nel contrasto tra opposti trapassi e nell’articolarsi di spazi pieni e vuoti.

Lo studio dell’attività di Corelli nel contesto culturale coevo ha preso in considerazione lo studio del testamento e dell’inventario dei beni appartenuti al compositore,<sup>53</sup> dal quale è emersa la presenza di numerosi dipinti di Francesco Trevisani. Il pittore, forte della sua lunga e fortunata carriera, risulta essere una delle personalità più forti e dinamiche della corte alla Cancelleria, capace di entrare in dialogo con gli artisti suoi comprimari.<sup>54</sup> A partire dagli aneddoti biografici che descrivono i rapporti di stima e amicizia tra il pittore di Capo d’Istria e De Rossi, gli studi critici hanno messo più volte in evidenza il nesso esistente tra l’opera dei due, tanto da indurre Robert Enggass a definire Trevisani «a painter whose works form a pictorial counterpart to De Rossi’s sculpture».<sup>55</sup> Il nesso esistente tra l’opera dei due artisti, veicolato dalla comune attività per Ottoboni, emerge nella tendenza, nei primi due decenni del Settecento, ad attuare in alcune opere una sorta di rispecchiamento e scambio nel trasportare in pittura e scultura lo studio della luce, del rilievo delle masse plastiche e dei contrasti cromatici. La brevità della vita di De Rossi permette un esercizio di analisi delle opere limitato nel tempo, non avendo egli goduto di una longevità artistica come quella del Trevisani. Campo comune per committente e artisti è senza dubbio il gusto per la cultura del colore, derivante dalla formazione veneta, di nascita per il cardinale, di orientamento stilistico per il pittore e, probabilmente,<sup>56</sup> di mediazione attraverso l’attività nella bottega di Parodi per lo scultore.

Presente a partire dal 1696 presso la corte ottoboniana, Francesco Trevisani occupa sin dall’anno successivo un appartamento presso il palazzo della Cancelleria, dove manterrà nel tempo il suo studio e avrà un piccolo teatro all’interno del quale allestiva piccoli spettacoli corredati da scenografie di sua mano. L’attenzione del cardinale si era volta al pittore nel momento in cui, libero dalle commissioni chigiane e reduce dalla prova nella cappella della Crocefissione in San Silvestro in Capite, Trevisani ave-

<sup>53</sup> S. CEGLIE, “Io Arcangelo Corelli, *mano propria*”: il testamento e l’inventario dei beni, in *Arcangelo Corelli* 2013, pp. 67-95.

<sup>54</sup> K. WOLFE, *Il pittore e il musicista: il sodalizio artistico tra Francesco Trevisani e Arcangelo Corelli*, in *Arcangelo Corelli* 2007, pp. 169-188.

<sup>55</sup> R. ENGGASS, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome: an illustrated catalogue raisonné*, 2 voll., University Park, The Pennsylvania State University Press, 1976, I, p. 162.

<sup>56</sup> Si veda per l’ipotesi del passaggio e dell’attività in ambiente veneto di Angelo De Rossi, PISELLI 2017, pp. 99-100.



Fig. 8. FRANCESCO TREVISANI, *Ritratto del cardinale Pietro Ottoboni*, 1698 o 1700-1705, olio su tela. Durham, Barnard Castle, The Bowes Museum, inv. B.M.70.

va dimostrato di aver maturato l'indirizzo proprio dell'accademia romana, distillandone la chiarezza nell'esposizione compositiva e disegnativa, la temperatura mai eccessiva nella resa degli affetti e l'adozione di una gamma cromatica sensibile e capace di variare profondamente tono e accordi luminosi, centrando tematicamente le intonazioni poetiche arcadiche.<sup>57</sup>

La tela che ritrae Pietro Ottoboni, oggi conservata presso il Bowes Museum in Barnard Castle a Durham (Fig. 8), la cui datazione al 1698 circa è stata proposta in accordo con l'età non avanzata del cardinale e con riferimento alla cornice emerso dalle carte d'archivio,<sup>58</sup> ci restituisce l'immagine del veneziano colto nella flagranza delle sue occupazioni ufficiali. A breve distanza di tempo anche

De Rossi inizia il suo percorso sotto l'egida del porporato, affrontando, come si è detto, la realizzazione del rilievo per il monumento di Alessandro VIII. Entrambe le opere qui richiamate dimostrano di possedere un comune sentire per la resa dei particolari, descritti con diversi *media* ma con una sottile attenzione alla differenza di fuoco che anima panneggi, oggetti e sfondi con efficace alternanza di morbidezza e linearità più sottili ed emergenti.

Il confronto tra i due artisti continua nel comune tema iconografico del *Cristo nell'orto*. Il marmo che De Rossi aveva realizzato per Corelli (Fig. 9), poi

<sup>57</sup> A tal proposito Viale Ferrero scrive: «Ancora Trevisani aveva raffigurato in un dipinto un soggetto, *Apelle e Campaspe*, che Pietro Ottoboni aveva trattato in un suo libretto melodrammatico, *La Statira*, con musiche di Alessandro Scarlatti. La pittura che godeva di grandissimo favore tra i collezionisti e gli amatori d'arte romani era quella, di luminoso ed espressivo luminismo di Dughet. Ottoboni possedeva di lui oltre cento quadri; Arcangelo Corelli solo ventidue, ed era comunque un gruppetto che oggi farebbe il vanto di qualsiasi museo. [...] Il linguaggio figurativo di questi pittori era diventato parte integrante del patrimonio culturale degli ambienti artistici ed intellettuali romani» VIALE FERRERO 1987, p. 186.

<sup>58</sup> OLSZEWSKI 2004b, p. 21.

passato ad Ottoboni, ci mostra un'immagine dolente del Cristo in contemplazione della morte, che trascolora sui tratti del viso con i toni melodrammatici di un dolore trattenuto. L'opera ritrova eco nel disegno di Trevisani conservato presso la Biblioteca Nacional di Madrid (Fig. 10) pubblicato da Andreina Griseri nel saggio dedicato al rapporto tra il pittore e la cultura d'Arcadia.<sup>59</sup> Anche qui il deliquio composto del Cristo richiama come modello il medesimo soggetto di Carlo Maratti dipinto per la chiesa di Sant'Isidoro, istituendo, a ritroso, un lemma arcadico che avrà ampia fortuna.

La tela del *Cristo morto sorretto dagli angeli* del Trevisani, conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna<sup>60</sup> (Fig. 11), viene identificata dalla critica nella versione per Clemente XI, realizzata dopo le due precedenti dipinte per Ottoboni, e donata al pontefice dal mecenate stesso.<sup>61</sup> L'opera dimo-



9



10

Fig. 9. ANGELO DE ROSSI, *Cristo nell'orto dei Getsemani*, 1700-1705 circa, marmo. Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, inv. R 7501. Fig. 10. FRANCESCO TREVISANI, *Orazione nell'orto*, disegno su carta a matita nera con rialzi in bianco. Madrid, Biblioteca Nacional, 1000417150.

<sup>59</sup> A. GRISERI, *Francesco Trevisani in Arcadia*, «Paragone», 13, 1962, pp. 28-37.

<sup>60</sup> C. VERONESE, in *Sfida al Barocco 2020*, n. 58, pp. 297-298.

<sup>61</sup> L. ARCANGELI, in *Papa Albani e le arti 2001*, n. 71, p. 226.



Fig. 11. FRANCESCO TREVISANI, *Cristo morto sorretto dagli angeli*, 1705-1710, olio su tela. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Picture Gallery, inv. Gemäldegalerie, 1564.

stra attraverso la composizione su fondo scuro e lo sbattimento di luci che interessa il torso del Cristo morto un forte gusto per la trasposizione in pittura della plasticità propria dei rilievi scultorei. Il contrappunto tra lumi acuti e scuri gravi è stemperato dalla delicatezza della commozione composta degli angeli, panneggiati da brevi tocchi che descrivono tessuti, i serici ricci delle capigliature e la preziosità delle gamme. Il tono della rappresentazione è intriso di elegia e pone dal punto di vista figurativo un grande equilibrio tra tenebrismo e studio accademico dell'anatomia e del panneggio. Una simile intenzione può essere riscontrata nel *Cristo morto con gli angeli e Dio Padre* realizzato in argento da Giovanni Giardini su

modello di Angelo De Rossi, opera pubblicata da Jennifer Montagu.<sup>62</sup> Il tocco della modellazione del genovese non perde la propria grafia nella traduzione dell'argentiere romano; il gruppo restituisce la medesima idea del connubio tra pittura e modellazione plastica, al netto della diversità del punto di vista adottato rispetto allo scorcio della figura della tela. L'anatomia del torso del Cristo richiama alla memoria le increspature chiaroscurali e patetiche della *Pietà* di Filippo Parodi in Santa Giustina a Padova, reinterpretato tuttavia alla luce di una nuova sensibilità, intrisa della teatralità arcadica e della misura del "buon gusto".

Nel quadro normativo del panorama artistico romano, improntato alla cultura accademica della San Luca e dell'Arcadia, la posizione del cardinale Pietro Ottoboni in qualità di mecenate occupa un ruolo di rilievo per prestigio, valore e volume di committenza. I primi due decenni del Settecento, coincidenti con il papato di Clemente XI Albani, vedono, come si è detto, la compresenza presso il palazzo della Cancelleria di artisti quali Trevisani,

<sup>62</sup> J. MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze*, New Heaven/London, Yale University Press, 1996, pp. 129-131; G. DARDANELLO, in *Sfida al Barocco* 2020, n. 121, pp. 377-378.

De Rossi e Juvarra, oltre a Corelli e Scarlatti, che più di altri hanno contribuito a costruire l'immagine del cardinale come «the most adventurous patron of the time»<sup>63</sup> secondo la definizione di Francis Haskell. Il concetto di “corte” con cui sovente viene indicata la *familia* ottoboniana, strutturata tanto in senso clientelare quanto per comune consonanza culturale, trova proprio in questo giro di anni un accordo armonico tra i suoi componenti, scelti con acume e gusto dal veneziano, la cui poliedricità di interessi in ambito intellettuale favorisce la fioritura di un preciso *coté* artistico. Un ruolo fondamentale nella scelta degli artisti stipendiati dal cardinale è costituito dalla capacità di questi di concepire i propri sforzi nella direzione della multidisciplinarietà, dell'attitudine a fondare il proprio impegno artistico sull'idea del lavoro creativo come costruzione complessa, che permettesse un dialogo tra arti figurative, letterarie e musicali, il cui luogo d'elezione coincideva per il mecenate nella fenomenologia dello spettacolo teatrale. La chiave d'accesso alla modernità risiedeva per il circolo culturale gravitante attorno agli studi, alle sale da teatro del palazzo della Cancelleria, in una capacità comune, individuata e messa a sistema dalla sensibilità intellettuale di Pietro Ottoboni, che rispondeva in modo peculiare ad una necessità ufficiale che era propria anche dell'indirizzo accademico romano: il compimento della sorellanza tra le arti. Il mecenate veneziano assume dunque il ruolo di *diapason* culturale, permettendo un accordo virtuoso tra le parti, la cui frequenza tocca la consonanza nell'attenzione figurativa al ruolo del colore e della luce, nella misurata ragionevolezza e verosimiglianza della poetica pastorale arcadica, nell'eufonia della composizione architettonica e musicale raggiunta nello spettacolo vivente della corte romana settecentesca.

---

<sup>63</sup> HASKELL [1963] 2000, p. 174.

Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze



© 2021



Fondazione  
**1563**  
per l'Arte  
e la Cultura

ALESSIA RIZZO

«CHACUN, SUIVANT SON GÔUT, AURA LIEU  
DE SE PERFECTIONNER SUR D'EXCELENS ORIGINAUX».  
ANTICO E MODERNO PER I PITTORI DELLA “GENERAZIONE 1700”  
FRA GLI ANNI VENTI E TRENTA DEL SETTECENTO

PRIME DIVERSIFICAZIONI. UNA PROSPETTIVA COMPARATA

Per la maggior parte degli artisti della cosiddetta “generazione del 1700” guardare a una selezione nella pluralità di “Antichi” significa costruire il proprio personale “Moderno”, già a partire dagli anni venti del Settecento. L’Antico inteso non solo come il linguaggio greco o romano, ma anche quello dei grandi maestri del Cinque e del Seicento, italiani e francesi e talvolta nordici. Perché tale generazione non è da intendere come un blocco unico di personalità. *L’air de famille* che inevitabilmente si riconosce, è in realtà composta da una molteplicità di orientamenti di genere e stile, che rende ciascun artista unico. I nomi non sono molti, ma nella maggior parte dei casi celebri per aver cambiato il corso della pittura a Parigi durante il regno di Luigi XV: Charles-Joseph Natoire, François Boucher, Pierre-Charles Trémolières, Carle Vanloo, Étienne Jeurat, Jacques Dumont, Michel-François Dandré-Bardon, Jean-Siméon Chardin, Louis-Gabriel Blanchet, Pierre Subleyras, Laurent Cars.<sup>1</sup> La loro appartenenza alla medesima

---

<sup>1</sup> Fra gli interventi dedicati al tema cfr. P. ROSENBERG, *La génération de 1700*, in Pierre-Charles Trémolières (Cholet, 1703-Paris, 1739), catalogo della mostra (Cholet, Musée de Cholet, 29 giugno-30 settembre 1973), a cura di J. Vilain, Paris, Les Presses Artistiques, 1973, pp. 13-19; P. ROSENBERG, *Boucher et la génération de 1700*, in *François Boucher et l’art rocaille dans les collections de l’École des beaux-arts*, catalogo della mostra (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 16 ottobre-21 dicembre 2003), a cura di E. Brugerolles, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, pp. 172-179. Un recente approfondimento mirato a isolare i caratteri propri della generazione successiva di artisti, quella del 1715, è quello di P. STÉPANOFF, *Il Naturalismo al servizio della Storia. Una generazione 1715?*, in *Sfida al Barocco 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanella e C. Gauna, Genova, Sagep, 2020, pp. 197-205.

generazione va comunque al di là della data di nascita. Essi sono accomunati da esperienze che li portano a occupare la scena della pittura parigina fino oltre gli anni sessanta del Settecento: la presenza a Parigi verso la metà degli anni Venti, il viaggio di perfezionamento a Roma, portato avanti nella maggior parte dei casi fra la fine del decennio e l'inizio degli anni Trenta, presso l'Accademia di Francia, e il ritorno in patria con l'ingresso all'Académie Royale. Delle eccezioni sono presenti: Jean-Siméon Chardin non ha mai affrontato il viaggio nella città papale; Jacques Dumont arriva a Roma molto prima degli altri (nel 1728 è già di ritorno a Parigi); di alcuni, come Louis-Gabriel Blanchet, Étienne Jeaurat, o lo stesso Jacques Dumont, non è nota alcuna opera eseguita con certezza prima dell'esperienza romana. Il saggio prende in considerazione le tappe della prima attività di questi pittori, attraverso un punto di vista generazionale, di confronto e non monografico, in modo da evidenziarne le differenze e le similitudini, di cultura e di stile, fra gli anni Venti e Trenta.

Le prime diversificazioni emergono già negli anni della formazione. Un ruolo importante hanno le origini, e il luogo in cui essi hanno mosso i primi passi in ambito artistico, Parigi o la provincia, l'Académie Royale o ateliers privati. Gli anni Venti si aprono per la pittura con la morte di Antoine Watteau, nel 1721, e proseguono con uno stallo dell'Académie Royale, che dal 1704 non organizza più i celebri Salons, lasciando spazio a eventi *en plein air* come le Expositions de la place Dauphine; queste ultime, sebbene di cadenza annuale e della durata di un giorno soltanto, assumono ben presto un ruolo importante: non di semplice sostituzione dei Salons ma come luogo di elaborazione e diffusione del gusto moderno, dove le condizioni di maggiore libertà e di più libero accesso aiutano, unitamente allo sviluppo di un mercato dell'arte privato, a indebolire la rigida gerarchia dei generi pittorici, a promuovere il successo di artisti come Oudry e Chardin, e a favorire la presenza di un pubblico allargato, non di soli conoscitori.<sup>2</sup> Paradossalmente questo è però il momento di un proficuo scambio intellettuale all'interno dell'istituzione accademica, grazie alla presenza del direttore Antoine Coypel, che nel 1721 pubblica i *Discours*, in cui teorizza un'idea di pittura e di pubblico importante per la "generazione del 1700".<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Sulle Expositions de la place Dauphine l'intervento più recente è: A. RIZZO, "Il fait un effet surprenant". *Le Expositions de la place Dauphine a Parigi negli anni Venti del Settecento*, «Studiolo», 14, 2017, pp. 185-207, con bibliografia precedente.

<sup>3</sup> A. COYPEL, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture par M. Coypel, Ecuyer, Premier peintre du Roy; de Monseigneur le duc d'Orléans, Régent et Directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, dans l'imprimerie de Jacques Colombat, 1721, pp. 20-21. I *Discours* sono il punto di approdo del direttorato di Coypel, svoltosi

I due protagonisti della pittura a Parigi negli anni Venti sono François Lemoyne e Jean-François de Troy, vincitori a pari merito del celebre concorso di pittura del 1727, indetto per risollevere il genere storico e che invece aveva evidenziato le diverse forme in cui esso poteva ormai declinarsi, ma a colpire il pubblico è Noël-Nicolas Coypel.<sup>4</sup> Lemoyne e De Troy presentano due dipinti esemplificativi del loro stile in quel particolare momento della carriera: Lemoyne costruisce l'episodio della *Continenza di Scipione* con evidenti riferimenti ai modelli della pittura romana, e con una delicatezza che attirerà le critiche di Caylus qualche anno più tardi. Una mitologia graziosa, di cui il pittore è il protagonista assoluto nel panorama parigino, fino agli anni Trenta.<sup>5</sup> De Troy, al contrario, nel suo *Riposo di Diana* predilige una scena che ammicca alla sua particolare visione del mondo nordico, di Rubens, e che rappresentava a suo modo un unicum a Parigi. Noël-Nicolas Coypel, di dieci anni più grande rispetto agli artisti della “generazione del 1700”, con il *Rapimento di Europa* apre una nuova strada, che per alcuni versi sarà importante per i pittori che si affaceranno sulla scena a partire dagli anni Venti, tra questi in particolare François Boucher. Non tanto per la fascinazione per il nudo, ma per una delicatezza di toni, dei rosa tenue in particolare, dei colori di porcellana.<sup>6</sup> Sono questi gli innovatori con cui negli anni Venti i giovani pittori si trovano a confrontarsi, nel genere della pittura di storia. Certo in Accademia c'erano anche professori come Joseph Christophe, Louis Galloche, Robert Tournières, Henri de Favanne, Nicolas

---

fra il 1714 e il 1722, e raggruppano le numerose conferenze da lui pronunciate all'Académie: si veda in particolare J. LICHTENSTEIN – C. MICHEL, *Les Conférences de l'Académie royale de Peinture et Sculpture, 1648-1793*, VI tomi, 12 voll., Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2006-2015, t. IV, *Les Conférences entre 1712 et 1746*, 2 voll., Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2010.

<sup>4</sup> Si veda in particolare P. ROSENBERG, *Le concours de peinture de 1727*, «Revue de l'Art», 37, 1977, pp. 29-42; C. CLEMENS, *The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727*, «The Art Bulletin», 78, 1996, pp. 647-662. Si veda anche: *Explication des tableaux exposez dans la Galerie d'Apollon, par Messieurs les Peintres de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture*, Paris, de l'Imprimerie de Sevestre, 1727, da cui si ricava anche la posizione dei dipinti nella galleria, e che viene stampato proprio nel mese di maggio, all'inizio dell'esposizione; una trascrizione è disponibile in J. GUIFFREY, *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, J. Baur, Libraire 1873, pp. LVI-LVII.

<sup>5</sup> Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 246; si veda la recente scheda di G. FAROULT, in *Sfida al Barocco* 2020, n. 172, pp. 454-455. Caylus parla di «un pinceau séduisant, & une fort belle ordonnance: mais on pourroit peut-être dire, que la figure dominante de ce tableau n'avoit pas un caractere convenable, en ce qu'elle n'indiquoit: point assez de noblesse». Il giudizio, espresso durante la sua lettura della *Vie de François Lemoyne* all'Académie Royale il 6 luglio 1748, è riportato in F.-B. LÉPICIÉ, *Vies des premiers peintres du roi*, 2 voll., Paris, Durand/Pissot Is, 1752, II, pp. 100-101. Su Lemoyne resta ancora come punto di riferimento il lavoro di J.-L. BORDEAUX, *François Lemoyne and his generation (1688-1737)*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984.

<sup>6</sup> Per le tele di De Troy e Coypel, rispettivamente: Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 270; Philadelphia, Museum of Art, inv. 1978-160-1.



Fig. 1. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, *Il sacrificio di Manué*, 1721, olio su tela. Parigi, École des Beaux-Arts, inv. PR.P.4.

Bertin, ma nessuno aveva la portata innovatrice dei vincitori del concorso del 1727. Soprattutto di Lemoine, che lascia una traccia in numerosi pittori della generazione, sia in quanto insegnante nel proprio atelier, in Académie, ma anche come maestro indiretto. Tutti, in particolare coloro che hanno una formazione prettamente parigina, in qualche modo sono affascinati da Lemoine: egli, dopo Watteau, aveva dato sensualità alla figura, soprattutto al nudo femminile, anche attraverso lo studio dei modelli italiani del Cinquecento, di Veronese e di Parmigianino in testa, e godeva di un forte peso sulla scena artistica, anche commerciale, fino alla sua morte, nel 1736.

Per Charles-Joseph Natoire (1700-1777) l'alunnato presso Lemoine, condotto fra il 1720 e il 1723 circa, è fondamentale. Un'opera come *Il sacrificio di Manué* (Parigi, École des Beaux-Arts) (Fig. 1), vincitrice del Grand Prix del 1721, mostra le sue doti all'inizio della carriera, prima dell'esperienza, molto importante per lui, del perfezionamento all'Accademia di Francia a Roma e il confronto con i maestri italiani, soprattutto di Sei e Settecento. L'anno 1721 è di poco successivo alla decorazione del soffitto della

Banque Royale a Parigi, affidata da Pierre Crozat e dal Reggente a Gian Antonio Pellegrini – scelta che Lemoyne, autore di un progetto alternativo, visse come una sconfitta –, ma precedente al viaggio di quest’ultimo in Italia, avvenuto alla fine del 1723.<sup>7</sup> Le opere di Lemoyne di tali anni sono un buon termine di paragone per il Grand Prix di Natoire: la concomitanza di date, il 1721, è un punto di raccordo in più fra il *Sacrificio di Manuè* e il *Labano che cerca gli idoli*, di Lemoyne, di cui oggi conosciamo un bozzetto al Musée des Beaux-Arts di Angers (Fig. 2), per le figure gracili, per la gestualità e anche per l’organizzazione spaziale. Al di là di questo confronto, fra i più calzanti nel rapporto allievo-maestro, prendendo in considerazione altri



Fig. 2. FRANÇOIS LEMOYNE, *Labano che cerca gli idoli*, 1721, olio su tela. Angers, Musée des Beaux-Arts, inv. MBA J 139 (J1881)P.

due dipinti di Lemoyne, *Giacobbe e Rachele*, del 1720, ora disperso ma noto attraverso una stampa di Charles-Nicolas Cochin, e *Perseo e Andromeda*, del 1723 (Londra, The Wallace Collection), emerge anche l’aspetto che continuerà a stimolare Natoire almeno fino agli anni Trenta, e oltre: il racconto storico, e mitologico soprattutto, trattati con uno spirito galante.<sup>8</sup> La mitologia resa con sensualità spiccata ed erede del Cinquecento italiano, di Parmigianino e soprattutto del mondo veneziano, visto anche attraverso la lente di Louis Galloche, per Lemoyne, più spenta e meno preziosa, più “accademica” quella di Natoire. Non è un caso che sia proprio Lemoyne il bersaglio delle critiche di Caylus, e in particolare un’opera di soggetto storico come la *Continenza di Scipione* del 1727. Il giudizio era ben netto e riguardava il modo in cui il soggetto era trattato, sconveniente per un dipinto di storia. Ed è questo il carattere che passa agli allievi diretti di Lemoyne, a Natoire soprattutto, ma anche a Boucher, sebbene in un modo un po’ diverso.

<sup>7</sup> Cfr. da ultimo la scheda di chi scrive in *Sfida al Barocco* 2020, n. 50, pp. 285-286.

<sup>8</sup> BORDEAUX 1984, pp. 83-85.

Anche Carle Vanloo è affascinato dalla galante pittura di storia proposta da François Lemoyne, e ancora lo dimostra all'inizio del soggiorno romano con l'*Enea e Anchise* del 1729 (Musée du Louvre);<sup>9</sup> per chi non è erede diretto di Lemoyne, come appunto Vanloo, ma partecipa ugualmente di una formazione prettamente parigina all'inizio degli anni Venti, la situazione è un po' diversa rispetto a Natoire o a Boucher. Nello stesso anno 1721, il confronto fra il *Sacrificio di Manué* di Natoire e una tela di medesimo soggetto opera di Carle Vanloo, prevista molto probabilmente per il concorso del Grand Prix, è l'occasione per mostrare le convergenze e le divergenze fra i due pittori, anche per quanto riguarda il riferimento a Lemoyne. Le figure gracili, un po' nervose delle composizioni di Lemoyne si trovano nella tela di Vanloo in un tono più morbido.<sup>10</sup> Il suo primo punto di riferimento in pittura è il fratello Jean-Baptiste, di formazione provenzale e di dieci anni più grande, che aveva seguito nei suoi frequenti spostamenti: da Nizza a Monaco, a Genova e poi a Torino e a Roma. E finalmente a Parigi nel 1720, anno in cui Carle, ancora prima di Jean-Baptiste, entra all'Académie Royale. Jean-Baptiste con la sua cultura essenzialmente provenzale, arricchita da un proficuo soggiorno romano condotto fra il 1715 e il 1719 a spese dei principi di Carignano, ha un importante ruolo nella prima educazione al disegno di Carle, e lo si vede in un'opera come la *Betsabea al bagno*, databile al 1723 (Fig. 3): i dettagli delle mani della figura di Betsabea, sono confrontabili con un disegno di Jean-Baptiste preparatorio al *Riposo di Diana*, tela presentata al Salon del 1737.<sup>11</sup> La *Betsabea al bagno* è importante per capire i riferimenti di Carle Vanloo negli anni Venti: può darsi che il pittore avesse in mente il dipinto di Jean Raoux, di medesimo soggetto, datato 1719, oggi conosciuto attraverso una stampa di Chéreau le Jeune: lo fanno pensare alcune scelte iconografiche non così usuali come la damigella che lega il nastro della calzatura della protagonista.<sup>12</sup> Ma soprattutto la tela rappresenta un omaggio alla pittura veneziana, in particolare a Sebastiano Ricci, che proprio in tali anni aveva folgorato Parigi, ma vista attraverso un filtro. Carle Vanloo aveva partecipato solo qualche anno prima, insieme a Trémolières e soprattutto a Boucher alla realizzazione dell'impresa delle *Figures de différents caractères*,

<sup>9</sup> Cfr. da ultimo la scheda di chi scrive in *Sfida al Barocco 2020*, n. 175, pp. 457-458.

<sup>10</sup> Per il *Sacrificio di Manué* di Carle Vanloo: Parigi, École des Beaux-Arts, inv. MU2897.

<sup>11</sup> Per le tele di Carle e di Jean-Baptiste Vanloo: Meaux, Musée des Beaux-Arts; Tolone, Musée des Beaux-Arts, inv. 985.7.93. Il disegno di Jean-Baptiste si trova al Musée du Louvre, inv. 33185.

<sup>12</sup> Per il dipinto di Raoux: *Jean Raoux 1677-1734, un peintre sous la Régence*, catalogo della mostra (Montpellier, Musée Fabre, 28 novembre 2009-14 marzo 2010), a cura di M. Hilaire O. Zeder, Paris, Somogy, 2009, n. 6, p. 193.



Fig. 3. CARLE VANLOO, *Betsabea al bagno*, 1723, olio su tela. Meaux, Musée Bossuet.

traduzione in stampa dei disegni di Watteau, voluta come noto da Jean de Jullienne, e questo poteva aver lasciato un segno nella delicatezza un po' sognante con cui costruisce i personaggi, in particolare quello di Betsabea.<sup>13</sup> Nell'accostamento dei colori, ma anche nell'attenzione più dettagliata per le varietà vegetali, non manca il riferimento a Lemoyne, in questo caso al *Rapimento di Europa* del 1723, con le sue ancelle delicatamente soffuse.<sup>14</sup> La formazione acquisita a Parigi ha dunque un ruolo fondamentale, come dimostrano l'adesione all'interpretazione della pittura di storia data da Lemoyne, a Ricci e alla cromia veneziana che faceva fortuna negli anni Venti

<sup>13</sup> L'edizione delle *Figures de différents caractères*, che prevede la traduzione in stampa di disegni di Watteau, è completata, insieme all'*Oeuvre gravé*, che comprende invece incisioni da dipinti del pittore di Valenciennes, fra il 1726 e il 1735. Cfr. in particolare: M.-C. SAHUT – F. RAYMOND, *Antoine Watteau et l'art de l'estampe*, Paris, Le Passage, 2010, pp. 167-168.

<sup>14</sup> Mosca, Museo Pušhkin, inv. Ж-992. Esposto al Salon del 1725.

nella capitale francese. L'eccezione è la tela raffigurante la *Presentazione al tempio* dipinta nel 1725 per la chiesa parigina di Saint-Martin-des-Champs e oggi nella Primaziale di Lione. Che la commissione sia stata affidata in un primo tempo a Jean-Baptiste Vanloo e poi terminata da Carle, o che l'invenzione sia interamente di quest'ultimo poco importa: essa riflette il particolare incontro stilistico fra Jean Restout, l'erede di Jouvenet nel genere della pittura religiosa – la *Guarigione del paralitico* risale proprio al 1725 –, e Lemoyne, che nei primi anni Venti collaborano per la contessa di Verrua, testimoniando, forse, un aggiornamento sugli avvenimenti artistici della capitale. L'impostazione solenne della scena, derivata da Restout, è infatti ingentilita da tocchi di luce vibranti, in particolare nei panneggi, e nelle sagome sottili, più simili alla sensibilità di Lemoyne.<sup>15</sup>

François Boucher (1703-1770), allievo diretto di Lemoyne, nato e formatosi a Parigi, a differenza di Vanloo comprende a fondo il mondo veneziano, che resta però una delle sue tante scelte di riferimento stilistico. Soprattutto nei dipinti di genere storico, già negli anni Venti, contano per lui la Venezia di Ricci e quella di Pellegrini, quest'ultimo in particolare per la nervosità delle figure, data dalla stesura del colore. Una tela come il *Giuseppe presenta il padre e i fratelli al faraone*, del 1722, (Fig. 4) esprime la conoscenza del mondo veneziano, nella costruzione della scena, nel cielo e nei dettagli di architettura e ornamentali, ma i personaggi gracili e nervosi, eleganti, già tipici di Boucher, rielaborano alla base il modello di Lemoyne. Essere allievo diretto di quest'ultimo e avere la capacità recettiva di Boucher comporta una potenzialità enorme. Inoltre, la conoscenza approfondita dello stile di Watteau raggiunta attraverso l'intensa partecipazione alla realizzazione delle *Figures* e soprattutto dell'*Oeuvre gravé*, aveva permesso a Boucher di accostarsi e di interpretare con efficacia modelli scelti della pittura del nord, Rembrandt e Rubens, che rimarranno fondamentali per la sua carriera come lo erano stati per Watteau, della pittura di Castiglione e di quella veneziana intorno a Ricci.<sup>16</sup> La capacità di interiorizzare una larga varietà

<sup>15</sup> Arras, Musée des Beaux-Arts, inv. D 926 17. La tela di Vanloo era pendant di una *Resurrezione di Lazzaro* di Jouvenet oggi dispersa. La collaborazione per la Verrua riguarda l'esecuzione delle due tele raffiguranti *Giacobbe e Rachele*, di Lemoyne, e *Giacobbe e Labano*, di Restout (C. Gouzi, *Jean Restout 1692-1768 peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthéna, 2000, p. 34), tradotte in stampa da Charles-Nicolas Cochin rispettivamente nel 1732 e nel 1736.

<sup>16</sup> Per il *Giuseppe che presenta il padre e i fratelli al faraone*: Columbia, South Carolina, The Columbia Museum, Kress Collection, inv. 1962.23. François Boucher sembra essere l'unico a comprendere fino in fondo l'esempio quasi inaccessibile di Watteau, e il significato della portata innovatrice del suo stile. Jean de Jullienne sceglie Boucher per affidargli la maggior parte, e i più complessi, tra gli originali di Watteau. Probabilmente aveva compreso che alla metà degli anni Venti, Boucher era l'artista che rappresentava al meglio il "moderno", nell'accezione più prossima a quanto inventato da Watteau. Il suo impegno per il *Recueil Jullienne* riguardava il



Fig. 4. FRANÇOIS BOUCHER, *Giuseppe presenta il padre e i fratelli al faraone*, 1722, olio su tela. Columbia Museum of Art, Columbia, South Carolina. Gift of the Samuel H. Kress Foundation. CMA 1962.23.

di spunti, e di comprendere uno stile e farlo proprio, non è soltanto frutto di doti naturali; di certo ha avuto un ruolo anche il periodo di studio come incisore presso l'atelier parigino dei Cars. Laurent, figlio di Jean-François Cars, artista che appartiene alla generazione del 1700, ha differenti punti in

---

ruolo sia di disegnatore, sia di incisore. Sono molti gli interventi sulla giovinezza di Boucher; segnalo: B. SCHREIBER JACOBY, *François Boucher's Early Development as a Draughtsman, 1720-1734*, New York-London, Garland Pub., 1986, pp. 64-73, che attribuisce l'accostamento a Veronese di Boucher allo studio degli esempi di Nicolas Vleughels; P. ROSENBERG, *Les mystérieux débuts du jeune Boucher*, in *François Boucher 1703-1770*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 17 gennaio-4 maggio 1986; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 maggio-17 agosto 1986; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 20 settembre-5 gennaio 1986), a cura di A. Laing, J.P. Marandel, Ph. de Montebello e P. Rosenberg, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1986, pp. 47-61; *Boucher et les peintres du Nord*, catalogo della mostra (Dijon, Musée Magnin, 8 ottobre-14 dicembre 2004; London, The Wallace Collection, 6 gennaio-6 marzo 2005), a cura di F. Joulie, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004.

comune con Boucher, fra cui lo studio in Académie e l'alunnato presso Lemoyne, svoltosi in entrambi i casi nel corso degli anni Venti: tra il 1720 e il 1722 circa quello di Boucher – almeno stando alle indicazioni di Pierre Jean Mariette –, e in un periodo meno definito anche se con tutta probabilità per un certo arco di tempo coincidente, quello di Cars. Per l'incisore, Lemoyne sarà sempre un punto di riferimento e le sue stampe da opere del pittore sono di certo da considerare le migliori traduzioni.<sup>17</sup>

È vero che Mariette parla di un breve alunnato, ma lo stile delle opere di Boucher alla metà degli anni Venti mostra un'influenza esibita. Lemoyne non si era mai accostato al genere della pastorale galante, a cui Boucher si dedica assiduamente, e che in un certo modo inventa, già a partire dalla fine degli anni Trenta. Lemoyne aveva affrontato il tema del *Pescatore galante* costruendo una scena un po' alla Watteau, il Watteau più rubensiano, ma niente di più.<sup>18</sup> È proprio l'unione di queste esperienze, Lemoyne, Watteau e la lezione di Bloemaert e Berchem su tutti, di una selezione di maestri nordici, a creare lo stile unico di Boucher, prodotto di una formazione esclusivamente parigina. Lemoyne seduce Boucher per il suo colorismo, per un mondo di figure non accademicamente costruite che lui accoglie, e lo si vede nel confronto fra i suoi studi di nudo maschile e quelli di Lemoyne negli anni Venti. Anche Boucher come Lemoyne non accenna ad alcun adattamento o cambiamento stilistico passando da un genere all'altro, in una maniera ancora meno normativa che in Natoire. È la creazione di uno stile, a partire dagli spunti migliori che Parigi poteva offrire.

Nello sguardo attento e conoscitore di Boucher verso la pittura veneziana non era di certo secondario il legame con la cerchia di Pierre Crozat. Quest'ultimo come noto dai primi anni Venti stava preparando il celebre *Recueil*, che prevedeva la riproduzione in stampa di dipinti italiani delle collezioni del re e del reggente, oltre che di altri collezionisti, principalmente in Francia ma anche all'estero, dove la parte dedicata a Venezia e a Veronese soprattutto, ha un ruolo importante.<sup>19</sup> E poi i pittori del Nord, per i

<sup>17</sup> È proprio Mariette a spiegare che François Boucher «quitta [l'atelier di Lemoyne] et vint demeurer chez le père de Cars le graveur qui faisoit commerce de Theses et qui l'occupa à faire des desseins pour des planches qu'il faisoit graver ensuite»: P.J. MARIETTE, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, edizione a cura di P. de Chennevières e A. de Montaignon, 6 voll., Paris, Dumoulin, 1853-1860, I, 1853, p. 165. Per Cars cfr. da ultimo: RIZZO 2017.

<sup>18</sup> Per questa tela di Lemoyne, oggi dispersa: BORDEAUX 1984, p. 77.

<sup>19</sup> Si veda: F. HASKELL, *La difficile nascita del libro d'arte*, Milano, Electa, 1987. Cfr. anche: C. HATTORI, *Le Recueil Crozat*, in *Quand la gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le Dessin gravé au XVIII<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 11 novembre 2006-26 febbraio 2007), Montreuil, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2006, pp. 17-25.

paesaggi certo, studiati anche attraverso Watteau; e Jean-François de Troy, nella creazione e nella rielaborazione del galante. De Troy vi si era già accostato negli anni Venti, con scene di interni come la *Dichiarazione d'amore* o la *Giarrettiera staccata*, personale interpretazione del mondo del Nord, che verranno poi declinate da Boucher con le sue camere galanti. Boucher sa cogliere da una parte l'eleganza di Lemoyne e dall'altra quella più sensualmente connotata di De Troy.<sup>20</sup> Il confronto per affinità ma anche per distanza già proposto più volte fra le due tele raffiguranti *Ercole ed Onfale*, dipinte da Lemoyne nel 1724 e da Boucher nel 1735, esprime bene l'articolazione dello stile originale di Boucher a partire dal modello di Lemoyne, caricato di sensualità rubensiana.<sup>21</sup>

Il provenzale Michel-François Dandré-Bardon (1700-1785), discendente di una famiglia di notabili, si forma a partire dal 1720 a Parigi, presso l'Académie Royale, ma contemporaneamente anche nell'atelier di Jean-Baptiste Vanloo. Le sue prime esperienze accademiche sono piuttosto deludenti, nonostante l'ingresso, nel 1723, nello studio di De Troy: nel 1724 la sua partecipazione al Grand Prix non viene nemmeno presa in considerazione e la sua opera è fortemente criticata. Nel 1725 vince il secondo premio al medesimo concorso, alle spalle di Louis-Michel Vanloo, figlio di Jean-Baptiste. A seguito di questa vittoria rispolvera le sue radici con un soggiorno ad Aix-en-Provence, sua città d'origine, fra la fine del 1725 e l'inizio del 1726, poco prima di raggiungere Roma nel mese di giugno. Come risultato, il suo stile degli anni Venti non riflette soltanto quanto accade a Parigi; è ciò che emerge da una delle sue poche opere oggi riferibili agli anni Venti, *La predica di san Giovanni Battista*, datata al 1725 circa (Fig. 5).<sup>22</sup> L'anno non è determinabile con esattezza, ma sembra comunque che sia una delle tele eseguite durante l'alunnato presso De Troy. Il dipinto è costruito secondo una declinazione che rimanda alle novità parigine degli anni Venti in alcune scelte compositive e nella figura del santo, in cui però

<sup>20</sup> Entrambe le tele sono oggi nella collezione Jayne Wrightman di New York, con datazione al 1724-1725.

<sup>21</sup> La tela di Lemoyne è oggi al Louvre, inv. M.I.1086. Per il dipinto di Boucher, ora al museo Puškin a Mosca, cfr. in particolare: *Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 ottobre 1991-6 gennaio 1992; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 23 febbraio-26 aprile 1992; Forth Worth, Kimbell Art Museum, 23 maggio-2 agosto 1992), a cura di C.B. Bailey, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, n. 42, pp. 276-283.

<sup>22</sup> Vire, Musée Municipal, inv. 1973.3. Sul pittore l'unico contributo d'insieme è: D. CHOL, *Michel-François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987. Sull'attività di disegnatore: P. ROSENBERG, *Michel-François Dandré-Bardon (1700-1778) ou la jouissance du dessin*, Paris, Galerie de Bayser, 2001.

si intromettono dettagli di maggiore verità e più corsivi derivanti con tutta probabilità dall'alunnato presso Jean-Baptiste Vanloo, che rinforza le sue origini provenzali. Nelle figure in secondo piano, in particolare, si riscontra già piuttosto nettamente l'interesse per la pittura di Venezia, soprattutto quella limpida del primo Settecento, che aveva fatto fortuna a Parigi e che poteva facilmente respirare anche nello studio di De Troy.<sup>23</sup> Numerose opere, per lo più conosciute oggi attraverso stampe, da assegnare al periodo a cavallo fra il soggiorno parigino, provenzale e romano, testimoniano una pluralità di interessi: la tela con *Selene ed Endimione* ha la data 1726, e potrebbe dunque essere stata eseguita in Provenza o già nei primi mesi del periodo romano. Emerge in essa un riferimento stilistico al maestro Jean-François de Troy, conosciuto nel 1725, nel trattamento più corsivo delle figure e delle espressioni.<sup>24</sup> Inoltre la produzione di Dandré-Bardon degli anni Venti vede in un piano preminente l'esecuzione di incisioni da suoi stessi dipinti: l'artista si mostra antesignano di un'abitudine piuttosto frequente, fra la fine degli anni Venti e il decennio successivo, tra i *pensionnaires* dell'Accademia di Francia, quella di incidere composizioni proprie o dei propri colleghi. La direzione è nettamente rembrandtiana, e le sue stampe portano alla mente quanto affermato da Antoine Coypel nei *Discours* del 1721: «ensuite malgré toutes les rares beautés qui s'y trouvent, les Rubens ont chassé les Poussins: les Rembrandts ont été les seules modèles que l'on a tâché d'imiter: tout a changé de face, & les louanges que l'on a donné successivement à tous ces Maîtres respectables, ont toujours été sans réserve, & aux dépens de ceux qui ne trouvoient plus en grace. Il seroit cependant plus raisonnable & plus utile d'estimer tout ce qui est beau, sans aveuglement pour ce qui est défectueux; car, pour prouver ce qui j'avance, n'est-il pas vray qu'un Tableau peint par le Poussin sur un trait simple & fidèle du Rembrant, seroit un assez mauvais ouvrage; & qu'une autre peint par le Rembrant sur le dessin exact & scavant du Poussin, seroit un Tableau admirable».<sup>25</sup> Fra di esse, il *Sepelire mortuos*, opera conosciuta in più versioni, ed eseguita verosimilmente durante l'alunnato presso De Troy, mostra una composizione che ha poco da spartire con la pittura a Parigi degli anni Venti.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> CHOL 1987, pp. 75-76.

<sup>24</sup> San Francisco, Palazzo della Legione d'Onore, inv. 1943,214; CHOL 1987, p. 75.

<sup>25</sup> COYPEL 1721, p. 20.

<sup>26</sup> Indicato da CHOL 1987, p. 76, come *Tobia che trova un uomo morto con la lanterna al chiaro di luna*. La tela non è oggi rintracciata; si conserva un disegno di studio al Louvre, inv. 30866, inciso da Laurent Cars negli stessi anni Venti, e con molte varianti rispetto alla stampa di Dandré-Bardon.



Fig. 5. MICHEL-FRANÇOIS DANDRÉ-BARDON, *La predica di san Giovanni Battista*, 1725 circa, olio su tela. Vire, Musée Municipal, inv. 1973.3.

Gli artisti più eterogenei della generazione sono certamente quelli formati in prevalenza nella provincia francese. Pierre Subleyras (1699-1749) ne è certamente l'esempio più vistoso. La sua vittoria al concorso del Grand Prix del 1727, con il *Mosè e il serpente di bronzo*, è molto significativa (Fig. 6). All'arrivo a Parigi, l'anno prima, lo stile dell'artista è permeato di un classicismo diverso da quello proposto in città da pittori come Henri de Favanne, e di certo arricchito da un colore schiarito, dei rosa e dei bianchi che, ancora più accentuati nelle opere successive, rimarranno una sua cifra stilistica. La sua tela era piaciuta alle gerarchie dell'Académie, in una data importante come il 1727, anno del Prix de peinture che voleva far risorgere l'assopita pittura di storia: la sua è una composizione dettata in fondo da tutto ciò che Louis de Boullogne aveva sperato per la rinascita della pittura in Francia: «grands plis», «belles proportions de l'antique», «noblesse d'expression», elementi già appresi a Tolosa. Ad evidenza a produrre una tale opera non poteva essere un artista che si stava formando nella Parigi degli anni Venti. Al di là della citazione di un particolare di una tela di Charles Le Brun (*Mosè e il serpente di bronzo*, 1650, Bristol, Art Gallery) nella figura di spalle in primo piano, lo studio dell'Antico deriva inequivocabilmente dall'educazione presso un atelier della provincia francese, roccafor-

te di un classicismo che ancora va analizzato nella sua portata e nei suoi riflessi, anche sulla pittura della capitale. E lo studio tolosano di Antoine Rivalz, celebrità locale, in cui Subleyras entra nel 1717, non faceva eccezione. Basta un confronto fra la *Circoncisione* della chiesa Saint-Vincent di Carcassonne, eseguita da Subleyras nel 1720, o meglio ancora fra i cinque tondi raffiguranti *San Pietro guarisce un paralitico*, la *Circoncisione*, *Giuseppe spiega il sogno al faraone*, l'*Annunciazione* e il *Sogno di san Giuseppe*, e le opere coeve del maestro Rivalz per iniziare a comprendere i debiti verso la formazione in provincia, che resteranno anche all'arrivo a Parigi (Figg. 7-8). I tondi, eseguiti per la chiesa dei Penitenti bianchi di Tolosa e sistemati in loco fra il 1722 e il 1725, sono per quanto oggi ne sappiamo il primo lavoro realizzato parzialmente in autonomia dal giovane allievo di Rivalz, in precedenza impegnato nell'esecuzione di opere sotto il controllo diretto del maestro, come ad esempio *Le Sacre de Louis XV*, del 1722. Se il confronto con i disegni preparatori di Rivalz, per i casi in cui essi sono presenti – *San Pietro guarisce un paralitico*, *Circoncisione*, *Giuseppe spiega il sogno al faraone* – mostrano l'aderenza incondizionata dell'allievo ai moduli stilistici e compositivi del maestro, nell'*Annunciazione* e nel *Sogno di san Giuseppe* a colpire è la capacità di comprenderli e ripeterli, anche in assenza di una traccia:



Fig. 6. PIERRE SUBLEYRAS, *Mosé e il serpente di bronzo*, 1727, olio su tela. Nîmes, Musée des Beaux-Arts, inv. IP 1373.



7



8

Fig. 7. PIERRE SUBLEYRAS, *Giuseppe spiega il sogno al faraone*, 1722-1725. Tolosa, Musée des Augustins, inv. 2004 1 277. Fig. 8. ANTOINE RIVALZ, *Giuseppe spiega il sogno al faraone*, 1722-1725, matita, penna, acquerello e rialzi di biacca. Montpellier, Musée Fabre, inv. 837.1.266.

sono già presenti i bianchi splendenti delle opere del Subleyras maturo, e lo studio del panneggio avvolgente. All'arrivo a Parigi, la seduzione di Lemoyne sembra attrarlo nel disegno raffigurante l'*Annunciazione*, vistosamente più delicato e "moderno", in particolare nella figura dell'angelo. Ma la sua carriera prenderà come noto un altro corso.<sup>27</sup>

Sulla figura di Pierre-Charles Trémolières (1702-1737) la ricerca ha portato a una più approfondita discussione circa la sua breve ma intensa attività, anche in relazione a quella degli altri pittori della generazione. Anche lui si forma presso l'atelier di Jean-Baptiste Vanloo, nei primi anni Venti. Se ne sentono gli echi nei primi lavori conosciuti, la *Vocazione di san Pietro* e il *San Giuseppe guidato dal Padre e dallo Spirito Santo tiene per mano Gesù bambino*, entrambi del 1725 (Fig. 9), che sebbene eseguiti a Parigi, non hanno nulla

<sup>27</sup> Per la produzione di Subleyras e per le opere qui citate resta ancora ad oggi fondamentale: *Subleyras 1699-1749*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 20 febbraio-26 aprile 1987; Roma, Villa Medici, 18 maggio-19 luglio 1987), a cura di O. Michel e P. Rosenberg, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987. Cfr. J. PENENT, in *Antoine Rivalz, 1667-1735. Le Romain de Toulouse*, catalogo della mostra (Toulouse, Musée Paul Dupuy, 20 ottobre 2004-17 gennaio 2005), a cura di J. Penent, Paris, Somogy, 2004, nn. 487-489, pp. 244-246.



Fig. 9. PIERRE-CHARLES TRÉMOLIÈRES, *San Giuseppe guidato dal Padre e dallo Spirito Santo tiene per mano Gesù bambino*, 1725, olio su tela. Pontoise, cappella del Carmelo.

studi analoghi di accademie realizzati da Boucher negli stessi anni, già testimonianza della proficua riflessione di quest'ultimo sulle novità del moderno della pittura a Parigi, mostra tutta la sua estraneità all'insegnamento di Lemoyne, alle sue figure esili, che Boucher invece fa proprio, con una destrutturazione della sagoma che interpreta ed estremizza l'esempio del suo maestro. Trémolières, già negli anni Venti, non si abbandona agli eccessi ma si controlla in un disegno a tratti più austero.<sup>28</sup>

Quando gli artisti della "generazione del 1700" giungono a Roma, verso la fine degli anni Venti, si realizza come un cortocircuito con le esperienze precedenti. L'ambiente dell'Accademia di Francia sotto la guida di Nicolas Vleughels si è sensibilmente modificato rispetto a quello frequentato dai

da spartire con le opere coeve degli altri della generazione e si legano più vistosamente all'alunnato presso Vanloo. In seguito l'incontro con il conte di Caylus, che stava avviando la sua reazione agli eccessi galanti dei continuatori di Watteau, contribuisce a orientarlo verso un'impronta distintiva moderata, presto sua cifra stilistica. La sanguigna rappresentante un nudo accademico maschile, databile al 1725 circa, l'unica per il momento conosciuta del pittore nei primi anni Venti, si caratterizza per una linearità di tratto e una severità di espressione, con attenzione all'Antico, che costituiscono un caso piuttosto isolato nella sua produzione oggi nota, e sembrano forse legarsi alla vicinanza del pittore, nel medesimo periodo, proprio con il conte di Caylus, di cui costituisce il primo *protégé*. Il disegno messo a confronto con

<sup>28</sup> L'intervento più recente su Trémolières è: A. SEMOUR, *Pierre-Charles Trémolières (1703-1739)*, tesi di laurea, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2015; cfr. *Pierre-Charles Trémolières (Cholet, 1703-Paris, 1739)*, catalogo della mostra (Cholet, Musée des Beaux-Arts, 29 giugno-30 settembre 1973), a cura di J.-F. Méjanès e J. Vilain, Paris, Les Presses Artistiques, 1973.

loro maestri e predecessori, certo. Ma anche gli allievi sono cambiati. La Parigi degli anni Venti con la sua distanza da Roma era molto forte, ormai.<sup>29</sup>

«IL NE FAUT PAS CONTRAINDRE LE GÉNIE»

Questo paragrafo non mira a ricostruire e ripercorrere la carriera dei pittori della “generazione del 1700” durante gli anni di perfezionamento trascorsi presso l’Accademia di Francia, quanto a tracciare il filo dell’insegnamento ricevuto, sui modelli antichi e moderni, seguendo la *Correspondance* dal 1724 al 1734, e selezionando alcuni casi significativi, importanti per lo sviluppo successivo dello stile di ciascuno degli artisti.<sup>30</sup>

Il clima di rinnovamento coincide con il passaggio dal directorato di Charles Poerson a quello di Vleughels. Mentre Poerson rappresenta la tradizione accademica, Vleughels è portavoce del moderno: prossimo alla cerchia di Watteau, subisce il fascino dell’élite intellettuale gravitante intorno a Crozat, per conto del quale svolge un prolungato viaggio in Italia «pour arranger le projet des Académies d’Italie», come dichiarato in una lettera dell’8 maggio 1725.<sup>31</sup> Ammiratore di Correggio e soprattutto di Veronese, si forma all’Académie Royale fra gli anni Dieci e Venti, assorbendo le posizioni critiche di Antoine Coypel. Le sue capacità diplomatiche, che gli permettono in breve tempo di ambientarsi nell’alta società romana, completano un quadro di attento insegnante, capace di orientare ciascun allievo secondo le sue peculiarità.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Cfr. C. GAUNA, «Se rendre, pour ainsi dire, Original, en imitant ces grands Originaux!». Note sulla funzione dei modelli italiani in Francia (1680-1750), in *Sfida al Barocco* 2020, pp. 54-57.

<sup>30</sup> *Correspondance des directeurs de l’Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, a cura di A. de Montaiglon e J. Guiffrey, 18 voll., Paris, Charavay Frères/J. Schein, 1887-1912. I volumi presi in considerazione sono: VII (1724-1728), VIII (1728-1732), IX (1732-1736).

<sup>31</sup> *Ivi*, VII, 1897, p. 156.

<sup>32</sup> Per Vleughels continua a essere valido: B. HERCENBERG, *Nicolas Vleughels, peintre et directeur de l’Académie de France à Rome, 1668-1737*, Paris, Laget, 1975; cfr. anche: ROSENBERG 1973, pp. 143-153; O. MICHEL, *Vivre et peindre à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Roma, École Française de Rome, 1996, pp. 115-139. Sul metodo di studio impartito da Vleughels durante il suo directorato cfr. A. Rizzo, *L’abecedario di un pensionnaire du roi. Carle Vanloo a Roma (1728-1732)*, in *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanello, Cuneo, Nerosubianco Edizioni, 2011, pp. 53-60. Si veda inoltre: S. CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles-Joseph Natoire 1700-1777*, Paris, Arthena, 2012 (il capitolo dedicato all’insegnamento presso l’Accademia di Francia a pp. 21-26); T. MACSOTAY, *An XVIIIth Century Pedagogic Turns. Vleughels and the Refashioning of the French Roman Journey*, in *L’Académie de France à Rome. Le Palais Mancini: un foyer artistique dans l’Europe des Lumières (1725-1792)*, Atti del colloquio (Roma, Villa Medici, 2010), a cura di M. Bayard, É. Beck Saiello e A. Gobet, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2016, pp. 165-182.

Nel 1724, anno in cui Vleughels arriva a Roma, in un primo momento per affiancare l'uscente Poerson, i *pensionnaires* pittori sono tre: Charles-Joseph Natoire, Nicolas Delobel ed Étienne Jeurat. Sono loro, infatti, i primi disegni di paesaggio dal vero della campagna romana, effettuati per la prima volta come esercizio accademico su indicazione di Vleughels. Il disegno di Delobel, di qualche anno più vecchio di Natoire e Jeurat, oggi conservato al Louvre, raffigurante la *Vista della Domus Augustiniana dal Palatino*, è datato 1724, proprio l'anno in cui Vleughels, in autunno, inizia ad accompagnare gli allievi pittori nei dintorni di Roma.<sup>33</sup> È un esercizio di osservazione del naturale, che Delobel sembra intendere come riproduzione di ciò che è davanti agli occhi; invece i disegni di tal genere oggi conservati di Jeurat, da datare fra il 1724 e il 1731 (alcuni riportano la data 1727), testimoniano uno studio più complesso, che di certo risponde meglio alle intenzioni di Vleughels. Essi sono infatti in gran parte su carta azzurra, che secondo le parole del futuro direttore negli studi d'*après nature* aiutava a dare l'idea del cielo: soprattutto la *Veduta del Colosseo* e la *Veduta della dogana vecchia*, del 1727, alla riproduzione del naturale aggiungono suggestioni poetiche, sottolineate dall'uso di matite colorate.<sup>34</sup>

Le divergenze fra Poerson e Vleughels si fanno subito insormontabili. Quest'ultimo, a quanto risulta dalla *Correspondance* su indicazione di Crozat, avanza poco dopo il suo arrivo la proposta di aumentare notevolmente il numero e la varietà dei modelli di studio, sia sul versante degli "Antichi", sia dei contemporanei, cosa che Poerson accetta di cattivo grado: «M. Wleughels m'ayant assuré qu'une copie d'après Pietre de Cortone, qui représente le *Rapt des Sabines* [in collezione Sacchetti], et qui est très beau, pourroit être très agreable, et je l'ay destiné au sr. Joras, le Titien [*Bacco e Arianna* della collezione Pamphilj] au sr. de Lobel et le Paul Véronèse [*Ratto di Europa* dei principi Pio] au sr. Natoire; ainsi, voilà en quoy bien occuper les trois peintres», scrive il 12 dicembre 1724.<sup>35</sup> Ma in una lettera del

<sup>33</sup> Per lo studio del paesaggio dal vero promosso da Vleughels: É. BECK SAIELLO, "Le Sieur Vleughels fait fort bien de promener les élèves: ce serait un bon coup s'il pouvait leur donner le bon goût du paysage". *L'Accademia di Francia a Roma nel Settecento e il suo ruolo nell'affermazione della pittura di paesaggio*, in *L'Académie de France à Rome* 2016, pp. 323-335.

<sup>34</sup> I disegni qui citati di Delobel e Jeurat si trovano al Louvre, inv. RF 5172; Parigi, École des Beaux-Arts, invv. P.M. 1989, P.M. 2570 e P.M. 2545. Notevole è anche la *Vista del Tevere dalla Ripagrandia* di Jeurat presso la Fondation Custodia di Parigi, inv. 1986-T 34.

<sup>35</sup> *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, p. 102. Nella lettera è precisato che la copia del *Bacco e Arianna* di Tiziano – rimasto con il *Festino degli dei* in collezione Aldobrandini fino alla vendita a Vincenzo Camuccini – accordata dal cardinal Pamphilj a Polignac, non era stata mai concessa prima, neppure a Cristina di Svezia. Si trattava quindi di un permesso davvero straordinario.

9 agosto 1725 si scopre che alla fine, molto probabilmente per intervento di Vleughels, a Jeurat è affidata la copia dell'*Europa* di Veronese, a Delobel del Tiziano, mentre a Natoire quella del *Ratto delle Sabine* di Pietro da Cortona.<sup>36</sup> Si nota dunque in questo episodio l'attenzione di Vleughels ad affidare a ciascun artista un esercizio di copia adatto alle sue caratteristiche e che può avere un risultato positivo sul suo stile: per Natoire, infatti, la confidenza con i modelli di Pietro da Cortona – come anche, più che negli altri *pensionnaires*, il confronto con i contemporanei ma anche con artisti della prima metà del Seicento come Pier Francesco Mola – sarà importante in numerose occasioni della sua futura carriera: a volte in maniera più evidente, nelle composizioni per esempio, a volte percepibile in alcuni dettagli o nell'uso degli accostamenti cromatici.<sup>37</sup> Il fatto inoltre che Crozat suggerisse la scelta dei dipinti da copiare a Roma, non va sottovalutato. In una lettera del 15 gennaio 1725 il duca D'Antin scrive a Poerson, che pochi mesi dopo avrebbe ceduto la direzione a Vleughels: «Je suis fort aise que vos élèves s'appliquent à copier les beaux tableaux que M. Crozat vous a désignez; on peut bien s'en rapporter à lui. Mais vous pouvez m'indiquer, ou choisir vous mêmes, ce que vous jugerez de plus beau; je déterminerai plus sûrement mon choix sur votre goût». L'ingerenza del collezionista francese, negli stessi anni a capo del lungo e complesso progetto del *Recueil*, va ancora analizzata con la dovuta attenzione. Il primo volume dedicato alla Scuola Romana non uscì che nel 1729, ma era già in preparazione e quasi terminato nel 1724. Vleughels partecipa alla sua esecuzione già dagli anni Dieci, e poco dopo l'inizio del suo secondo soggiorno in Italia, proprio nel 1724, inizia a visitare di nuovo come già più di un decennio prima diverse città della penisola, per raccogliere informazioni sui pittori italiani e soprattutto per conoscere le collezioni private, al fine di facilitare lo studio di Crozat. Importanti sono i suoi soggiorni a Bologna, Piacenza, Parma e Modena, principalmente per avere notizie su Correggio, e occasioni durante cui Vleughels stringe rapporti di amicizia con pittori come il modenese Antonio Consetti, che esegue su indicazione dell'artista francese, fra il 1724 e il 1727, diversi disegni di copia proprio da opere di Correggio, ad esempio l'*Adorazione dei Pastori*.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Ivi, pp. 193-194.

<sup>37</sup> Una suggestione dello studio sulle figure di Pietro da Cortona può essere letto anche nel disegno di nudo accademico conservato al Louvre, inv. 35054. Il foglio faceva parte della collezione di Vleughels e dunque è stato certamente eseguito a Roma: CAVIGLIA-BRUNEL 2012, p. 194.

<sup>38</sup> Cfr. in particolare quanto riportato da G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena, Tipografia dell'Erede Soliani, 1866, pp. 152-153, a introduzione del carteggio fra Nicolas Vleughels e l'abate Giovanni Antonio Grassetti di Modena, che si svolge fra il 1710 e il 1732. Si veda

Possiamo immaginare che Vleughels abbia avuto le stesse intenzioni a Roma, vista la sua preferenza per lo studio nelle collezioni private, e su artisti ben più selezionati, che potevano risultare utili agli allievi per comparare con facilità tante maniere diverse. Dai modelli citati nelle lettere qui sopra riportate del dicembre 1724 e dell'agosto 1725 si comprende che per Vleughels il disegno, da sempre fulcro dell'insegnamento accademico, si affianca al colore, secondo le indicazioni di Antoine Coypel e ancora prima di Roger de Piles. Ne è un esempio l'episodio riportato in una lettera del novembre 1724, in cui Vleughels, alla proposta di Poerson di far copiare agli allievi gli affreschi di Domenichino nella chiesa di San Silvestro, commenta: «Ce sont des fresques qui sont assurément belles, mais qui sont toujours des fresques, c'est-à-dire qu'il y a peu de couleur et par conséquent peu d'effet»; l'affresco non è dunque la tecnica migliore per studiare il colore, che necessita di un'attenzione particolare e le condizioni adatte per essere osservato.<sup>39</sup> Resta lo studio del disegno come perfezionamento, che regolarizza le forme e le figure; come spiega il suggerimento offerto dal direttore Vleughels a Michel-François Dandré-Bardon, arrivato nel 1726 a Roma, di migliorare la prima versione della grande tela con *Augusto che punisce i concussionari*, criticata dai committenti provenzali – i parlamentari di Aix – per i risultati disegnativi deboli: la seconda versione della tela, dipinta nel 1729, dimostra infatti uno studio approfondito sulle composizioni di Raffaello rispetto al primo risultato, prossimo invece a quanto Dandré-Bardon aveva fatto a Parigi negli anni precedenti, accompagnato ancora da una sensibilità seicentesca, in particolare nella scena di battaglia sullo sfondo. Per le figure della seconda versione, secondo Mariette il pittore era stato coadiuvato da Michel-Ange Slodtz, suo collega in Palazzo Mancini, e lo si vede nella solidità dei panneggi: «pour agir avec plus sûreté, il avoit engagé Michel-Ange Slodtz, son ami, et élève comme lui de l'Académie, de modeler sur ses desseins quelques-unes des principales figures qui devoient entrer dans la composition du plus grand tableau qu'il alloit executer».<sup>40</sup>

Nell'ottobre 1726 Vleughels scrive: «Tous, excepté les architectes, ils vont à présent à dessiner au Vatican, d'après Raphael, et j'y vais aussi voir ce qu'ils font».<sup>41</sup> L'esecuzione di disegni di studio da Raffaello, nelle Stanze in

---

anche l'articolo di M. EIDELBERG, *Vleughels' Circle of Friends in the Early Eighteenth Century*, 2011, pubblicato *on line* in [watteauandhiscircle.org](http://watteauandhiscircle.org).

<sup>39</sup> *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, p. 90.

<sup>40</sup> MARIETTE 1853-1860, II, 1854, pp. 55-58. Per la tela: Aix-en-Provence, Musée Granet, inv. 823.1.1-2. Le due versioni sono dipinte fronte e retro sulla stessa tela. Cfr. L. VIRASSAMYNAÏKEN, *Auguste punissant les concussionaires de Michel-François Dandré-Bardon. Une oeuvre maîtresse du musée Granet*, «La Revue des Musées de France. Revue du Louvre», 5, 2010, pp. 42-47.

<sup>41</sup> *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, pp. 290-291.

Vaticano e alla Farnesina, resta di certo uno spunto fondamentale dell'attività di copia, sia dei pittori sia degli scultori, insieme a quello dai Carracci in Palazzo Farnese. I disegni da Raffaello eseguiti dai *pensionnaires*, che ancora oggi si conoscono, sono molto numerosi: si tratta soprattutto di sanguigne raffiguranti studi di teste, o gruppi per la composizione, poi conservati dagli artisti per tutta la vita e sovente riproposti in diverse forme lungo la carriera. Ma secondo la prospettiva del direttore l'esercizio di copia verso gli Antichi (e dunque anche verso Raffaello) va modificata nel suo intento:

Je ne puis m'empêcher de dire à V.G. que c'est ainsi qu'il faut étudier pour devenir habile, et si, depuis un siècle, la peinture semble déchoir de la perfection où elle se trouvoit, c'est qu'on ne prend pas assez de peine pour devenir sçavant; on se contente de ce que la nature a donné, qu'on enjolive par la pratique, ce qui produit des tableaux passables et gracieux, mais, en vérité, qui ne peuvent aucunement figurer avec les anciens, parce qu'ils ne sont ny étudiés, ny si remplis d'érudition.<sup>42</sup>

Il concetto di studio dell'Antico come tramite per correggere il disegno non era nuovo, e sovente ribadito anche da Poerson durante il suo directorato; come vedremo più avanti tuttavia Vleughels intende 'riempire d'erudizione' tali modelli, un'accezione che non tarderà a spiegare nella successiva corrispondenza con D'Antin. Per lui gli allievi – pittori e scultori – hanno necessità di studiare l'Antico per «en chercher toute la correction et la grande manière, afin qu'ils puissent voir le naturel avec les mêmes yeux que les grands hommes l'ont regardé».<sup>43</sup>

È ben nota la lettera del 13 febbraio 1727, che esemplifica al meglio le preferenze del direttore e consiglia ai *pensionnaires* di recarsi a studiare con profitto a Venezia, Firenze, Bologna, Parma, Napoli, in particolare nei palazzi privati.<sup>44</sup> In tale lettera il direttore indica modelli di studio ad evidenza 'coloristes': se in giro per l'Italia, e soprattutto in Lombardia e in Veneto, gli allievi potevano apprendere il colore, a Roma essi si dovevano invece soffermare sulla correttezza delle forme, come Vleughels specifica inoltre riferendosi a Dandré in una lettera dell'agosto 1727: «à qui il ne manque, pour dire la vérité, que ce qu'il peut apprendre dans Rome, qui est la correction et les belles formes».<sup>45</sup> I risultati del nuovo directorato di Vleughels

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, pp. 399-400. Il 25 novembre 1734 Vleughels scrive: «on a épuisé le Raphael», per indicare come i modelli di Raffaello siano già stati usati per l'esercizio di copia in maniera esaustiva: S. LOIRE, *Raphaël au palais Mancini: les copies des pensionnaires (1725-1753)*, in *L'Académie de France à Rome* 2016, pp. 213-215.

<sup>44</sup> *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, p. 321.

<sup>45</sup> *Ivi*, pp. 364-366.



Fig. 10. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, *Mosé e le tavole della Legge*, 1725, matita, penna, acquerello e rialzi di biacca. Roma, Accademia di San Luca, inv. A292.

non tardano ad arrivare. Poco dopo infatti, nel 1725, Natoire, uno dei suoi primi allievi a Roma, vince il celebre concorso clementino indetto dall'Accademia di San Luca (Fig. 10). Il disegno presentato, raffigurante *Mosé e le tavole della Legge*, di cui oggi si conoscono anche una versione su tela e un altro disegno più abbozzato,<sup>46</sup> al di là di citazioni raffaellesche e da Bernini, in realtà rivela ancora l'impronta predominante degli anni Venti a Parigi, fra spunti dell'ammirato maestro Lemoyne, come le figure sottili, e i riferimenti a Dandré-Bardon, con cui Natoire proprio nello stesso periodo collabora per le illustrazioni del *De Sacrosancti Cordis Dei*, volume pubblicato nel 1726 a Roma con incisioni di Pietro Nasini, per conto del padre gesuita Gallifet. Caratteri simili si scorgono anche nella tela con la *Cacciata dei mercanti dal tempio*, realizzata tra il 1727 e il 1728 da Natoire per il cardinale Polignac, ambasciatore francese a Roma, e ora in Saint-Médard a Parigi. La figura di Cristo però, al centro della composizione, sembra riflettere proficua-

<sup>46</sup> Entrambi oggi in collezione privata. CAVIGLIA-BRUNEL 2012, n. D67, pp. 189-190. Si veda di recente: M. DI MACCO, in Raffaello. *L'Accademia di San Luca e il mito dell'Urbinate*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca Palazzo Carpegna, 21 ottobre 2020-30 gennaio 2021), a cura di F. Moschini, V. Rotili e S. Ventra, Todi, Industria Grafica Umbra, 2020, n. 19, pp. 111-113.

mente sulle invenzioni di Raffaello in Vaticano e su modelli scultorei, come dimostra in particolare il disegno preparatorio per la singola figura già in collezione Marcel Puech (Fig. 11).<sup>47</sup> Inoltre, l'impostazione scenica risulta nell'insieme più complessa: Natoire inizia a mettere a frutto gli studi su artisti e opere famosi a Roma per la buona composizione; oltre a Pietro da Cortona, anche Pier Francesco Mola e il suo affresco con il *Martirio dei santi Abdon e Sennen* nella chiesa di San Marco.<sup>48</sup>

Nel luglio 1728 Vleughels propone ancora una volta ai suoi allievi un modello di studio particolare e inedito e che può essere utile per apprendere sia il disegno sia il colore: «Demain, dans ma chambre, il y aura une petite Académie. J'ay trouvé un Schivone [*sic* Schiavone], qui a une tête très belle et fort extraordinaire; j'en veux faire quelqu'étude».<sup>49</sup> È su questo punto che risulta ancora una volta particolarmente interessante l'indicazione relativa ai suggerimenti di Crozat su alcuni dei dipinti da copiare. Si tratta di una direzione ancora da indagare, a cui si può qui offrire qualche spunto. Le collezioni private e i modelli di copia suggeriti a Vleughels per lo studio dei *pensionnaires* fuori Roma, di cui si parla nella già citata lettera del febbraio 1727, non sembrano casuali: a Venezia, la collezione dei Pisani Moretta, in cui era possibile copiare il celebre dipinto con *La famiglia di Dario* di Veronese, definito da Vleughels «un chef-d'oeuvre» [tuttora visibile nel palazzo veneziano],<sup>50</sup> e



Fig. 11. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, *Figura di Cristo per la Cacciata dei mercanti dal tempio*, 1727 circa, sanguigna e rialzi di biacca. Avignone, Musée Calvet, inv. 996.7.394. Collection Marcel Puech, donation à la Fondation Calvet.

<sup>47</sup> Avignone, Musée Calvet, inv. 996.7.394.

<sup>48</sup> Un disegno di Natoire dall'affresco di Mola, oggetto di studio anche per Bouchardon, si trova a Göteborg, Göteborgs Konstmuseum, inv. GKM 190/1960.

<sup>49</sup> *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, p. 426.

<sup>50</sup> Sul collezionismo della famiglia Pisani Moretta: *I Pisani Moretta: storia e collezionismo*, catalogo della mostra (Venezia, Cà Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, 4 luglio-19 ot-

quella di Barberigo delle Terraste, con numerose tele di Tiziano.<sup>51</sup> A Parma, nelle collezioni ducali, vi era un quadro «du Corège, qui mérite seul qu'on y aille pour étudier d'après»; sempre in Emilia, «Le cabinet du duc de Modène est le plus beau de toute l'Italie». A Firenze, dove il pittore godeva dell'amicizia di Francesco Maria Niccolò Gabburri a cui era stato presentato da Crozat, «il y a une très belle gallerie, pleine de tableaux de différents maîtres [la Galleria degli Uffizi]». <sup>52</sup> A Napoli, «on trouve de très belles choses»; non solo si tratta di opere mai copiate in precedenza dai *pensionnaires*, ma ogni autore nominato corrisponde a una Scuola pittorica d'Italia e a un diverso modo per gli allievi di acquisire una maniera: così termina infatti la stessa lettera «Les différentes manières qu'on peut aller étudier dans tous ces endroits forment seurement, lorsqu'on étudie véritablement et qu'on sçait bien prendre ce qu'on a de besoin». <sup>53</sup> Alcuni di essi sono i pittori più elogiati da Roger de Piles e anche da Antoine Coypel, e quelli su cui punterà il *Recueil* di Crozat: Correggio come noto è infatti il pittore preferito dall'erudito francese; Veronese è di certo l'artista di cui verranno riprodotte più opere nel terzo volume, anche se non specificatamente *La famiglia di Dario* in collezione Pisani Moretta. La collezione del duca di Modena, che confluirà nella Galleria Estense, era stata oggetto di studio da parte di Vleughels in special modo durante il primo soggiorno in Italia alla metà

---

tobre 2015), a cura di A. Craievich, Crocetta del Montello (TV), Antiga Edizioni, 2015; C. TERRIBILE, *Del piacere della virtù. Paolo Veronese, Alessandro Magno e il patriziato veneziano*, Venezia, Marsilio, 2009. Dal 27 febbraio al 4 marzo 1725 Vleughels è a Venezia, «pour exécuter un projet que M. Crozat m'a assuré, dans quelqu'une de ses lettres, que V.G. [il duca d'Antin] approuveroit». Vleughels infatti si sta impegnando per far lavorare i *pensionnaires* nelle Accademie di Venezia, Modena, Bologna e Parma (*Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, p. 134; HERCENBERG 1975, p. 46).

<sup>51</sup> Cfr. H. SIEBENHÜNER, *Der Palazzo Barbarigo della Terrazza in Venedig und seine Tizian-Sammlung*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1981.

<sup>52</sup> F. BORRONI SALVADORI, *Francesco Maria Gabburri e gli artisti contemporanei*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, IV, 1974, pp. 1503-1564: 1515-1526. Crozat parla a Gabburri del progetto delle Accademie d'Italia ancora in una lettera del 20 agosto 1724: HERCENBERG 1975, p. 45.

<sup>53</sup> *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, pp. 321-322. La lettera continua con l'apprezzamento per Sebastiano Ricci e per la disponibilità verso i *pensionnaires* («A Venise, on y sera reçu très bien. Il y a un peintre assez habile, nommé Sébastien Richi, qui s'offre volontiers à avoir soin des élèves; mais, outre qu'il faudroit faire quelque présent, ce qui me paroît inutile, ceux que nous envoyons ont bonne volonté et sont très capables de profiter par eux-mêmes, et y sont plus intéressés que personne»); inoltre viene esplicitato con chiarezza il motivo per cui, secondo Vleughels, la copia presso i *cabinets* privati sia di gran lunga preferibile a quella nelle chiese («Mais, quoique Venise soit le plus beau lieu du monde pour la peinture et la couleur, il est plus difficile d'y copier qu'en aucun autre endroit, parcequ'il ya peu de cabinets. Les belles peintures sont dispersées dans les églises, où on voit bien la beauté des tableaux, mais on n'est pas assez près pour en copier toutes les finesses»).

degli anni Dieci – molto probabilmente anche per quanto riguarda la ricca parte di medaglie e monete antiche, soggetti a cui Vleughels si interessava a Roma –, come testimonia d'altronde il già citato scambio epistolare con il modenese abate Grassetti.<sup>54</sup>

Inoltre l'insistenza di Vleughels nell'indicare come, grazie al suo precedente lavoro diplomatico, tutti nelle varie città avrebbero accolto gli allievi dell'Accademia di Francia senza problemi permettendo l'esercizio di copia, è prova che i suoi assidui viaggi in Italia, anche quelli degli anni Dieci, avevano avuto principalmente lo scopo di conoscere le principali collezioni private italiane. Solo in seguito l'operato di Vleughels era risultato utile per preparare l'ingresso dei *pensionnaires* nei diversi *cabinets*. Anche l'aggregazione nel 1725 con l'Accademia Clementina di Bologna, definita dal direttore francese «une des plus belles qui soit en Italie», può essere fatto rientrare, almeno in parte, in questo piano;<sup>55</sup> essa ha il merito di favorire i rapporti con alcuni pittori bolognesi che negli anni Trenta arrivano all'Accademia di Francia a perfezionare la loro formazione, importanti per comprendere al meglio lo scambio di modelli e l'insegnamento in Palazzo Mancini in questo periodo.

Lo stesso può essere riscontrato per quanto riguarda le collezioni romane verso cui gli allievi vengono indirizzati da Vleughels: l'elenco che possiamo trarre dalla *Correspondance* è piuttosto ampio, e necessita di un successivo approfondimento;<sup>56</sup> merita in questa occasione soffermarsi su due in particolare: quella Colonna, definita da Vleughels come «la plus belle qui soit à Rome», e quella Giustiniani, della quale il principe aveva permesso la copia per la prima volta all'interno del suo palazzo, e da cui proveniva la tela con la *Vergine e i santi Pietro Eremita e Antonio Abate* di Guido Reni, copiata da Pierre-Charles Trémolières nel 1730: «C'est une grâce considerable que nous a accordé le prince Justiniani, car jamais il n'a laissé copier dans son palais».<sup>57</sup> Sul fatto che la collezione Colonna fosse

<sup>54</sup> Sulla collezione estense: *Ducal Galleria Estense. Disegni, Medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751*, a cura di J. Bentini e P. Curti, Modena, Franco Cosimo Panini, 1990.

<sup>55</sup> Nel 1725 Nicolas Vleughels viene nominato accademico d'onore dell'istituzione bolognese: G. ZANOTTI, *Storia dell'accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, 2 voll., Bologna, per Lelio dalla Volpe editore, 1739, II, p. 330. Una prima richiesta di unione fra le istituzioni era già stata avanzata nel 1710 dall'Accademia di Bologna attraverso Giovan Pietro Zanotti e Luigi Ferdinando Marsili: S. BENASSI, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica. L'ideologia estetica*, Bologna, Minerva Edizioni, 2004, p. 271.

<sup>56</sup> L'elenco delle collezioni frequentate dai *pensionnaires* fra il 1724 e il 1734, come si ricava dalla *Correspondance*, comprende: Barberini, Bolognetti, Borghese, Colonna, Giustiniani, Pamphilj, Pio, Sacchetti.

<sup>57</sup> *Correspondance* 1887-1912, VIII, 1898, p. 118. La tela originale Giustiniani è andata distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale: D.S. PEPPER, *Guido Reni: a complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, Phaidon, 1984, p. 292.

la più bella di Roma ci sono pochi dubbi: essa riuniva infatti opere rappresentative di ogni Scuola italiana e straniera, ma soprattutto ciò che poteva risultare interessante agli occhi di Vleughels e dei suoi allievi era la presenza di artisti contemporanei, soprattutto di Roma ma non solo. Sappiamo per certo che l'affresco di Giuseppe Bartolomeo Chiari con l'*Apoteosi di Marcantonio II Colonna* fu osservato da Pierre Subleyras, che ne copia un particolare, la figura della *Forza che incatena il Tempo a una colonna*, emblema della famiglia, in un disegno di studio oggi al Louvre.<sup>58</sup> Il seducente modello dispiegato da Sebastiano Ricci nell'affresco con l'*Apoteosi della Vittoria di Lepanto*, eseguito nel 1692 sulla volta della Sala degli Scrigni, poteva risultare invece per i *pensionnaires* di Vleughels più complicato e insolito da studiare. Tuttavia si tratta di una delle sue poche testimonianze a Roma, e una presenza importante del panorama artistico contemporaneo della città, che i Colonna avevano saputo accaparrarsi qualche decennio prima.<sup>59</sup> La collezione Giustiniani era invece provvista di una splendida e varia quadreria con esempi di Cinque e soprattutto di Seicento, e di certo era gradita a Vleughels anche per la straordinaria galleria di sculture, già incisa nel secolo precedente, fra cui compariva il *Cristo con la croce* di Michelangelo, oggetto di copia degli allievi.<sup>60</sup>

L'idea di Vleughels, che in qualche modo sentiva proprie le istanze di Crozat e della sua cerchia, era dunque quella di poter studiare agevolmente non solo il disegno, ma anche il colore e la composizione, attraverso l'esercizio di copia nelle collezioni private, grazie cui gli allievi, senza spostarsi da Roma, erano messi nelle condizioni di poter apprendere una particolare maniera.

Si tratta di un momento specialmente fortunato per l'Accademia di Francia: nel 1728 sono infatti arrivati i nuovi *pensionnaires* – i pittori Carle e Louis-Michel Vanloo, Pierre Subleyras, Pierre-Charles Trémolières, Louis-Gabriel Blanchet, Pierre Bernard e gli scultori Pierre-Étienne Le Bon e Michel-Ange Slodtz – mentre Natoire e Jeurat, arrivati nel 1724, sareb-

<sup>58</sup> Parigi, Musée du Louvre, inv. 32928; pubblicato da P. ROSENBERG – N. LESUR, *Pierre Subleyras 1699-1751, Cahier du dessin français*, Paris, Galerie de Bayser, 2013.

<sup>59</sup> Per la collezione dei dipinti Colonna: E.A. SAFARIK, *Collezione dei dipinti Colonna: inventari 1611-1795*, Munich, De Gruyter Saur, 1996; *Galleria Colonna in Roma. Dipinti*, a cura di E.A. Safarik, Roma, De Luca, 1998.

<sup>60</sup> Cfr. G. CAPITELLI, *La collezione Giustiniani fra Settecento e Ottocento. Fortuna e dispersione, in Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 2001, pp. 115-128; S. DANESI SQUARZINA, *La Collezione Giustiniani. Benedetto, Vincenzo, Andrea nostri contemporanei*, in *Caravaggio e i Giustiniani* 2001, pp. 17-45; EAD., *La collezione Giustiniani*, 3 voll., Torino, Einaudi, 2003.

bero tornati in patria di lì a breve. Al 15 luglio 1728 data una lettera fondamentale per comprendere l'insegnamento impartito in tali anni:

même dans les conversations que nous avons, on ne parle que des moyens de s'avancer, de profiter du temps, du naturel et des belles choses qui se rencontrent ici. Je leur ai si bien gravé cela dans leur coeur que j'en trouvai six, vendredi dernier, qui s'étoient assemblés dans une petite salle, qui avoient fait dépouiller le fils de notre modèle, qui est très bien, et là, moyennant quelque bagatelle qu'ils débourçoient chacun, ils travailloient toute la journée d'après lui; ils l'avoient posé dans l'attitude d'une figure antique; ensuite, ils alloient comparer contre l'antique même ce qu'ils avoient peint, afin de voir la différence de la nature véritable à la nature recherchée et, pour ainsi dire, corrigée. Je les louai fort, et véritablement ce sont de très bonnes études. Ils dessinent encore les plus belles statues antiques, grandes comme elles sont, ce qui leur apprend à bien développer une figure et à en retenir toutes les parties par coeur, ce qui leur sera d'un grand profit.<sup>61</sup>

Al modello vivente i *pensionnaires*, riuniti in un'assemblea di studio improvvisata, fanno assumere una posa da scultura antica, per poi comparare i risultati della copia ottenuti, sia dai pittori sia dagli scultori, con una vera scultura antica, per capire le differenze con l'osservazione della natura.<sup>62</sup> Del resto negli stessi anni Vleughels amplia e diversifica la collezione di calchi in Accademia, sovente sistemandoli anche in posizioni che permettevano agli allievi, pittori e scultori, di studiarli sotto ogni punto di vista.<sup>63</sup> Non è difficile pensare qui alla *Veduta di un'accademia ideale* disegnata in più versioni da Natoire qualche anno dopo (l'esemplare del Courtauld Institute di Londra è datato 1746), che ben riflette la ricchezza dei metodi di studio e di modelli in uso a partire dal directorato di Nicolas Vleughels, nell'Accademia di Roma e poi in quella di Parigi.<sup>64</sup> Vi è raffigurata infatti un'affollata seduta di studio e di posa, in cui gli allievi sono intenti a copiare dall'Antico e da modello vivente, seduti intorno ai loro soggetti in diverse posizioni. In questa direzione rientra anche l'interesse di Vleughels a seguire da vicino i numerosi scavi condotti fra gli anni venti e trenta del Settecento nelle campagne intorno

<sup>61</sup> *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, p. 439.

<sup>62</sup> Nel filone dell'osservazione del dato naturale si inseriscono anche gli altri due principali pratiche di studio introdotte da Vleughels in tali anni: i disegni di figura panneggiata, e quelli di teste di vecchio.

<sup>63</sup> Su questo punto cfr. T. MACSOTAY, *The Profession of Sculpture in the Paris Académie*, Oxford, Voltaire Foundation, 2014, pp. 195-265.

<sup>64</sup> CAVIGLIA-BRUNEL 2012, pp. 334-336. Per le collezioni di calchi presenti in Palazzo Mancini: T. MACSOTAY, *Plaster casts and Memory Technique: Nicolas Vleughels's display of cast collections after the antique in the French Academy in Rome (1725-1793)*, in *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, a cura di R. Frederiksen e E. Marchand, Monaco, Walter de Gruyter, 2010, pp. 181-196.

a Roma, soprattutto dai cardinali Albani e Polignac, che frequentavano assiduamente Palazzo Mancini: un'attenzione ancora una volta rivolta all'inedito, a nuovi modelli dell'Antico – come la *Giocatrice di aliossi*, scultura ritrovata all'inizio degli anni Trenta –, che avranno un peso significativo nella formazione degli scultori presenti in Accademia, soprattutto Bouchardon.<sup>65</sup>

Bisogna tenere in conto la grande dispersione di materiale di studio e di disegni eseguiti dai *pensionnaires* durante la loro permanenza all'Accademia di Francia; tuttavia non sembra un caso che l'allargamento dei modelli, anche sul versante dei “Moderni”, proposto da Vleughels a partire dal 1724 abbia molta presa, in particolare, su Natoire, uno dei pochi pittori presenti nel momento del passaggio di direttorato, e incaricato da Vleughels di soffermarsi sulla copia di Pietro da Cortona. Complice anche il grande numero di disegni rimasti del pittore, eseguiti a Roma, sembra proprio che sia Natoire a dedicarsi con maggiore attenzione, varietà e assiduità alla copia dei maestri contemporanei, come Francesco Trevisani e Benedetto Luti. L'aver vissuto i primi momenti del cambiamento orientato da Vleughels lo ha portato a una maggiore sperimentazione e larghezza di vedute.<sup>66</sup> Il 26 maggio 1729 il direttore scrive:

Je les laisse choisir, car il ne faut pas contraindre le génie; on ne fait plus avec amour et, par conséquent, peu ou point de profit; pourvu qu'ils choisissent bien, je

<sup>65</sup> Cfr. J.-F. MÉJANÈS, *Les pensionnaires de l'Académie de France à Rome et l'Antiquité*, in *La fascination de l'antique 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lyon, Musée de la Civilisation Gallo-Romaine, 20 dicembre 1998-14 marzo 1999), a cura di F. de Polignac e J. Raspi Serra, Paris, Somogy, 1998, pp. 95-97. La *Giocatrice di aliossi* compare dagli scavi nella Villa Giustiniani nel 1732 ed è subito acquistata da Nicolas Vleughels per la collezione di Polignac, che poco dopo lascia l'Italia: E. BRUGEROLLES – F. DE POLIGNAC, *Artistes, mécènes et collectionneurs du Palais Altemps de Rome aux XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup>*, «Gazette des Beaux-Arts», 121, 1993, 1489, pp. 59-76: 73. Sugli scavi intorno a Roma promossi da Albani e Polignac: F. DE POLIGNAC, *Archéologie, prestige et savoir: visages et itinéraires de la collection du cardinal de Polignac*, in *L'Anticommanie. La collection d'antiquités aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Atti del convegno (Montpellier-Lattes, 9-12 giugno 1988), a cura di A.F. Laurens e K. Pomian, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, pp. 19-30; A. DOSTERT, *Die Antikensammlung des Kardinals Melchior de Polignac*, in *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Internationales Kolloquium (Düsseldorf, 7-10 febbraio 1996), a cura di D. Boschung e H. von Hesberg, Mainz, 2000, pp. 191-198; EAD., *La “Description historique” des antiques du cardinal de Polignac par Moreau de Mautour. Une collection romaine sous le regard de l'érudition française*, «Journal des savants», gennaio-giugno 2001, pp. 93-151; B. CACCIOTTI, *Gli scavi di antichità del cardinal Alessandro Albani ad Anzio*, «Bollettino dei Musei comunali di Roma», XV, 2001, pp. 25-60; *Edme Bouchardon: une idée du beau*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 2 settembre-5 dicembre 2016; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 10 gennaio-2 aprile 2017), a cura di A.-L. Desmas, E. Kopp, G. Scherf e J. Trey, Paris, Louvre éditions, 2016; E. KOPP, *The learned Draftsman Edme Bouchardon*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2017.

<sup>66</sup> È un punto messo in luce da P. STEIN, *Copies and Retouched Drawings by Charles-Joseph Natoire*, «Master Drawings», 38, 2, 2000, pp. 167-187.

suis content. Je leur ai dit: 'Promenez-vous les fêtes et dimanches, dans les beaux-cabinets de Rome; voyez les belles choses qui vous touchent; il sera difficile si je ne vous fais avoir la permission de le copier'. Et ainsi chacun, suivant son goût, aura lieu de se perfectionner sur d'excellens originaux qui donnent dans leur génie.<sup>67</sup>

Oltre a segnalare una grande quantità di luoghi in cui trovare opere su cui esercitarsi, Vleughels consiglia anche di selezionare per proprio conto su cosa focalizzare l'attenzione. Una libertà di scelta in cui però le indicazioni del direttore hanno un ruolo fondamentale: resta in primo piano la copia in Vaticano, alla Farnesina e in Palazzo Farnese; fra le chiese, luoghi pur considerati poco adatti all'esercizio degli allievi da Vleughels, rimane fondamentale Santa Maria della Concezione, per il *San Michele* di Guido Reni e l'*Anania che ridà la vista a san Pietro* di Berrettini, principalmente. Ma sono soprattutto le collezioni private, per lo più in precedenza mai frequentate dai *pensionnaires*, a offrire gli spunti migliori: l'esempio più calzante è quello di Carle Vanloo, a cui, fra le opere da copiare per esercitarsi, Vleughels propone con una certa insistenza una tela di Veronese presente in Casa Colonna. Come se il lungimirante direttore avesse compreso che Vanloo, in fondo, necessitava di accanirsi su un esercizio di quel tipo per accostarsi meglio al mondo veneziano, rispetto a quanto mostrato a Parigi: l'11 luglio 1730 Vleughels scrive a D'Antin: «Hier, j'envoyai prendre la mesure d'un beau P. Veronese que le frère de M. Vanloo ira copier avec plaisir et qui, comme je l'espère, lui sera d'un grand profit». <sup>68</sup> Vleughels, a differenza di quanto faccia con gli altri allievi, insiste molto con Vanloo su questo punto; il 15 marzo 1731 scrive ancora: «Je fis copier cet été au frère de M. Vanloo une *Vénus* d'après Paul Véronèse; il en si bien profité qu'il en vient de composer une, qui fait compagne à ce tableau, qui ne lui est guère inférieure et bien dans le goût de cet habile peintre. Il me paroît que cette étude lui a été d'un grand profit». Il direttore si riferisce alla *Venere che disarma Amore*, nel Settecento conservata dai Colonna e ora in collezione Crediop a Roma. A oggi non è nota una tela di Vanloo rappresentante una *Venere* dal Veronese, come del resto non è attualmente segnalata alcuna sua copia certa dal pittore veneziano, punto di riferimento per l'armonia dei colori ma anche per la composizione, come più volte sottolineato da Roger de Piles nel *Cours par principes*. Ma ne resteranno vistose tracce soprattutto nella produzione subito successiva al soggiorno romano. In questo caso, scegliendo la *Venere che disarma Amore* della collezione Colonna, credo che

<sup>67</sup> *Correspondance* 1887-1912, VIII, 1898, p. 29.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 124.

Vleughels puntasse anche a indirizzare il giovane pittore verso lo studio di un soggetto sapientemente sofisticato e sensuale, per migliorarne la formazione sul piano della resa espressiva.<sup>69</sup>

Altro caso significativo è quello di Pierre-Charles Trémolières; dopo qualche tempo a Roma, e un brillante dipinto raffigurante *Agar e l'Angelo* (1729 circa) che pare rappresentare una sbandata del giovane allievo per le prove del collega *pensionnaire* François Boucher, inizia una serie di copie da maestri bolognesi, a partire dalla *Madonna col Bambino e i santi Antonio Abate e Pietro Eremita* da Guido Reni, in collezione Giustiniani, datata 1730 (Fig. 12).<sup>70</sup> Poco prima del termine della sua borsa di studio, nel 1732, Alessandro Albani gli affida la realizzazione della serie di tele dei Sacramenti, interpretazione di quella celebre di Crespi eseguita nel 1712 circa per il cardinale Ottoboni, e fino al 1747 conservata a Roma, commissione che gli permetterà di restare in Accademia ancora per un anno.<sup>71</sup> Una volta partito da Roma, si fermerà poi a Bologna, dove si eserciterà su un dipinto

<sup>69</sup> Ivi, p. 136. La *Venere che disarmava Amore* è descritta per la prima volta in Casa Colonna nell'inventario del 1689, viene venduta a fine Settecento ed entra nell'attuale collezione nel 1990: *Fasto Romano. Dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sacchetti, 15 maggio-30 giugno 1991), a cura di A. González-Palacios, Roma, Leonardo-De Luca, 1991, pp. 117-118; P. Tosini, in *La collezione d'arte di Dextra Crediop. Dipinti, disegni e sculture dal XVI al XX secolo*, a cura di P. Tosini, Milano, Skira, 2002, n. I.4, pp. 28-29.

<sup>70</sup> Il primo dipinto si trova in collezione privata parigina; il secondo a Grenoble, Musée des Beaux-Arts, inv. 36.

<sup>71</sup> Cfr. P. ROSENBERG, *La fortune des Sacraments de Crespi en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna fra Europa continentale e mediterranea*, Atti del Convegno (Bologna, Pinacoteca Nazionale / Accademia Clementina / Fondazione Cesare Gnudi, ottobre 1990), a cura di G. Perini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 473-481 (ripubblicato in P. ROSENBERG, *Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche fra l'Italia e la Francia*, Milano, Skira, 2005, pp. 105-113; A. RIZZO, in *Sfida al Barocco 2020*, n. 176, pp. 458-459. La serie dagli originali di Crespi, commissionati da Ottoboni e conservati a Roma nel palazzo della Cancelleria, si trova oggi presso il Museo di Arti Decorative Accorsi-Ometto di Torino. Le sette tele sono seguite dall'esecuzione di altrettanti disegni alla pietra nera, firmati e datati 1734, pensati per una traduzione a stampa e più indipendenti dal modello crespiano (J.-F. MÉJANÈS, in *Pierre-Charles Trémolières 1773*, nn. 13-16, pp. 98-99; P. ROSENBERG, in *Masterful Studies. Three Centuries of French Drawings from the Prat Collection*, catalogo della mostra (New York, National Academy of Design, 13 novembre 1990-20 gennaio 1991; Forth Worth, Kimbell Art Museum, 11 gennaio-21 aprile 1991; Ottawa, National Gallery of Canada, 1 luglio-25 agosto 1991), a cura di P. Rosenberg, New York, National Academy of Design, 1990, n. 40, pp. 114-115; E. BRUGEROLLES, in *François Boucher et l'art rocaille*, 2003, nn. 56-57, pp. 234-237; P. ROSENBERG, in *Passion for Drawing. Poussin to Cézanne, drawings from the Prat collection*, catalogo della mostra (Los Angeles, County Museum, 7 novembre 2004-7 gennaio 2005; Toledo, Museum of Art, 5 febbraio-3 marzo 2005; Naples, Naples Museum of Art, 17 aprile-12 giugno 2005; Philadelphia, Museum of Art, 16 luglio-25 settembre 2005), a cura di P. Rosenberg, Alexandria, Art Services International, 2004, n. 29, pp. 122-125; L.-A. PRAT, *Le dessin français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Louvre éditions / Somogy, 2017, pp. 143-144), oggi suddivisi fra collezioni private, l'École des Beaux-Arts di Parigi, il Musée des Beaux-Arts di Cholet e il Musée du Louvre.

di Cavedone, *Sant'Alo e san Petronio che adorano la Vergine con il Bambino*, significativamente copiato anche, qualche decennio più tardi, da Joseph-Marie Vien.<sup>72</sup> L'orientamento di stile a cui il direttore mirava per Trémolières, che ha i suoi risultati, in particolare nella produzione successiva, in un rococò più composto, è esplicitato in una lettera del 22 ottobre 1734: «Trémollière sera, que je crois, dans un peu à Paris; il a plu ici, et, comme je l'ai déjà dit à V.G., on l'a vu partir à regret; il s'est fait une manière, en copiant certains tableaux que je lui ai procurez, qui ne déplaira pas; elle aura au moins la grâce de la nouveauté».<sup>73</sup> Osservando la copia da Reni di Trémolières si avverte immediatamente la correzione stilistica che Vleughels auspicava per il pittore, e per il quale la scelta di opere come quella in collezione Giustiniani aveva sortito l'effetto voluto: la Madonna, con il Bambino in braccio e affiancata da putti risente di uno stile più morbido, sottolineato da colori più tenui. Le figure dei due santi invece seguono bene l'originale nella cifra stilistica più severa e nei toni più cupi. Rispetto al *San Michele* in Santa Maria della Concezione, la tela con la *Madonna e i santi Antonio Abate e Pietro Eremita* non ha infatti lo stile «faible» che sovente veniva riconosciuto a Reni – ne aveva parlato anche Antoine Coypel nel *Discours* del 1721 – e anzi al contrario rappresentava un esercizio valido per correggere alcuni slanci leziosi squisitamente rococò.<sup>74</sup>



Fig. 12. PIERRE-CHARLES TRÉMOLIÈRES (da GUIDO RENI), *Madonna col Bambino e i santi Antonio Abate e Pietro Eremita*, 1730, olio su tela. Grenoble, Musée des Beaux-Arts, inv. P 36.

<sup>72</sup> La stessa opera di Cavedone è copiata anche da Boucher in un disegno in collezione Mariette, ora perduto: P. ROSENBERG – L. BARTHÉLEMY-LABEEUW, *Les dessins de la collection de Pierre-Jean Mariette, École française*, 2 voll., Milano, Electa, 2011, I, p. 332. Per i dipinti e i disegni di Trémolières relativi a queste committenze: *Pierre-Charles Trémolières* 1973, pp. 98-99.

<sup>73</sup> *Correspondance* 1887-1912, IX, 1899, p. 116.

<sup>74</sup> Sulla tela di Trémolières: G. CHOMER, in *Peintures françaises avant 1815. La collection du Musée de Grenoble*, Paris, Flammarion, 2000, n. 104, pp. 229-231. Così D'Antin aveva definito il

Si tratta di un argomento ancora da approfondire, tuttavia isolando alcuni passi della *Correspondance* si può fare qualche osservazione più specifica: la selezione di modelli, “antichi” e “moderni”, effettuata da Vleughels per esaltare, e a volte correggere, le inclinazioni stilistiche di ciascuno degli artisti, per quanto si è potuto vedere assume un significato importante per Natoire, Carle Vanloo e Trémolières. Sembra inoltre non secondario isolare l’ultima fase dell’arco cronologico qui preso in considerazione (1724-1734), momento in cui, dopo il ritorno a Parigi di gran parte dei *pensionnaires*, dalla fine del 1732 restano in Accademia soltanto, fra i pittori, Louis-Gabriel Blanchet, Pierre Subleyras e Pierre-Charles Trémolières. Con loro, Felice Ronchi, un nuovo allievo poco apprezzato da Vleughels, che era arrivato da Bologna nel 1731 dopo aver vinto il concorso Marsili all’Accademia Clementina nel 1729.<sup>75</sup> Il fatto potrebbe sembrare poco significativo, ma assume rilevanza considerando che si tratta di un gruppo di pittori – Blanchet, Trémolières e Ronchi – impegnati negli anni Trenta in commissioni per la famiglia inglese degli Stuart in esilio a Roma dopo un periodo di permanenza a Bologna. Come se il gruppo già omogeneo di pittori sia accomunato anche da un ulteriore legame, di committenza, ancora da indagare.<sup>76</sup>

#### EFFETTI DELLO STUDIO SUGLI ANTICHI E SUI MODERNI

Ma nello specifico, quali sono gli aspetti che da Roma influenzano gli artisti nella loro produzione? Per l’artista più indipendente della generazione, Subleyras, l’esperienza all’Accademia di Francia a Roma ha un ruolo

---

*San Michele* di Reni in una lettera del 15 marzo 1732: «Pour ce qui regarde les tableaux, le premier du Guide, representant saint Michel, ne méritoit pas, ça me semble, d’être copié étant de sa dernière manière et fort faible», *Correspondance* 1887-1912, VIII, 1898, p. 306.

<sup>75</sup> *Atti dell’Accademia Clementina. Verbali consiliari*, a cura di S. Questioli, 4 voll., Bologna, Minerva, 2005, I (1710-1764), 2005, pp. 90, 124.

<sup>76</sup> Sulle committenze a Bologna e a Roma della famiglia Stuart cfr. E. CORP, *The Stuarts in Italy, 1719-1766: A Royal Court in Permanent Exile*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011; Id., *The Stuart Court and the Art patronage of portrait-painters in Rome 1717-1757*, in *Roma Britannica: Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*, Atti del Convegno (Roma, British School, 15-17 febbraio 2006), a cura di D.R. Marshall, S. Russell e K. Wolfe, London, British School at Rome, 2011, pp. 39-53, che però si soffermano più sui ritrattisti e lasciano da parte le figure di Felice Ronchi, definito *protégé* degli Stuart nella *Correspondance* (nel primo testo viene citato però un Joseph Ronchi, Gentiluomo di camera di James III a Bologna), e di Trémolières; quest’ultimo ha invece inequivocabilmente dei legami con la famiglia inglese, ancora del tutto da studiare come del resto la sua produzione romana, e già nel 1730 dipinge a Roma un *Ritratto in preghiera* della regina d’Inghilterra Matilde: *Pierre-Charles Trémolières* 1973, p. 62 (ora in collezione privata a Raddon, Haute-Saône).

diverso rispetto agli altri, e non è un caso: lo studio effettuato a Tolosa era troppo importante. Subleyras come noto non tornerà più a Parigi, complici un matrimonio con una donna romana, ma soprattutto una serie di commissioni al di fuori dell'Accademia già a partire dai primi anni Trenta.<sup>77</sup> Il suo alunnato in Palazzo Mancini è caratterizzato dall'incomprensione di Vleughels, che non manca di sottolineare la provenienza provinciale dell'allievo, e che per lui sembra non riuscire a individuare una strada adatta: così lo descrive in una lettera del 10 maggio 1731, tre anni dopo il suo arrivo, in cui rivela la possibilità di prolungare il soggiorno dell'artista grazie al sostegno della famiglia Pamphilj:

le sr. Subleyras ne demande autre chose que ce que V.G. lui accorde avec tant de bonté, qui est de rester encore, après le temps fini, à étudier dans l'Académie; c'est un fort bon sujet, très sage, et qui à très bonne volonté. Dans la province où il a séjourné, le goût qu'il y a pris n'est pas celui qu'on voit icy; il a un peu de peine à se débarbouiller; le temps que veut bien lui accorder V.G. et son assiduité le perfectionneront.<sup>78</sup>

Anche a Roma dunque la sua formazione, acquisita nella provincia francese permeata di un classicismo più marcato e vario che a Parigi, prende il sopravvento. Il direttore aggiunge il 5 marzo 1732: «c'est un garçon qui a été élevé en province; ce n'est pas un méchant sujet; il a de la peine à revenir des premières préventions, aussi cela est-il très difficile; cependant, il vient de finir un de nos dessus de porte, où il ya du bon et il y a à souhaiter».<sup>79</sup> Vleughels si riferisce con tutta probabilità al sovrapporta raffigurante *Amore e Psiche*, che viene eseguito da Subleyras in occasione di un concorso di pittura interno all'Accademia, indetto dallo stesso direttore la prima volta già nel 1727, di cui i migliori risultati dovevano essere scelti per arredare alcune sale del palazzo «où il manquoit des tapisseries».<sup>80</sup> La tela ha un evidente richiamo a modelli seicenteschi, di Simon Vouet in particolare.<sup>81</sup> Del resto, una delle prime opere eseguite a Roma, il *Baccanale*

<sup>77</sup> Nel 1737 Subleyras vive insieme a Louis-Gabriel Blanchet nella parrocchia di San Salvatore ai Monti: *Subleyras* 1987, p. 13. Per Subleyras a Roma cfr. anche: P. ROSENBERG, *Le peintre Subleyras, pensionnaire au Palais Mancini*, in *L'Académie de France à Rome* 2016, pp. 291-305.

<sup>78</sup> *Correspondance* 1887-1912, VIII, 1898, pp. 205-206.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 306. I passi relativi a Subleyras sono già trascritti in PENENT 2004.

<sup>80</sup> *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, p. 332; *ivi*, VIII, 1898, p. 250.

<sup>81</sup> Il riferimento a Vouet è già messo in luce in *Subleyras* 1987, pp. 152-153. Il dipinto, ritrovato nel 1985, è comparso sul mercato parigino nel 2012 e si trova ora in una collezione privata in Belgio. Su Subleyras all'Accademia di Francia a Roma è particolarmente interessante la nota di Luigi Lanzi nella *Storia pittorica*: «alla Scuola romana recò vantaggio grandissimo.

di cui resta una stampa incisa da Pierre-Ignace Parrocel nella città italiana fra il 1736 e il 1737, è prova di una consuetudine con i modelli del Seicento, che a Roma potevano essere compresi e apprezzati più che nella Parigi dei primi anni Trenta. Gli studi sulle figure panneggiate, fatti da Subleyras all'Accademia di Francia e di cui l'artista dà sfoggio in una tela raffigurante *Caronte che traghetta le anime sullo Stige* (1735 circa), (Fig. 13) da intendere come sintesi del suo studio di perfezionamento in tali anni fra nudi e panneggi, sono in realtà da inserire nel filone di un percorso intrapreso già a Tolosa nello studio di Rivalz, e che segnerà anche gran parte delle opere della futura carriera.<sup>82</sup> L'invio a Parigi di due dipinti raffiguranti *I Cinque Sensi* – detto anche *Gli Attributi delle Arti*, o *Fantasia d'artista* (1740 circa) – e la *Flagellazione* (1735 circa), mi pare assumere un ruolo di scelta programmatica: nel primo dipinto, di complessa interpretazione, appare al centro una riduzione in gesso della *Santa Susanna* di Duquesnoy, tra il *Torso del Belvedere* e una *Testa di Niobe*, a dimostrare l'adesione alle teorie belloriane per cui il modello della santa Susanna simboleggia la capacità degli scultori moderni di eguagliare quelli antichi. A fianco si vedono una tavolozza, dei fiori, del vino, un violino e degli spartiti musicali, che riprendono una tradizione di nature morte a cui con una declinazione tutta particolare si accosterà anche Chardin a Parigi. La seconda tela, con la *Flagellazione*, non era nelle corde della città francese, soprattutto nei primi anni Trenta, ed era anzi arricchita da riferimenti alla pittura a Roma, e in particolare alla *Flagellazione* di Marco Benefial in San Francesco delle Stimmate (1731);<sup>83</sup> con essa Subleyras rivela dunque il suo agio con la realtà artistica romana, che mostra soprattutto nelle opere di soggetto religioso.<sup>84</sup> Natoire è il più sen-

Mentre questa non produceva se non settarj di vecchj stili, e così invecchiava anch'essa, egli opportunamente scì in campo con una maniera tutta nuova. Era stata da Luigi XIV fondata in Roma l'Accademia, i cui principj si ripetono dal 1666 [...]. Correva però allora nella Scuola uno stile, che aveva del manierato, ond'è che da più anni è ito in disuso. [...] Subleyras educato in quell'Accademia emendò tal gusto, ritenendone il buono, rifiutandone il debole, e aggiungendovi di suo ingegno quanto bastò a formare una maniera veramente originale. È vaga, finita, d'una benintesa varietà di teste e attitudini, e di un merito grande nella distribuzione del chiaroscuro, per cui i suoi quadri fanno nel totale assai bell'effetto. Tutto vedeva dal vero: ma le figure, e i vestiti sotto il suo pennello prendevano una certa grandiosità, che in lui par facile perché gli è naturale»: L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dell'abate Luigi Lanzi antiquario della r. corte di Toscana*, 3 voll., Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1795-1796, I, pp. 556-557.

<sup>82</sup> Parigi, Musée du Louvre, inv. 8007.

<sup>83</sup> Per le opere di Subleyras qui citate (rispettivamente Tolosa, Musée des Augustins, inv. RO 279; Montauban, Musée Ingres, inv. 843-7) cfr. *Subleyras* 1987, p. 159, dove è già messo in luce il riferimento al dipinto di Benefial.

<sup>84</sup> Come ad esempio anche la *Sacra Famiglia*, oggi conosciuta attraverso una stampa probabilmente eseguita dallo stesso Subleyras a Roma, e ispirata a un modello marattesco (Phi-

sibile ai modelli italiani, soprattutto del tardo Seicento e del Settecento. Al di là delle numerose copie dai modelli più tradizionali, condivise a volte con Trémolières e soprattutto con Bouchardon, anche di opere in scultura, la sua attenzione come abbiamo visto si focalizza su dipinti e affreschi che hanno una solida reputazione per l'abile composizione. Pietro da Cortona ne è l'esempio lampante. E Natoire aveva bisogno di essere riconosciuto eccellente nella composizione; anche per il ruolo che si sarebbe dato a Parigi, e che la critica gli avrebbe riconosciuto, come continuatore di Lemoyne. Non a caso nel 1738 verrà chiamato a terminare il dipinto raffigurante *Cristo guarisce il cieco* per la chiesa di Saint-Martin-des-Champs a Parigi, ora ad Arras, lasciato incompiuto da Lemoyne nel 1736, anno della sua morte. Si può dire che al ritorno dall'Italia, passando attraverso Bologna, la Lombardia e il Veneto, Natoire comprenda ancora di più il linguaggio che Lemoyne aveva rinfrescato dal 1723 con il soggiorno in Italia. Il suo *morceau de réception*, presentato nel 1734, *Venere chiede a Vulcano le armi per Enea*, può essere inteso a una prima analisi come una ripresa del *morceau d'agrément* di Boucher, di medesimo soggetto, eseguito qualche anno prima; ma in realtà è Natoire che inizialmente fra i due riscuote più successo al ritorno a Parigi.<sup>85</sup> È vero che è proprio lui fra i primi artisti della generazione a tornare in patria, nel 1730, e le prime commissioni sono molto importanti. Per il castello di Le Chapelle Godefroy nel 1731 riceve da parte di Philibert Orry l'incarico per una serie di dipinti, una sequenza



Fig. 13. PIERRE SUBLEYRAS, *Caronte che traghetta le anime sullo Stige*, 1735, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. 8008.

ladelphia, Museum of Art). Per i *Cinque Sensi* cfr. la recente scheda di N. LESUR, in *Sfida al Barocco* 2020, n. 3, p. 213.

<sup>85</sup> Per la tela di Natoire: Montpellier, Musée Fabre, inv. 803.1.14; il dipinto di Boucher, presentato nel 1731 si trova al Louvre, inv. 2709.

narrativa in cui il saper comporre ha un ruolo determinante.<sup>86</sup> Il perfezionamento romano contribuisce dunque a dargli una direzione verso il racconto in serie, e ha un peso sulle commissioni successive. Su tutte, nel 1734, le grandi tele con le *Storie di Don Quichotte* per il Palais Impérial di Compiègne (Fig. 14).<sup>87</sup> Gli anni Trenta per Natoire sono pieni di committenze in tal senso; non ultima quella dell'Hôtel de Soubise con le *Storie di Psiche* da Apuleio, in cui significativamente prende il posto proprio di Lemoyne, chiamato a eseguire l'opera nel 1733.<sup>88</sup>

Il successo in un primo momento meno eclatante riscosso da François Boucher al ritorno a Parigi, si traduce nell'incarico dei tondi in *grisaille* raffiguranti le *Virtù* per la regina Maria Leszczyńska a Versailles, in pendant con la favillante serie di sovrapporte di Natoire e di De Troy, nel 1731. Il suo percorso a Roma non era stato ortodosso. Come noto non faceva parte dei *pensionnaires* e doveva mantenersi per vivere: «[il] fit plusieurs petits tableaux précieux à la manière des Flamands»; la frase di Papillon de la Ferté sottolinea che l'attività principale del pittore in Italia era influenzata da quanto aveva già fatto, sulla scia di Berchem e dal paesaggio d'Olanda.<sup>89</sup> Boucher continua dunque a percorrere una strada molto prossima a quella già sperimentata a Parigi. I paesaggi eseguiti a Roma sono distanti da quelli realizzati con le indicazioni di Vleughels dagli altri *pensionnaires*, quali ad esempio i superbi e geometrici paesaggi di Étienne Jaurat. Quelli di Boucher risentono del paesaggio nordico certo, di uno sguardo verso il Nord che a Roma c'era, anche attraverso i bamboccianti. Il filo che unisce l'esperienza parigina degli anni Venti e i paesaggi a Roma, contribuisce a spiegare perché Boucher al ritorno a Parigi si dedichi al genere della pastorale galante, di cui è inventore e assoluto protagonista;<sup>90</sup> gli esempi più belli sono degli anni Trenta (Fig. 15) (su tutti i *Piaceri della vita campestre* del Louvre, del 1737), ma la sua produzione in questo genere, del tutto indipendente dal galante portato avanti in tali anni da Lancret, Oudry, e da De Troy, continua ininterrotta nei decenni successivi. È un prodotto solo suo, e solo moderno,

<sup>86</sup> La serie di cinque tele con le *Histoires des Dieux*.

<sup>87</sup> CAVIGLIA-BRUNEL 2012, pp. 249-263.

<sup>88</sup> Per i disegni preparatori di Lemoyne, per la maggior parte oggi conosciuti attraverso una traduzione in stampa, cfr. BORDEAUX 1984.

<sup>89</sup> Riportata in F. JOULIE, *Le voyage à Rome, découverte des Bamboccianti et de Bloemaert (1728-1731)*, in *Boucher et les peintres du Nord* 2004, p. 34.

<sup>90</sup> A. LAING, *Boucher et la pastorale peinte*, «Revue de l'Art», 73, 1986, pp. 55-64; F. JOULIE, *Autour d'un tableau retrouvé pour les petits appartements de Louis XV au château de Fontainebleau, les premières pastorales de François Boucher*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 2007 (2008), pp. 173-189.



Fig. 14. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, *Sancho Panza e il venditore di nocchie*, 1734 circa, olio su tela. Compiègne, Palais Impérial, inv. 36.766.

che rielabora nel linguaggio della pittura francese, un gusto che non era tale in partenza, a partire dal galante di Watteau. I suoi paesaggi sono differenti da quelli coevi di De Troy, che pure avevano un enorme successo, di critica e soprattutto di pubblico, ancora negli anni Trenta. Differenti anche da quelli di Lancret, che continua la sua fortuna per tutta la metà del secolo, più fedele a un tipo di galante che Boucher conosce e sorpassa. La prima committenza importante di quest'ultimo, nel 1731, risiede in un gruppo di dipinti mitologici per la sala da biliardo della dimora parigina di François Derbais, avvocato del Parlamento e figlio di uno scultore.<sup>91</sup> La ripresa di Rubens ormai trasfigurato nel gusto personale di Boucher è evidente, con una ricercatezza grafica per i dettagli, soprattutto quelli vegetali, in un certo modo prossima a quanto De Troy già aveva messo in pratica in un dipinto

<sup>91</sup> La serie completa prevede *Aurora e Cefalo*, il *Rapimento di Europa*, *Mercurio che affida il giovane Bacco alle ninfe*, la *Nascita di Venere* e quattro tele con gli *Amori*. Come suggerisce Mariette, la casa di Derbais in rue Poissonnière era una vetrina per Boucher: «Tout y est admirable, et surtout un pinceau aussi ferme qu'il est gracieux» (MARIETTE 1853-1860, I, 1853, p. 165).



Fig. 15. FRANÇOIS BOUCHER, *I piaceri della vita campestre*, 1737, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. 2726.

del 1716, *Il Ratto di Europa*.<sup>92</sup> Un rubenismo di particolari che si vede anche nelle serie di stampe che Boucher realizza negli anni Trenta su suo disegno, ad esempio l'*Andromeda*, ma anche nel *Rinaldo e Armida* del 1734.<sup>93</sup> Ma non è assente nemmeno il riferimento a Lemoyne, ad esempio all'*Aurora e Cefalo*, del 1724, conosciuto oggi attraverso una stampa di Laurent Cars. Il confronto con un bel dipinto di Natoire raffigurante *Io e Giove*, del 1731, mette in luce il diverso riferimento a Lemoyne dei due pittori, ma anche, ormai, la strada che li divideva; Natoire non dimentica i riferimenti alla pittura bolognese che erano stati così forti a Roma (Figg. 16-17).<sup>94</sup>

Carle Vanloo sceglie invece una strada diversa. Nel 1732 si ferma in Piemonte, dove resta due anni, e dove rispolvera i legami già stretti dal fratello Jean-Baptiste più di un decennio prima lavorando per i Carignano e per Carlo Emanuele III. A Torino può mettere in pratica quanto appreso a Roma; la

<sup>92</sup> Washington, The National Gallery of Art, inv. 2010.115.1.

<sup>93</sup> Parigi, Musée du Louvre, inv. 2720. *Morceau de réception*.

<sup>94</sup> Troyes, Musée des Beaux-Arts, inv. 835.3.

copia di Veronese gli aveva allenato l'occhio anche alla sensualità delle composizioni del pittore veneziano. Non era insensibile ai modelli della scultura, e non è difficile scorgere la citazione del *Sant'Ignazio* di Pierre Legros, nella *Immacolata Concezione* dipinta nel 1734 per la chiesa di San Filippo Neri a Torino, nella delicatezza del gesto.<sup>95</sup> Nella tela con il *Matrimonio della Vergine* eseguita a Roma nel 1729 forse per il cardinale Polignac, il disegno ispirato ai modelli di Maratta si unisce a un colore brillante. A Roma Carle era migliorato sensibilmente nel colore e nel disegno, come sottolineato dalla critica anche al ritorno a Parigi. Il *morceau de réception* che presenta all'Académie nel 1735, *Apollo e Marsia*, mostra questo binario: da un lato l'Apollo si avvicina a quello del Belvedere e la linearità di tratto segnala lo studio del disegno; dall'altro Marsia è ispirato al Laocoonte e ai modelli di Rubens. A Roma Carle si era perfezionato in particolare su esempi scelti di Veronese. Fra tutti gli artisti della sua generazione era colui che aveva più carte in regio-



16



17

Fig. 16. FRANÇOIS BOUCHER, *Aurora e Cefalo*, 1733, olio su tela. Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 143. Fig. 17. CHARLES-JOSEPH NATAIRE, *Io e Giove*, 1731, olio su tela. Troyes, Musée des Beaux-Arts, inv. 835.3.

<sup>95</sup> Il dipinto si trova oggi al Museo Diocesano di Torino.

la per diventare un abile pittore di storia, come scrisse l'abate Desfontaines nel 1739 «Monsieur Carle Vanloo a continué de faire voir que tout se trouve réuni en lui, composition, dessin, coloris».<sup>96</sup> A Roma e a Torino molte sue opere erano state dedicate alla pittura di storia, religiosa, ma anche legata al mito. La serie di piccole tele della *Gerusalemme liberata* per il Palazzo Reale torinese, del 1733, (Fig. 18) arredano la nuova formula di abitare le stanze ideata da Filippo Juvarra, dove le storie del mito prendevano forma attraverso un programma iconografico che piegava il contenuto alla decorazione, e una pittura che sostituiva l'*historia* con uno scenario teatrale filtrato dalla sensibilità arcadica; esse sono un'esplosione di colore veneziano, e in alcune, complice una scelta anche particolare legata a scene che hanno come protagonisti personaggi femminili, un pathos che lo stesso Vleughels si era auspicato il pittore potesse apprendere in Palazzo Mancini.<sup>97</sup>

In un quadro di artisti che sanno spaziare abilmente fra diversi generi, la conferma di questa attitudine e l'accostamento in egual modo importante fra disegno e colore, sono la direzione che Vanloo si vuole dare. Quando torna a Parigi le prime committenze importanti si mostrano eterogenee. Da una parte un incarico come il *Riposo dalla caccia*, dipinto nel 1737 per la sala da pranzo dei Petits Appartements di Luigi XV a Fontainebleau, che si inserisce in un filone galante, più simile a Lancret e di De Troy che a quello pastorale galante che Boucher stava mettendo a punto.<sup>98</sup> Dall'altra le commissioni per la grande tela d'altare di Notre Dame de l'Assomption a Parigi, nel 1736, oppure la *Fuga in Egitto*.<sup>99</sup> Al di là delle tele per l'Hôtel de Soubise, le opere che presenta ai Salons negli anni Trenta, su cui non mi soffermo in questa occasione e che vanno studiate in relazione anche agli interventi paralleli degli altri pittori della generazione, sono significative per comprendere la direzione che sceglie di prendere, la personalità che decide di costruirsi, che dagli anni Quaranta andrà anche a discapito della qualità e della freschezza della sua produzione.

La differenza fra i due pittori di origine provenzale che fino alla fine degli anni Venti avevano vissuto una formazione molto simile, Vanloo e

<sup>96</sup> *Exposition des peintures, sculptures et gravures tirés des observations sur les écrits des modernes par l'abbé Des Fontaines*, 1739, Paris, Bibliothèque Nationale, Collection Deloynes, t. XLVII, pièce 1208, p. 158. Per l'*Apollo e Marsia*, Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. MRA115. Il *Matrimonio della Vergine* è a Nizza, Musée Cheret.

<sup>97</sup> Per queste opere, e in particolare per quelle realizzate in Piemonte, cfr. da ultimo: A. Rizzo, Di "Gallico E Venezian carattere". *La Gerusalemme Liberata di Carle Vanloo per il Gabinetto del Pregadio nell'Appartamento d'Inverno del Re*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanella, Torino, Editris Duemila, 2016, pp. 115-121.

<sup>98</sup> Parigi, Musée du Louvre, inv. 6279.

<sup>99</sup> *La Fuga in Egitto* si trova in collezione Milgrom a Sceaux.



Fig. 18. CARLE VANLOO, *Rinaldo abbandona Armida*, 1733, olio su tela. Torino, Palazzo Reale, inv. 680.

Dandr -Bardon, si fa pi  marcata al ritorno da Roma. Dandr -Bardon aveva vissuto il soggiorno romano, dal 1727 al 1731, un po' da *outsider*, non godendo di una borsa di studio. Vleughels gli aveva dato subito una direzione; in una lettera dell'agosto 1727 scrive di lui: «son fort est l'invention et la couleur [...]   qui il ne manque, pour dire la verit , que ce qu'il peut apprendre dans Rome, qui est la correction et les belles formes».<sup>100</sup> Sulla strada del ritorno, si era fermato sei mesi a Venezia, dove aveva rinfrescato i suoi colori schiariti e i toni alla Pittoni; il soggiorno gli aveva riportato alla mente le composizioni larghe, ariose della pittura veneziana. E poi era approdato in Provenza, sua terra natale. Questa   la coincidenza fortunata che lo fa arrivare a Parigi con una marcia diversa. Il pittore non stenta a trovare un posto tutto suo nel panorama artistico della citt . E ci  probabilmente anche per un'altra coincidenza fortunata: la presenza dal 1729 come arcivescovo di Parigi di un provenzale, Monsignor de Vintimille, gi  arcivescovo dal 1708 di Aix-en-Provence, che favorisce Dandr -Bardon nelle committenze religiose (Fig. 19). Il suo stile al ritorno in Francia   subito riconoscibile, unico, ed   uno dei casi in cui   gi  ben delineato nel suo *morceau de réception* all'Académie Royale, nel 1735, l'*Ambizione di Tullia*.<sup>101</sup> Accostatosi

<sup>100</sup> *Correspondance* 1887-1912, VII, 1897, pp. 364-366.

<sup>101</sup> Montpellier, Musée Fabre, inv. D803-1-6. Sul ruolo dei *morceaux d'agrément* e di *réception* degli artisti della generazione del 1700 cfr. almeno W. MC ALLISTER JOHNSON, *Les morceaux*

nella prima metà degli anni Venti per la composizione ma soprattutto per il colore ai modelli veneziani di moda a Parigi, facilmente rintracciabili anche nello studio di Jean-François de Troy, suo maestro prima del provenzale Jean-Baptiste Vanloo, a Palazzo Mancini Dandré-Bardon, su indicazione di Vleughels, aveva studiato il disegno, in particolare sugli esempi di Raffaello, come dimostra nella seconda versione del dipinto raffigurante *Augusto punisce i concussionari* inviato ad Aix-en-Provence nel 1729.<sup>102</sup>

Se per i colleghi *pensionnaires* della stessa generazione, Boucher, Vanloo e Natoire, il perfezionamento romano si innestava variamente su di una precedente formazione totalmente parigina o quasi, per Dandré-Bardon l'origine provenzale e i frequenti contatti con committenti di Aix-en-Provence ebbero un ruolo importante. Nell'*Ambizione di Tullia* la smaltata e brillante cromia di ispirazione veneziana, prossima ad Amigoni, evidente in molte sue opere dello stesso periodo, anche grafiche, e vivificata dal soggiorno nella città lagunare prima del ritorno in patria nel 1731, tornisce un disegno limpido ma a tratti nervoso, perfezionato a Roma, in un impianto compositivo costruito per diagonali in cui il debito verso i modelli di Venezia si mescola a suggestioni della sua formazione provenzale, come i profili dei soldati in secondo piano o la resa a tratti caricaturale dei cavalli e del corpo di Servio Tullio.

Pierre-Charles Trémolières era rimasto a Roma più lungo del previsto, fino al 1733, per numerosi problemi di salute e per completare la commissione dei *Sacramenti*. Nel 1732 era uno dei pochi pittori della sua generazione a essere ancora a Palazzo Mancini, insieme tra gli altri a Subleyras, Louis-Gabriel Blanchet e a Felice Ronchi proveniente dall'Accademia Clementina, e su indicazione del direttore Vleughels aveva eseguito nel 1730 la copia della *Madonna con il Bambino e i santi Antonio Abate e Pietro Eremita* di Guido Reni, in collezione Giustiniani, come studio utile a smorzare gli eccessi leziosi del suo stile. L'esercizio sui bolognesi aveva soddisfatto il direttore Vleughels: «Tremouillière a fini une copie d'après le Guide, où il s'est bien fortifié».<sup>103</sup> Anche per lui come per Natoire, il confronto con i disegni di Bouchardon era ravvicinato, mettendo oggi di fronte a diversi problemi di attribuzione. Ma se si guardano i fogli di libera composizione eseguiti dal

*de réception: protocole et documentation*, in *Les peintres du roi (1648-1793)*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts, 18 marzo-18 giugno 2000; Toulouse, Musée des Augustins, 30 giugno-2 ottobre 2000), a cura di T. Bajou, A. Hémerly e S. Join-Lambert, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 31-49; A. Rizzo, *Parigi 1728-1735. I Morceaux d'agrément e de réception dei pittori della "generazione 1700"*, in *Sfida al Barocco 2020*, pp. 189-196.

<sup>102</sup> VIRASSAMYNAIKEN 2010; A. Rizzo, in *Sfida al Barocco 2020*, n. 177, pp. 459-460.

<sup>103</sup> *Correspondance 1887-1912*, VIII, 1898, p. 118.



Fig. 19. MICHEL-FRANÇOIS DANDRÉ-BARDON, *Le buone opere delle Figlie di San Tommaso de Villeneuve*, 1736, olio su tela. Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. 2003.1.1.

pittore a Roma, si comprende immediatamente che la linea non passa attraverso lo studio dell’Antico, come invece per Bouchardon. La sanguigna in collezione privata francese raffigurante la *Sacra Famiglia*, datata 1730, lo dimostra. Trémolières costruisce il suo “moderno” con poca intromissione da parte dell’Antico. Sulla strada del ritorno da Roma il pittore si ferma qualche anno a Lione, dove esegue diverse tele per le chiese locali. Il fatto che ne presenti una, portata a termine al ritorno a Parigi ma ancora per una committenza lionese, come *morceau de agrément* in Académie nel 1735, l’*Assunzione*, fa pensare che in un certo modo considerasse possibile una strada in tale direzione, verso la pittura religiosa.<sup>104</sup> Ma in realtà le commissioni si muovono tutte in un’altra direzione, verso la pittura allegorica soprattutto, con uno stile che si modella su quanto auspicato per lui da Vleughels, vale a dire una smorzatura del linguaggio rococò, per i perso-

<sup>104</sup> Lione, chiesa di Sainte-Blandine.



Fig. 20. PIERRE-CHARLES TRÉMOLIÈRES, *Ulisse salvato dal naufragio grazie a Minerva*, 1737, olio su tela. Montpellier, Musée Fabre, inv. 2012.19.30.

nali riferimenti alla pittura bolognese e raffaellesca. Il suo *morceau de réception*, come nel caso di Dandré-Bardon, è esemplificativo della direzione che vuole darsi: *Ulisse salvato dal naufragio*, del 1737, muove in un linguaggio addolcito i contorni delle figure, asciutte, essenziali e nette (Fig. 20).<sup>105</sup> Un risultato nuovo sostenuto da Caylus, in stretti rapporti con Trémolières, ed elogiato da Vleughels per quanto concerne l'esercizio di copia: «il s'est fait une manière, en copiant certains tableaux que je lui ai procurez, qui ne déplaira pas; elle aura au moins la grâce de la nouveauté».<sup>106</sup> Fra tutti gli artisti della sua generazione, quello che più si accosta ai caratteri della generazione successiva, attraverso l'esibizione di un equilibrio fra rococò

<sup>105</sup> Montpellier, Musée Fabre, inv. 2012.19.30.

<sup>106</sup> *Correspondance* 1887-1912, IX, 1899, p. 116.

e una pittura di storia fatta di studio del modello vivente e della tradizione secentesca. Una linea che avrà fortuna successivamente dunque, e che marca ancora una volta le numerose distanze, più che le convergenze, di questa generazione di pittori, in cui ciascuno dimostra di saper scegliere una propria strada, soprattutto al ritorno a Parigi.

*Ringrazio Giuseppe Dardanello e Chiara Gauna per aver seguito la mia ricerca Innovazioni e resistenze nella pittura a Parigi fra gli anni venti e trenta del Settecento, nell'ambito delle Borse di Altri Studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo.*



© 2021

Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze

Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze



© 2021



Fondazione  
**1563**  
per l'Arte  
e la Cultura

## ABSTRACTS

GIACOMO MONTANARI, *Tra 'antico sapere' e pittura 'moderna': la cultura del secolo barocco nei dipinti e nelle letture di Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)*

This paper aims to highlight the importance of the identifiable relationship between Grechetto's painting and the literary culture that substantiated his training in Giovan Battista Paggi's workshop in Genoa. At the same time, it will take into account the literary, philosophical and antiquarian models with which he came in contact in the Roman environment he frequented from the thirties of the seventeenth century. A cultural context of rare depth seems to emerge from the refined subjects of the artist, the choice of his figurative and stylistic models and also from the non-random choice of the quality – often very high – of the pigments used in his works.

This artistic production underlines a cultural world which is understandable only by immersing themselves in the reading of the texts belonging to the libraries he frequented. Starting from the punctual re-reading of the texts owned by the master of Grechetto, Giovanni Battista Paggi, we will therefore try to reconstruct the artistic parable of Castiglione in confronting the novelties of the Roman Baroque. A melting pot of artistic experiences which pursued, like Castiglione himself, the double and fundamental line of research of fidelity to antiquarian models reinterpreted in the new light of naturalism and that of the emotional and spectacular involvement of the viewer into the works of art.

VALERIA DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Dall'intelletto alla mano: selezione e traduzione dei modelli nell'Accademia di Francia nel XVII secolo*

The analysis of the phenomenon of copying in the French Academy, since its establishment in 1666 to the reform implemented by the superintendent JH Mansart in 1699, gives an important insight into the process of developing modern national aesthetics, based on the relationship with the Antiquity and History painting's masterpieces. Scholars are necessitated to faithfully imitate Raphael as the only model by using mechanical techniques without any personal contribution and limiting creative innovation and artistic progress. For the *pensionnaires* sculptors, a different training is adopted. Oriented towards a less restrictive approach to the selected figurative *repertoire*, sculptors are free to correct, enhance and even

perfect the model, encouraging a real creative process through the re-elaboration by means of drawings, studies and models. This teaching approach – with different operational procedures for the two disciplines – influences the outcomes of the scholars' postgraduate program and questions the effectiveness of the onerous experience, once it is not longer needed to realise copies for ornamental purposes.

CLAUDIA TARALLO, *Il modello tradito: la lezione tassiana e il poema eroico fra Sei e Settecento*

This essay aims to analyze the last season of the Italian heroic poem, starting from the French and Italian controversy on Torquato Tasso's *Gerusalemme liberata*. In spite of the crisis of the epic genre beginning in the second half of the Seventeenth Century, some Italian poets (Federico Nomi, Tiberio Ceuli, Antonio Caraccio and many others) try to raise the heroic poem moving again from Tasso's example. Even the new 'crusades' against Turks (1683-1686) created a new climate for the epic tale. However these poets ignore the strict rules that Tasso fixed about the heroic poetry in his *Discorsi dell'arte poetica* and, eventually, their proclaimed loyalty to his model will survive only in their programmatic statements.

SARA PISELLI, *«Cavaliere in Città grande»: convergenze artistiche e strategie culturali alla corte del cardinale Ottoboni*

The relationship between painting and sculpture in Rome at the beginning of the Eighteenth Century has been studied analyzing the activity of Cardinal Pietro Ottoboni as a patron of arts. The works of the sculptor Angelo De Rossi for the cardinal and his court have a primary role in the analysis of the relationship between contemporary artists and the cultural context, especially in the circle of the Arcadian Academy. The activity of the Genoese sculptor is compared with the painting of Francesco Trevisani, also an artist of the Ottobonian court. Painting and sculpture come together in a dialogue based on the concepts of "buon senso" and "buon gusto" conducted by a common sensitivity for the treatment of light and color.

ALESSIA RIZZO, *«Chacun, suivant son goût, aura lieu de se perfectionner sur d'excelens originaux». Antico e Moderno per i pittori della "generazione 1700" fra gli anni Venti e Trenta del Settecento*

The essay takes into account the stages of the first activity of the French painters of the so-called "generation of the 1700s" through a generational point of view, of comparison, in order to highlight the differences and similarities of culture and style between the twenties and thirties of the eighteenth century. An important role is played by the origins and the places of the first training: Paris or

the province, the Académie Royale or the private ateliers, in an artistic milieu in which the Salons are absent, but where the Expositions de la place Dauphine help to bring to the fore new pictorial genres. Through the analysis of the first works presented on their return to Paris in the 1730s, the path of refinement undertaken by each of them in the renewed French Academy in Rome led by Nicolas Vleughels is read. A targeted path, where the reference to Italian models loses its importance, which is variously grafted onto previous experiences, and that directs them individually towards the search for a personal path.



© 2021



Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze



© 2021



Fondazione  
**1563**  
per l'Arte  
e la Cultura

## GLI AUTORI

*Valeria Di Giuseppe Di Paolo*, Dottore di ricerca in Storia dell'Arte con una tesi sul pittore Guillaume Courtois (Università di Chieti-Pescara, 2011), ha partecipato a progetti di ricerca nazionali e a convegni, anche internazionali, sui temi del Barocco romano. Dal 2017 è in servizio presso la Direzione generale Musei del MiBACT nell'ambito della valorizzazione e della gestione museale.

*Giacomo Montanari* è Ricercatore in Storia dell'Arte Moderna presso l'Università degli Studi di Genova e Curatore Scientifico delle iniziative di valorizzazione del Sito UNESCO *Genova: il Sistema delle Strade Nuove e dei Palazzi dei Rolli*.

*Sara Piselli* è laureata e specializzata in Storia dell'Arte presso La Sapienza Università di Roma. I suoi interessi di studio riguardano il contesto artistico a Roma tra XVII e XVIII secolo, con particolare attenzione alla scultura, agli orientamenti della cultura del gusto, al collezionismo e al rapporto tra le arti.

*Alessia Rizzo* ha conseguito il dottorato in Storia dell'Arte presso l'Università di Torino, dove è stata assegnista di ricerca. I suoi studi vertono sui rapporti artistici fra l'Italia e la Francia nella prima metà del Settecento, con particolare attenzione alla pittura e all'incisione, a cui ha dedicato pubblicazioni e interventi in convegni internazionali. Attualmente è ricercatrice fra Torino e Parigi grazie al contributo di varie istituzioni fra cui la Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo e l'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi.

*Claudia Tarallo* è assegnista di ricerca in Letteratura italiana presso l'Università della Campania "Luigi Vanvitelli". I suoi interessi di ricerca vertono sulla letteratura del Cinque e del Seicento con particolare attenzione alla stagione protoarcadica.



© 2021



Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze

Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze



© 2021



Fondazione  
**1563**  
per l'Arte  
e la Cultura

## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI NEL TESTO

GIACOMO MONTANARI, *Tra 'antico sapere' e pittura 'moderna': la cultura del secolo barocco nei dipinti e nelle letture di Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)*

Fig. 1. OSWALD CROLL, *Basilica Chymica, et De signaturis, seu vera et viva anatomia maioris et minoris mundi*, Francofurti, Godefridi Tampachii, 1608, frontespizio..

Fig. 2. VINCENZO CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi, Imagine di Giove et di Pan significante l'Universo*, Venezia, Tomasini, 1647.

Fig. 3. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Giunone e Vulcano – Aria e Fuoco*, 1645 circa, olio su tela. Collezione privata.

Fig. 4. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Plutone e Proserpina – Terra e Acqua*, 1645 circa, olio su tela. Collezione privata.

Fig. 5. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Circe*, 1650 circa, olio su tela. New York, collezione privata.

Fig. 6. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Omnia Vanitas*, 1650 circa, olio su tela. Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, inv. F61-69.

Fig. 7. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Temporalis Aeternitas*, 1655 circa, olio su tela. Malibù, J. Paul Getty Museum, inv. 72.PA.19. Digital Image Courtesy of the Getty's Open Content Program.

Fig. 8. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Le tre Età dell'Uomo (Allegoria grande)*, 1660 circa, olio su tela. Collezione privata. © Luigino Visconti.

Fig. 9. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Il Genio del Pittore*, 1648, acquaforte. Collezione privata.

Fig. 10. ANTOON VAN DYCK, *Le Tre Età dell'Uomo*, 1625-1627 circa, olio su tela. Vicenza, Musei Civici, Pinacoteca di Palazzo Chiericati, inv. A288. © Musei Civici Vicenza – Museo Civico di Palazzo Chiericati.

Fig. 11. DOMENICO PIOLA, *Le tre Età dell'Uomo*, 1660 circa, matita nera, quadrettatura a matita rossa (tracce), penna e inchiostro, pennello e inchiostro acquerellato su carta bianca. Genova, Musei di Strada Nuova, Gabinetto dei disegni e delle stampe di palazzo Rosso, inv. D 2652. © Musei di Strada Nuova, Genova.

Fig. 12. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Le tre Età dell'Uomo (Allegoria piccola)*, 1655 circa, olio su tela. Collezione privata.

Fig. 13. NICOLAS POUSSIN, *L'ispirazione del Poeta*, 1629-1630, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. R.F. 1774. Photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Stéphane Maréchal.

Fig. 14. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto "il Grechetto", *Allegoria dell'Arte*, 1647 circa, olio su tela. Collezione privata.

- Fig. 15. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto “il Grechetto”, *Ritratto di Gian Lorenzo Bernini*, 1635 circa, olio su tela. Genova, Musei di Strada Nuova, inv. PR 399. © Musei di Strada Nuova, Genova.
- Fig. 16. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto “il Grechetto”, *Adorazione dei pastori*, 1645, olio su tela. Fondazione Spinola, Parrocchia gentilizia di San Luca, Genova.
- Fig. 17. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto “il Grechetto”, *Immacolata con i santi Francesco e Antonio da Padova*, 1649-1650, olio su tela. Minneapolis, Minneapolis Institute of Fine Arts, inv. 66.39. © The Putnam Dana McMillan Fund.
- Fig. 18. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto “il Grechetto”, *Il Filosofo (Diogene) cerca la natura umana*, 1648, olio su tela. Madrid, Museo del Prado, inv. P000088.
- Fig. 19. GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE detto “il Grechetto”, *Il Filosofo (Diogene) cerca la natura umana*, 1645-1647, acquaforte. Collezione privata.
- Fig. 20. MICHAEL MAIER, *Atalanta Fugiens*, Emblema 42. Oppenheim, Hieronymus Galleus, 1617.

VALERIA DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Dall'intelletto alla mano: selezione e traduzione dei modelli nell'Accademia di Francia nel XVII secolo*

- Fig. 1. ANONIMO PENSIONNAIRE (da RAFFAELLO), *La visione di san Paolo*, 1670, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. 20777.
- Fig. 2. LOUIS BOULLOGNE, IL GIOVANE (da RAFFAELLO), *La scuola di Atene*, 1683-1687, arazzo. Parigi, Mobilier National et Manufactures Nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie (in deposito al Museo Nazionale del Castello di Fontainebleau), inv. GMTT 173/1. Photo © RMN-Grand Palais (Château de Fontainebleau) / Gérard Blot.
- Fig. 3. DANIEL SARRABAT, *Il sacrificio di Ifigenia*, 1693, olio su tela. Vendôme, Musée de Vendôme, inv. 1943.4.1.
- Fig. 4. DANIEL SARRABAT (da RAFFAELLO), *Le nozze di Psiche nell'Olimpo*, 1692-1696, olio su tela. Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv. 1152.
- Fig. 5. ALEXANDRE EVARISTE FRAGONARD, *Le Sueur ricevuto da Raffaello*, incisione. Parigi, Bibliothèque Nationale [riprodotto in *Hommage à Raphaël. Raphaël et l'Art Français*, catalogo della mostra (Paris, 15 novembre 1983-13 febbraio 1984), a cura di J. Cuzin, D. Cordellier, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, p. 52, fig. XXIII].
- Fig. 6. JEAN CORNU (dall'antico), *Vaso Borghese*, 1683 circa, marmo. Versailles, Musée National du Château de Versailles, parco, inv. MR 2796. Photo © Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais / Christophe Fouin.
- Fig. 7. BALTHAZAR KELLER (dall'antico), *Venere Medici*, 1685, bronzo. Versailles, Musée National du Château de Versailles, parco, inv. MR 3292. © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / René-Gabriel Ojéda.
- Fig. 8. PIERRE II LEGROS (dall'antico), *Vetturia*, 1692-1695, marmo. Parigi, giardino delle Tuileries.
- Fig. 9. NICOLAS COUSTOU (dall'antico), *Commodo come Ercole*, 1686-1687, terracotta. Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 199. Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / image RMN-GP.
- Fig. 10. ANONIMO (da GIAN LORENZO BERNINI), *Apollo e Dafne*, fine XVII secolo, pietra. Sceaux, parco. Photo © Collection de musée du domaine départemental de Sceaux.

CLAUDIA TARALLO, *Il modello tradito: la lezione tassiana e il poema eroico fra Sei e Settecento*

- Fig. 1. VINCENZO DA FILICAIA, *Canzoni in occasione dell'assedio, e liberazione di Vienna*, In Firenze, Per Piero Matini, 1684, frontespizio. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e per il turismo, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Divieto di riproduzione.
- Fig. 2. MICHELE CAPPELLARI, *Christinas sive Christina lustrata*, Venetiis, ex typographia Andree Poleti, 1700. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività Culturali e per il turismo, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Divieto di riproduzione.
- Fig. 3. GIOVANNI PIERELLIO, *Vienna difesa*, In Modena p(er) gli Soliani, 1690, frontespizio. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo.
- Fig. 4. ANGELO MARIA LENTI, *Teatro di peripezie [...]. Nella travagliosa vita, e lagrimevol morte di Maria Stuarda, regina di Francia, e di Scozia*, In Napoli, Per Carlo Porsile, 1686, antiporta. Per gentile concessione della Biblioteca Universitaria di Pavia – MiBACT.
- Fig. 5. FEDERIGO NOMI, *Buda liberata*, In Venezia, Presso Girolamo Albricci, 1703, frontespizio. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e per il turismo, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Divieto di riproduzione.
- Fig. 6. ANTONIO CARACCIO, *Imperio vendicato*, In Roma, Per Gio: Battista Bussotti, 1679. Antiporta, incisione di Pietro Santi Bartoli su disegno di Carlo Maratti. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e per il turismo, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma. Divieto di riproduzione.

SARA PISELLI, «Cavaliere in Città grande»: convergenze artistiche e strategie culturali alla corte del cardinale Ottoboni

- Fig. 1. FILIPPO JUVARRA, *Prospetto della casa di Sandane*, 1712 circa, disegno a penna, acquerello grigio e seppia. Londra, Victoria and Albert Museum, Printroom, Reg. 8426, f. 101. © Victoria and Albert Museum, London.
- Fig. 2. FRANCESCO TREVISANI, *La Vergine che cuce*, 1690-1699, olio su rame. Londra, Sotheby's, 6 Dicembre 2007, lotto 276.
- Fig. 3. ANGELO DE ROSSI, *Consegna dei doni durante la canonizzazione dei cinque santi del 1690*, 1704, marmo di Carrara, particolare del *Monumento funebre di Alessandro VIII*. Città del Vaticano, San Pietro. Credits: Sara Piselli.
- Fig. 4. LEONARDO RETTI su disegno di MATTIA DE ROSSI, *Apertura della Porta Santa per il Giubileo del 1675*, marmo, 1682-1686 circa, particolare del *Monumento funebre di Clemente X*. Città del Vaticano, San Pietro. Credits: Sara Piselli.
- Fig. 5. ALESSANDRO ALGARDI, *L'Abiura di Enrico IV al calvinismo*, marmo, 1634-1652, particolare del *Monumento funebre di Leone XI*. Città del Vaticano, San Pietro.
- Fig. 6. JEAN BAPTISTE THÉODON su disegno di CARLO FONTANA, *Cristina di Svezia abiura il protestantesimo*, 1697-1702, marmo, particolare del *Monumento funebre di Cristina di Svezia*. Città del Vaticano, San Pietro. Credits: Sara Piselli.
- Fig. 7. ANGELO DE ROSSI, *Modello per la figura del pontefice benedicente nel monumento funebre di Alessandro VIII*, 1700 circa, terracotta. San Francisco, Fine Arts Museum.
- Fig. 8. FRANCESCO TREVISANI, *Ritratto del cardinale Pietro Ottoboni*, 1698 o 1700-1705, olio su tela. Durham, Barnard Castle, The Bowes Museum, inv. B.M.70. Credits: The Bowes Museum, Barnard Castle, Co. Durham.

- Fig. 9. ANGELO DE ROSSI, *Cristo nell'orto dei Getsemani*, 1700-1705 circa, marmo. Monaco, Bayerisches Nationalmuseum, inv. R 7501. © Bayerisches Nationalmuseum München, Photo: Haberland, Walter.
- Fig. 10. FRANCESCO TREVISANI, *Orazione nell'orto*, disegno su carta a matita nera con rialzi in bianco. Madrid, Biblioteca National, 1000417150.
- Fig. 11. FRANCESCO TREVISANI, *Cristo morto sorretto dagli angeli*, 1705-1710, olio su tela. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Picture Gallery, inv. Gemäldegalerie, 1564.
- ALESSIA RIZZO, «*Chacun, suivant son goût, aura lieu de se perfectionner sur d'excellens originaux*». *Antico e Moderno per i pittori della 'generazione 1700' fra gli anni Venti e Trenta del Settecento*
- Fig. 1. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, *Il sacrificio di Manué*, 1721, olio su tela. Parigi, École des Beaux-Arts, inv. PR.P.4. Photo © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris.
- Fig. 2. FRANÇOIS LEMOYNE, *Labano che cerca gli idoli*, 1721, olio su tela. Angers, Musée des Beaux-Arts, inv. MBA J139 (J1881)P. Photo © RMN-Grand Palais / Benoît Touchard.
- Fig. 3. CARLE VANLOO, *Betsabea al bagno*, 1723, olio su tela. Meaux, Musée Bossuet.
- Fig. 4. FRANÇOIS BOUCHER, *Giuseppe presenta il padre e i fratelli al faraone*, 1722, olio su tela. Columbia Museum of Art, Columbia, South Carolina. Gift of the Samuel H. Kress Foundation. CMA 1962.23.
- Fig. 5. MICHEL-FRANÇOIS DANDRÉ-BARDON, *La predica di san Giovanni Battista*, 1725 circa, olio su tela. Vire, Musée Municipal, inv. 1973.3.
- Fig. 6. PIERRE SUBLEYRAS, *Mosé e il serpente di bronzo*, 1727, olio su tela. Nîmes, Musée des Beaux-Arts, inv. IP 1373.
- Fig. 7. PIERRE SUBLEYRAS, *Giuseppe spiega il sogno al faraone*, 1722-1725. Tolosa, Musée des Augustins, inv. 2004 1 277. © Ville de Toulouse, Musée des Augustins.
- Fig. 8. ANTOINE RIVALZ, *Giuseppe spiega il sogno al faraone*, 1722-1725, matita, penna, acquerello e rialzi di biacca. Montpellier, Musée Fabre, inv. 837.1.266.
- Fig. 9. PIERRE-CHARLES TRÉMOLIÈRES, *San Giuseppe guidato dal Padre e dallo Spirito Santo tiene per mano Gesù bambino*, 1725, olio su tela. Pontoise, cappella del Carmelo.
- Fig. 10. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, *Mosé e le tavole della Legge*, 1725, matita, penna, acquerello e rialzi di biacca. Roma, Accademia di San Luca, inv. A292. © Accademia Nazionale di San Luca, Roma.
- Fig. 11. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, *Figura di Cristo per la Cacciata dei mercanti dal tempio*, 1727 circa, sanguigna e rialzi di biacca. Avignone, Musée Calvet, inv. 996.7.394. Collection Marcel Puech, donation à la Fondation Calvet. © Fondation Calvet.
- Fig. 12. PIERRE-CHARLES TRÉMOLIÈRES (da GUIDO RENI), *Madonna col Bambino e i santi Antonio Abate e Pietro Eremita*, 1730, olio su tela. Grenoble, Musée des Beaux-Arts, inv. P 36. © Ville de Grenoble / Musée de Grenoble – J.-L. Lacroix.
- Fig. 13. PIERRE SUBLEYRAS, *Caronte che traghetta le anime sullo Stige*, 1735, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. 8008. Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux.
- Fig. 14. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, *Sancho Panza e il venditore di nocciole*, 1734 circa, olio su tela. Compiègne, Palais Impérial, inv. 36.766. Photo © RMN-Grand Palais (domaine de Compiègne) / Gérard Blot.

- Fig. 15. FRANÇOIS BOUCHER, *I piaceri della vita campestre*, 1737, olio su tela. Parigi, Musée du Louvre, inv. 2726. Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.
- Fig. 16. FRANÇOIS BOUCHER, *Aurora e Cefalo*, 1733, olio su tela. Nancy, Musée des Beaux-Arts, inv. 143.
- Fig. 17. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, *Io e Giove*, 1731, olio su tela. Troyes, Musée des Beaux-Arts, inv. 835.3. © Carole Bell, Ville de Troyes.
- Fig. 18. CARLE VANLOO, *Rinaldo abbandona Armida*, 1733, olio su tela. Torino, Palazzo Reale, inv. 680. © MIBACT – Musei Reali, Palazzo Reale.
- Fig. 19. MICHEL-FRANÇOIS DANDRÉ-BARDON, *Le buone opere delle Figlie di San Tommaso de Villeneuve*, 1736, olio su tela. Marsiglia, Musée des Beaux-Arts, inv. 2003.1.1. © Ville de Marseille, Dist. RMN-Grand Palais / Jean Bernard.
- Fig. 20. PIERRE-CHARLES TRÉMOLIÈRES, *Ulisse salvato dal naufragio grazie a Minerva*, 1737, olio su tela. Montpellier, Musée Fabre, inv. 2012.19.30.

Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze



© 2021



Fondazione  
**1563**  
per l'Arte  
e la Cultura

## BIBLIOGRAFIA

### ABBREVIAZIONI

ASGe = Archivio di Stato, Genova

ASR = Archivio di Stato, Roma

ASVV = Archivio Segreto Vaticano, fondo del Vicariato, Città del Vaticano

BNCF = Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

### BIBLIOGRAFIA

*L'Académie de France à Rome 2016 = L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, Atti del colloquio (Roma, Villa Medici, 2010), a cura di M. Bayard, É. Beck Saiello, A. Gobet, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2016.

*L'Académie mise à nue 2009 = L'Académie mise à nue. L'École du modèle à l'Académie royale de Peinture et Sculpture*, catalogo della mostra (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 26 ottobre 2009-29 gennaio 2010), a cura di E. Brugerolles, Paris, Beaux-arts de Paris Éditions, 2009.

*Accademia Nazionale di San Luca 1974 = Accademia Nazionale di San Luca*, a cura di C. Pietrangeli, Roma, De Luca, 1974.

ACCORSI 1999 = M.G. ACCORSI, *Pastori e teatro. Poesia e critica in Arcadia*, Modena, Mucchi, 1999.

ACQUARO GRAZIOSI 1991 = M.T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma, Palombi Editori, 1991.

ADAMCZAK 2017 = A. ADAMCZAK, *Dépasser le modèle: la pratique de la copie de sculpture à l'Académie de France à Rome d'après un manuscrit inédit du Getty Research Institute (ca. 1688)*, in *Il valore del gesso come: modello, calco, copia per la realizzazione della scultura*, Atti del quarto Convegno internazionale sulle gipsoteche (Possagno, 2-3 ottobre 2015), a cura di M. Guderzo e T. Lochman, Possagno, Antiga Edizioni, 2017, pp. 31-37.

ADEMOLLO 1969 = A. ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, ristampa anastatica, Roma, Borzi, 1969.

*Æqua Potestas 2000 = Æqua Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 22 settembre-31 ottobre 2000), a cura di A. Cipriani, Roma, De Luca, 2000.

ALBANI 1687 = G.F. ALBANI, *Discorso detto nella Reale Accademia di Cristina Regina di Svezia in lode di Giacomo II Re della Gran Bretagna [...] Innanzi al festoso, e solenne applauso Musicale fatto nella medesima Accademia su l'istesso argomento*, In Roma, Per il Tinassi Stampatore Cam., 1687.



- ALBL 2014 = S. ALBL, *Nicolò Simonelli e i suoi rapporti con Castiglione, Mola, Rosa, Testa e altri*, in *I pittori del dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, a cura di S. Albl, A.V. Sganzerla e G.M. Weston, Roma, Artemide, 2014, pp. 81-96.
- Alessandro Scarlatti 2017 = *Alessandro Scarlatti, Il Ciro (Roma 1712). Dramma di Pietro Ottoboni / Scene di Filippo Juvarra*, a cura di N. Badolato, 3 voll., Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2017.
- ALFONSO 1972 = L. ALFONSO, *Liguri illustri: Gio. Benedetto Castiglione detto il Grechetto, «La Berio»*, 2, 1972, pp. 40-45.
- Gli allievi di Algardi 2019 = *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, Atti del Convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut/Palazzo Strozzi, 9-11 aprile 2015), a cura di A. Bacchi, A. Nova e L. Simonato, Milano, Officina Libraria, 2019.
- Les Amours des Dieux 1991 = *Les Amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau à David*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 ottobre 1991-6 gennaio 1992; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 23 febbraio-26 aprile 1992; Forth Worth, Kimbell Art Museum, 23 maggio-2 agosto 1992), a cura di C.B. Bailey, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.
- ANGELINI 1685 = G. ANGELINI, *L'Adamo*, In Modona, Per gli Eredi Soliani Stamp. Duc., 1685.
- ANGELINI 1975 = F. ANGELINI, *Il teatro barocco*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- Antikensammlungen 2000 = *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Internationales Kolloquium (Düsseldorf, 7-10 febbraio 1996), a cura di D. Boschung e H. von Hesberg, Mainz, 2000.
- Une antiquité moderne 2019 = *Une antiquité moderne*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 7 novembre 2019-1 marzo 2020), a cura di J.L. Martinez e E. Le Breton, Milano, Officina Libraria, 2019.
- ANTISARI 1693 = D. ANTISARI, *Il Leopoldo o vero Vienna liberata*, In Ronciglione, Per il Menichelli, 1693.
- ARBIZZONI 1997 = G. ARBIZZONI, *Poesia epica, eroicomico, satirica, burlesca. La poesia rustica toscana. La «poesia figurata»*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno editrice, 1996-2002, V: *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 727-735.
- ARBIZZONI 2005 = G. ARBIZZONI, *Vicende e ambagi dell'epica secentesca. Qualche ricognizione tra scritti teorici e paratesti*, in *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi (Urbino, 15-16 giugno 2004), a cura di G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 3-35.
- L'Arcadia in Ciociaria 1991 = *L'Arcadia in Ciociaria*, Atti delle giornate di studio (Ferentino, 27-28 ottobre 1990), Roma, O.GRA.RO, 1991.
- Arcangelo Corelli 2007 = *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Congresso internazionale di Studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), a cura di G. Barnett, A. D'Ovidio e S. La Via, 2 voll., Firenze, Olschki, 2007.
- Arcangelo Corelli 2013 = *Arcangelo Corelli 300 anni dopo*, Venezia, Marciano Press, 2013.
- ARDISSINO 2003 = E. ARDISSINO, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003.

- ARDISSINO 2005 = E. ARDISSINO, *I poemi sul paradiso terrestre e il modello tassiano*, in *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi (Urbino, 15-16 giugno 2004), a cura di G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 395-422.
- ARNAUDO 2013 = M. ARNAUDO, *Dante barocco. L'influenza della «Divina commedia» su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna, Longo, 2013.
- Artisti e mecenati 1996 = *Artisti e mecenati: dipinti, disegni, sculture, carteggi nella Roma curiale*, XII, *Studi sul Settecento Romano*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 1996.
- ASOR-ROSA 1962 = A. ASOR-ROSA, *Luca Assarino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1962, pp. 430-433.
- ASSARINO 1655 = L. ASSARINO, *Giuochi di Fortuna. Successi di Astiage e di Mandane monarchi della Siria*, in Venetia, presso i Giunti, 1655.
- Atti dell'Accademia Clementina 2005 = *Atti dell'Accademia Clementina. Verballi consiliari*, a cura di S. Questioli, 4 voll., Bologna, Minerva, 2005.
- AURNHAMMER 1994 = A. AURNHAMMER, *Torquato Tasso in Deutschen Barok*, Tübingen, Niemeyer Max Verlag, 1994.
- BACCHI 1996 = A. BACCHI, *Scultura del '600 a Roma*, Milano, Longanesi, 1996.
- BACCHI 2007 = A. BACCHI, *Un'orazione nell'orto: De Rossi e Giardini*, «Antologia di Belle Arti», 67/70, 2007, 2, pp. 53-59.
- BACCHI – DESMAS 2017 = 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.
- BADOLATO 2016 = N. BADOLATO, «All'occhio, all'udito ed al pensiero»: gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra per Pietro Ottoboni e Maria Casimira di Polonia, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura, 2016, pubblicazione on line [http://www.fondazione1563.it/pdf/CdSP\\_1563\\_Edit\\_2013\\_Badolato.pdf](http://www.fondazione1563.it/pdf/CdSP_1563_Edit_2013_Badolato.pdf).
- BADOLATO 2017 = N. BADOLATO, *Il Ciro di Pietro Ottoboni e Alessandro Scarlatti e gli allestimenti operistici romani di Filippo Juvarra*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonsetti, Roma, Viella, 2017, pp. 199-219.
- BADOLATO 2018 = N. BADOLATO, *Filippo Juvarra e il rinnovamento del gusto teatrale e operistico a Roma nel primo Settecento*, in *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*, a cura di G. Dardanella, Firenze, Olschki, 2018, pp. 33-61.
- BALDASSARRI 1989 = G. BALDASSARRI, *Interpretazioni del Tasso. Tre momenti della dialogistica di primo Seicento*, «Studi tassiani», XXXVII, 1989, pp. 65-86.
- BARONI 1969 = P.G. BARONI, *Un conformista del secolo diciottesimo: il Cardinale Pietro Ottoboni*, Bologna, Ponte Nuovo, 1969.
- BARROERO 2000 = L. BARROERO, *L'Accademia di San Luca e l'Arcadia: da Maratti a Benefial, in Æqua Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 22 settembre-31 ottobre 2000), a cura di A. Cipriani, Roma, De Luca, 2000, pp. 11-13.
- BARROERO 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, Ginevra Bentivoglio Editori, 2015, pp. 433-442.
- BARROERO – SUSINNO 1999 = L. BARROERO – S. SUSINNO, *Roma Arcadica capitale delle arti del disegno*, «Studi di Storia dell'arte», 10, 1999, pp. 89-178.

- BATTISTINI 2000 = A. BATTISTINI, *Il Barocco: cultura, miti e immagini*, Roma, Salerno editrice, 2000.
- Beaumont e la scuola del disegno 2011 = *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanello, Cuneo, Nerosubianco Edizioni, 2011.
- BECK SAIELLO 2016 = É. BECK SAIELLO, “*Le Sieur Vleughels fait fort bien de promener les élèves: ce serait un bon coup s’il pouvait leur donner le bon goût du paysage*”. *L’Accademia di Francia a Roma nel Settecento e il suo ruolo nell’affermazione della pittura di paesaggio*, in *L’Académie de France à Rome. Le Palais Mancini: un foyer artistique dans l’Europe des Lumières (1725-1792)*, Atti del colloquio (Roma, Villa Medici, 2010), a cura di M. Bayard, É. Beck Saiello e A. Gobet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 323-335.
- BELLONI 1893 = A. BELLONI, *Gli epigoni della «Gerusalemme liberata»*, Padova, Angelo Draghi, 1893.
- BELLONI 1973 = V. BELLONI, *Penne, pennelli e quadre: cultura e pittura genovese del Seicento*, Genova, Emmebi, 1973.
- BELLONI 1975 = V. BELLONI, *A libreria do scio Paggi*, in *Caroggi, creuse, montae: documenti di storia, cultura, pittura, scultura, mecenatismo, vita genovese dal Cinque all’Ottocento*, Genova, Emmebi, 1975, pp. 191-197.
- BELLONI 1988 = V. BELLONI, *Scritti e cose d’arte genovese*, Genova, G.B.G., 1988.
- BELLORI 1672 = G.P. BELLORI, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni*, 2 voll., Roma, al Mascardi, 1672.
- BELLORI [1672-1695] 1976 = G.P. BELLORI, *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni [1672-1695]*, edizione a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976.
- BELTRAMI 2015 = L. BELTRAMI, *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2015.
- BENASSI 2004 = S. BENASSI, *L’Accademia Clementina. La funzione pubblica. L’ideologia estetica*, Bologna, Minerva Edizioni, 2004.
- BENISCELLI 2016a = A. BENISCELLI, *L’ordine e il pericolo. Conflitti, idee, dissacrazioni nella cultura letteraria tra Cinque e Settecento*, Lecce, Argo, 2016.
- BENISCELLI 2016b = A. BENISCELLI, *La città assediata*, in *Id., L’ordine e il pericolo. Conflitti, idee, dissacrazioni nella cultura letteraria tra Cinque e Settecento*, Lecce, Argo, 2016, pp. 11-43.
- BENVENUTI 1910 = E. BENVENUTI, *Agostino Coltellini e l’Accademia degli Apatisti a Firenze nel secolo XVII*, Pistoia, Tip. Cooperativa, 1910.
- BENZONI 1975 = G. BENZONI, *Cappellari, Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1975, pp. 709-712.
- BERTOLOTTI [1884] 1965 = A. BERTOLOTTI, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova, 1884 (ristampa anastatica, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1965).
- BERTRAND 2015 = P.-F. BERTRAND, *La peinture tissée. Théorie de l’art et tapisseries des Gobelins sous Louis XIV*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- BESOMI 1969 = O. BESOMI, *Ricerche intorno alla Lira di G.B. Marino*, Padova, Antenore, 1969.
- BESOMI 1988 = O. BESOMI, *Fra i ritratti del Gioivo e del Marino. Schede per la Galleria*, «Lettere Italiane», XL, 4, 1988, pp. 511-521.
- BEVERINI 1680 = B. BEVERINI, *L’Eneide di Virgilio*, In Lucca, Appresso Iacinto Paci, 1680.

- BIANCHINI 1984 = G. BIANCHINI, *Federigo Nomi. Un letterato del '600: profilo e fonti manoscritte*, Firenze, Olschki, 1984.
- BIANCHINI 1987 = G. BIANCHINI, *Sui rapporti tra Federigo Nomi e Antonio Magliabechi (1670-1705) con lettere inedite del Nomi*, «Studi secenteschi», XXVIII, 1987, pp. 227-293.
- BIANCHINI 1990 = G. BIANCHINI, *Francesco Redi e Federigo Nomi (con 40 lettere inedite del Nomi)*, «Studi secenteschi», XXXI, 1990, pp. 227-293.
- BIANCHINI 1999 = G. BIANCHINI, *Federigo Nomi e Monterchi (1682-1705): nuove ricerche*, Firenze, Olschki, 1999.
- Bibliothecae selectae* 1993 = *Bibliothecae selectae. Da Cusano a Leopardi*, a cura di E. Canone, Firenze, Olschki, 1993.
- BIGNAMI ODIER 1966 = J. BIGNAMI ODIER, *Premières recherches sur le fonds Ottoboni*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1966.
- BILIŃSKI 1990 = B. BILIŃSKI, *Le glorie di Giovanni III Sobieski vincitore di Vienna 1683 nella poesia italiana*, Wrocław, Zakład narodowy imienia ossolińskich wydawnictwo Polskiej akademii nauk, 1990.
- BINNI 1963a = W. BINNI, *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.
- BINNI 1963b = W. BINNI, *La formazione della poetica arcadica e la letteratura fiorentina di fine Seicento*, in Id., *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 3-46.
- BINNI [1968] 2016 = W. BINNI, *Il Settecento letterario*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, VI: *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 309-1024 [ed. consultata III, Firenze, Il Ponte Editore, 2016].
- BOCCARDO 2017 = P. BOCCARDO, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas. Vite, carriere, mecenatismo e collezionismo di Giovan Carlo e Marcantonio Doria*, in *L'ultimo Caravaggio, eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto (1610-1640)*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 30 novembre 2017-8 aprile 2018), a cura di A. Morandotti, Milano, Skira, 2017, pp. 43-58.
- BOCCARDO – MAGNANI 1987 = P. BOCCARDO – L. MAGNANI, *La Committenza*, in *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, Genova, Università degli Studi di Genova, 1987, pp. 47-88.
- BONFAIT 2015 = O. BONFAIT, *Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand Siècle*, Paris, Hazan, 2015.
- BONFAIT 2016 = O. BONFAIT, *Charles Le Brun et le grand format: un nouveau paradigme visuel*, in *Charles Le Brun (1619-1690)*, a cura di B. Gady e N. Milovanovic, Paris, Lienart, 2016, pp. 35-43.
- BORDEAUX 1984 = J.-L. BORDEAUX, *François Lemoyne and his generation (1688-1737)*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984.
- BORRONI SALVADORI 1974 = F. BORRONI SALVADORI, *Francesco Maria Gabburri e gli artisti contemporanei*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, IV, 1974, pp. 1503-1564.
- BOSSE 1649 = A. BOSSE, *Sentimens sur la distinction des diverses manières de Peinture, Dessain & Graeure, & des Originaux d'avec leurs Copies*, Paris, Chez l'Autheur, 1649.
- BOTTARI – TICOZZI 1822-1825 = G. BOTTARI – S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII da M. G. Bottari e continuata fino ai giorni nostri da S. Ticozzi*, 8 voll., Milano, Per Giovanni Silvestri, 1822-1825.

- Boucher et les peintres du Nord* 2004 = *Boucher et les peintres du Nord*, catalogo della mostra (Dijon, Musée Magnin, 8 ottobre-14 dicembre 2004; London, The Wallace Collection, 6 gennaio-6 marzo 2005), a cura di F. Joulie, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004.
- BRACESCO 1561 = G. BRACESCO, *La esposizione di Geber filosofo di Messer Giovanni Bracceso di Iorci Novi, nella quale si dichiarano molti nobilissimi secreti della natura*, in Vinegia appresso Gabriel Giolito De Ferrari e fratelli, 1561.
- BREJON DE LAVERGNÉE 1995 = A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Lettres inédites de Louvois conservées à Vincennes: le rôle de l'Académie de France à Rome et les acquisitions des œuvres d'art*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1995, pp. 135-153.
- BREJON DE LAVERGNÉE – VOLLE 1988 = A. BREJON DE LAVERGNÉE – N. VOLLE, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988.
- BRESC-BAUTIER 2006 = G. BRESC-BAUTIER, *Les sculptures européennes du Musée du Louvre*, Paris, Somogy, 2006.
- BRESC-BAUTIER 2012 = G. BRESC-BAUTIER, *Les commandes des Bâtiments du Roi sous Louis XIV*, in *Versailles et l'antique*, catalogo della mostra (Versailles, Château de Versailles, 13 novembre 2012-17 marzo 2013) a cura di A. Maral e N. Milovanovic, Paris, Éditions Artlys, 2012, pp. 155-168.
- BRETON 2019 = E. LE BRETON, *Il primo inventario al Palais du Louvre di Félibien nel 1692, in Une antiquité moderne*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 7 novembre 2019-1 marzo 2020), a cura di J.L. Martinez e E. Le Breton, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 234-237.
- BRIGANTI – CHASTEL – ZAPPERI 1987 = G. BRIGANTI – A. CHASTEL – R. ZAPPERI, *Gli amori degli dei. Nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1987.
- BRUGEROLLES – DE POLIGNAC 1993 = E. BRUGEROLLES – F. DE POLIGNAC, *Artistes, mécènes et collectionneurs du Palais Altemps de Rome aux XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup>*, «Gazette des Beaux-Arts», 121, 1993, 1489, pp. 59-76.
- BRUNEL 2009 = G. BRUNEL, *L'art et la manière*, in *L'Académie mise à nue. L'École du modèle à l'Académie royale de Peinture et Sculpture*, catalogo della mostra (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 26 ottobre 2009-29 gennaio 2010), a cura di E. Brugerolles, Paris, Beaux-arts de Paris Éditions, 2009, pp. 7-18.
- BUFACCHI 2005 = E. BUFACCHI, *Leti, Gregorio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 717-723.
- CABANI 2010 = M.C. CABANI, *Eroi comici: saggi su un genere secentesco*, Lecce, Pensa multimedia, 2010.
- CACCIOTTI 2001 = B. CACCIOTTI, *Gli scavi di antichità del cardinal Alessandro Albani ad Anzio*, «Bollettino dei Musei comunali di Roma», XV, 2001, pp. 25-60.
- CALÌ 2005 = S. CALÌ, *«L'Imperio vendicato» di Antonio Caraccio dalla prima (1679) alla seconda edizione (1690)*, in *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi (Urbino, 15-16 giugno 2004), a cura di G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 249-265.
- CALVESI 1990 = M. CALVESI, *Le realtà del Caravaggio*, Torino, Einaudi, 1990.
- CAMERINO 2006a = G.A. CAMERINO, *Gusto letterario e teatrale da Gravina a Metastasio*, in *Id., Dall'età dell'Arcadia al "Conciliatore". Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 1-28.

- CAMERINO 2006b = G.A. CAMERINO, *Dall'età dell'Arcadia al "Conciliatore". Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*, Napoli, Liguori, 2006.
- CAMPORI 1866 = G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena, Tipografia dell'Erede Soliani, 1866.
- CANNETO 2012 = S. CANNETO, *Il turco, l'assedio di Vienna, la poesia italiana (1683-1720)*, Roma, Bulzoni, 2012.
- CANNETO 2014 = S. CANNETO, *Il pontefice, la basilissa, le accademie: per una storia della poesia a Roma negli anni di Innocenzo XI*, in *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente*, a cura di R. Bösel, A. Menniti Ippolito e A. Spiriti, Roma, Viella, 2014, pp. 449-467.
- CAPITELLI 2001 = G. CAPITELLI, *La collezione Giustiniani fra Settecento e Ottocento. Fortuna e dispersione*, in *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 2001, pp. 115-128.
- CAPPELLARI 1700 = M. CAPPELLARI, *Christinas sive Christina lustrata, Venetiis, ex typographia Andreae Poleti*, 1700.
- CARACCIO 1689 = A. CARACCIO, *L'Imperio vendicato poema heroico*, In Roma, Per Gio. Battista Bussotti, 1689.
- CARACCIO 1690 = A. CARACCIO, *L'Imperio vendicato*, In Roma, Per Niccolò Angelo Tinassi, 1690.
- Caravaggio e i Giustiniani* 2001 = *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 2001.
- Il cardinale Gianfrancesco Albani* 2017 = *Il cardinale Gianfrancesco Albani e le arti tra Roma e Urbino. Il ritratto ritrovato*, catalogo di mostra (Urbino, Palazzo Ducale, Galleria Nazionale delle Marche, 13 luglio-20 ottobre 2017), a cura di L. Simonato, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017.
- CARDINI 2011 = F. CARDINI, *Il Turco a Vienna: storia del grande assedio del 1683*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- CARINI 1891 = I. CARINI, *L'Arcadia dal 1690 al 1890: memorie storiche*, Roma, Tip. della pace di Filippo Cuggiani, 1891.
- Carlo Fontana 1638-1714* 2017 = *Carlo Fontana 1638-1714 celebrato architetto*, Atti del Convegno (Roma, Palazzo Carpegna, 22-24 ottobre 2014), a cura di G. Bonaccorso e F. Moschini, Roma, Accademia di San Luca, 2017.
- CARRARA 1715 = U. CARRARA, *Columbus carmen epicum*, Romae, typis Rocchi Bernabò, 1715.
- CARRARA [1715] 1992 = U. CARRARA, *Columbus*, traduzione poetica e note di M. Martini, Sora, Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca", 1992.
- CARTARI 1647 = V. CARTARI, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, in Venetia presso il Tomasini, 1647.
- CASTAN 1889 = A. CASTAN, *Les premières installations de l'Académie de France à Rome, d'après le plus ancien inventaire du mobilier et des travaux de cette institution*, «Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements», 13, 1889, pp. 83-115.
- CASTELLI 1753 = P.F. CASTELLI, *La vita di Giovangiorgio Trissino oratore e poeta*, In Venezia, Per Giovanni Radici, 1753.
- CATUCCI 2004 = M. CATUCCI, *Brandaligio Venerosi e la guerra di successione spagnola*, «Sincronie», XV, 2004, pp. 145-151.
- CAVICCHIOLI 2015 = S. CAVICCHIOLI, *L'aquila e 'l pardo: Rinaldo I e il mecenatismo di casa d'Este nel Seicento*, Modena, Panini, 2015.

- CAVIGLIA-BRUNEL 2012 = S. CAVIGLIA-BRUNEL, *Charles-Joseph Natoire 1700-1777*, Paris, Arthena, 2012.
- CEGLIE 2013 = S. CEGLIE, "Io Arcangelo Corelli, mano propria": il testamento e l'inventario dei beni, in *Arcangelo Corelli 300 anni dopo*, Venezia, Marciano Press, 2013, pp. 67-95.
- CERNIGLIA 1969 = D. CERNIGLIA, *Saggio su Luca Assarino, storico e letterato del secolo XVII*, Pavia, Ed. Viscontea, 1969.
- CERRUTI 1998 = M. CERRUTI, *Altre esperienze di poesia: poemetti, favole e novelle in versi, poesia satirica e didascalica, ecc. Le traduzioni*, in *Storia della letteratura italiana*, 1996-2002, VI: *Il Settecento*, Roma, Salerno editrice, 1998, pp. 641-655.
- CEULI 1672 = T. CEULI, *L'Oriente conquistato poema heroico*, In Roma, Per Filippo Maria Mancini, 1672.
- CEVA [1690] 2009 = T. CEVA, *Jesus puer*, testo latino a fronte, a cura di F. Milani, Milano, Fondazione Pietro Bembo/Parma, Ugo Guanda editore, 2009.
- CEVA 1718 = T. CEVA, *Memorie d'alcune virtù del signor conte Francesco de Lemene con alcune riflessioni sulle sue poesie*, In Milano, Per Domenico Bellagatta, 1718.
- Charles Le Brun 2016 = *Charles Le Brun (1619-1690)*, a cura di B. Gady e N. Milovanovic, Paris, Lienart, 2016.
- CHOL 1987 = D. CHOL, *Michel-François Dandr e-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987.
- CHOMER 2000 = G. CHOMER, *Peintures françaises avant 1815. La collection du Musée de Grenoble*, Paris, Flammarion, 2000.
- CILIBERTO 2004 = P. CILIBERTO, *Tradizione ed interpretazione letteraria, magia ed etica nelle raffigurazioni di Circe di Giovanni Benedetto Castiglione il Grechetto*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 59.III, XXVII, 2004, pp. 207-214.
- CLARETTA 1873 = G. CLARETTA, *Sulle avventure di Luca Assarino e Gerolamo Brusoni, chiamati alla corte di Savoia nel secolo XVII ed eletti istoriografi ducali*, Torino, Stamperia Reale, 1873.
- CLARETTA 1892 = G. CLARETTA, *La vedova dello storico Luca Assarino*, «Giornale Ligustico», XIX, 1892, pp. 61-66.
- CLARETTA 1896 = G. CLARETTA, *Alcune vicende domestiche dello storiografo di Savoia Luca Assarino*, «Giornale Ligustico», XXI, 1896, pp. 375-389.
- CLEMENS 1996 = C. CLEMENS, *The Duc d'Antin, the Royal Administration of Pictures, and the Painting Competition of 1727*, «The Art Bulletin», 78, 1996, pp. 647-662.
- COCCIOLI 2007 = G. COCCIOLI, *Regesto delle feste nel Settecento a Roma (1700-1774)*, in *Il gran teatro del Barocco. Italia centrale e meridionale*, a cura di M. Fagiolo, 2 voll., Roma, De Luca, 2007, 1.2, pp. 206-237.
- La collezione d'arte di Dexia Crediop* 2002 = *La collezione d'arte di Dexia Crediop. Dipinti, disegni e sculture dal XVI al XX secolo*, a cura di P. Tosini, Milano, Skira, 2002.
- Collezionismo e spazi del collezionismo* 2013 = *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma, Gangemi Editore, 2013.
- La colonia Renia* 1988 = *La colonia Renia: profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, a cura di M. Saccenti, 2 voll., Modena, Mucchi, 1988.
- La colonna traiana* 1988 = *La colonna traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 12 aprile-12 giugno 1988), a cura di P. Morel, Roma, Ed. Carte Segrete, 1988.

- COLUCCIA 2000 = G. COLUCCIA, *L'utopia della perfetta tragedia nell'Arcadia del Crescimbeni*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di P. Andrioli, G. A. Camerino, G. Rizzo e P. Viti, Galatina, Congedo, 2000, pp. 315-333.
- CONRIERI 1974 = D. CONRIERI, *Il romanzo ligure d'età barocca*, «Annali della Scuola Normale di Pisa», s. III, IV, 3, 1974, pp. 925-1139.
- COQUERY 2002 = E. COQUERY, *L'Anatomie d'une Académie*, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Atti del Convegno (Roma, Villa Medici, 7-9 giugno 2000), a cura di O. Bonfait, Roma/Paris, Somogy, 2002, pp. 141-160.
- COQUERY 2013 = E. COQUERY, *Charles Errard, ca. 1601- 1689. La noblesse du décor*, Paris, Arthena, 2013.
- CORP 2011a = E. CORP, *The Stuarts in Italy, 1719-1766: A Royal Court in Permanent Exile*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- CORP 2011b = E. CORP, *The Stuart Court and the Art patronage of portrait-painters in Rome 1717-1757*, in *Roma Britannica: Art Patronage and Cultural Exchange in Eighteenth-Century Rome*, Atti del Convegno (Roma, British School, 15-17 febbraio 2006), a cura di D.R. Marshall, S. Russell e K. Wolfe, London, British School at Rome, 2011, pp. 39-53.
- CORRADINI 2014 = M. CORRADINI, *Il personaggio di Costantino nella letteratura italiana dell'età moderna*, «Seicento & Settecento», IX, 2014, pp. 109-124.
- Correspondance 1887-1912 = *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, a cura di A. de Montaiglon e J. Guiffrey, 18 voll., Paris, Charavay Frères/J. Schemit, 1887-1912.
- CORRIERI 2013 = A. CORRIERI, *Lo scudo d'Achille e il pianto di Didone: da «L'Italia liberata da' Gotthi» di Gian Giorgio Trissino a «Delle guerre dei Goti» di Gabriello Chiabrera*, «Lettere italiane», LXV, 2013, 2, pp. 238-262.
- Alla corte della Cancelleria in corso di stampa = Alla corte della Cancelleria: Pietro Ottoboni e la politica delle arti nella Roma del Settecento*, Convegno internazionale di Studi (Roma, The British School at Rome, Accademia Nazionale di San Luca, 21-22 novembre 2019), a cura di T. Manfredi e K. Wolfe, in corso di stampa.
- COSTANTINI 1686 = A. COSTANTINI, *Vienna liberata e l'Ottomana superbia abbattuta*, parte prima, In Napoli, Per Carlo Porsile, 1686.
- COSTANTINI 1699 = A. COSTANTINI, *Buda conquistata o sia l'Ottomana potenza abbattuta*, parte seconda, In Roma, Per Gaetano Zenobi, e Giorgio Placho, 1699.
- COTTÉ 1988 = S. COTTÉ, *Un exemple du «goût italien»: la galerie de l'hôtel de La Vrillière à Paris*, in *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 11 ottobre 1988-2 gennaio 1989; Milano, Museo Civico d'Arte Contemporanea, marzo-aprile 1989), a cura di A. Brejon de Lavergnée, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988, pp. 39-46.
- COYPEL 1721 = A. COYPEL, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture par M. Coypel, Ecuyer, Premier peintre du Roy; de Monseigneur le duc d'Orléans, Régent et Directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, dans l'imprimerie de Jacques Collombat, 1721.
- CRESCIMBENI 1700 = G.M. CRESCIMBENI, *La Bellezza della Volgar Poesia*, In Roma, Per Gio. Francesco Buagni, 1700.
- CRESCIMBENI 1702 = G.M. CRESCIMBENI, *Comentarj intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, 5 voll., In Roma, Per Antonio de' Rossi, 1702.

- CRESCIMBENI 1714 = G.M. CRESCIMBENI, *L'Istoria della volgar poesia*, In Roma, Nella stamperia d'Antonio de' Rossi, 1714.
- CRESCIMBENI 1730 = G.M. CRESCIMBENI, *Commentarj intorno alla sua Istoria della Volgar Poesia*, 6 voll., In Venezia, Presso Lorenzo Basegio, 1730.
- Cristina di Svezia e la cultura delle accademie* 2005 = *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, Atti del Convegno internazionale (Macerata-Fermo, 22-23 maggio 2003), a cura di D. Poli, Roma, Il Calamo, 2005.
- Cristina di Svezia e Roma* 1999 = *Cristina di Svezia e Roma*, Atti del simposio (Roma, Istituto Svedese di Studi Classici, 5-6 ottobre 1995), a cura di B. Magnusson, Stockholm, 1999.
- CROLL 1608 = O. CROLL, *Basilica Chymica, et De signaturis, seu vera et viva anatomia maioris et minoris mundi*, Francofurti, Godefridi Tampachii, 1608.
- Cultura, arte e società* 2018 = *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*, a cura di G. Dardanello, Firenze, Olschki, 2018.
- Culture regionali* 1974 = *Culture regionali e letteratura nazionale*, Atti del VII Convegno Internazionale dell' AISLLI (Bari, 31 marzo-4 aprile 1970), Bari, Adriatica, 1974.
- Curiosa itinera* 2015 = *Curiosa itinera. Scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, a cura di E. Parlato, Roma, Ginevra Bentivoglio Editori, 2015.
- DA COL 1981 = I. DA COL, *Un romanzo del Seicento: la «Stratonica» di Luca Assarino*, Firenze, Olschki, 1981.
- DANESI SQUARZINA 2001 = S. DANESI SQUARZINA, *La Collezione Giustiniani. Benedetto, Vincenzo, Andrea nostri contemporanei*, in *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, Electa, 2001, pp. 17-45.
- DANESI SQUARZINA 2003 = S. DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani*, 3 voll., Torino, Einaudi, 2003.
- Daniel Sarrabat* 2011 = *Daniel Sarrabat (1666-1748)*, catalogo della mostra (Bourg-en-Bresse, Monastère Royal de Brou, 15 ottobre 2011-29 gennaio 2012), a cura di F. Marandet, Roche-la-Molière, IAC Éd. d'Art, 2011.
- DARDANELLO 2018 = G. DARDANELLO, *Libri di disegni e pensieri. Prospettive per il Corpus Juvartianus*, in *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*, a cura di G. Dardanello, Firenze, Olschki, 2018, pp. 1-31.
- DARDANELLO 2020 = G. DARDANELLO, «*Le tout est d'un goût exquis*». *La selezione moderna dei modelli di Pierre Legros*, in *Sfida al Barocco 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanello e C. Gauna, Genova, Sagep, 2020, pp. 119-126.
- DE BLASI 1967 = N. DE BLASI, *Beverini, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1967, pp. 782-783.
- DE CATHEU 1939 = F. DE CATHEU, *Le décor du Château et du parc de Sceaux. II*, «Gazette des Beaux-Arts», 6, XXI, 1939, pp. 287-304.
- DELLA PORTA 1611 = G.B. DELLA PORTA, *Della Magia Naturale del sig. Giovanni Battista della Porta Linceo napolitano, Libri XX*, Napoli, appresso Gio. Giacomo Carlino e Costantino Vitale, 1611.
- DELLA PORTA 1618 = G.B. DELLA PORTA, *Dei Miracoli e maravigliosi affetti dalla Natura prodotti, Libri quattro, di Giovan Battista Porta napolitano*, in Venetia, Presso Gio: Battista Bonf., 1618.
- DE LOLLIS 1971 = C. DE LOLLIS, *Scrittori di Francia*, a cura di G. Contini e V. Santoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971.

- DE LUCA 2017 = G. DE LUCA, *Giovanni Maria Morandi (1622-1717)*, tesi di dottorato, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2017.
- Del Paradiso Perduto 1735* = *Del Paradiso Perduto poema inglese di Giovanni Milton traduzione di Paolo Rolli*, Londra, presso Carlo Bennet, 1735.
- 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.
- DE MAIO 1973 = R. DE MAIO, *Riforme e miti nella Chiesa del Cinquecento*, Napoli, Guida, 1973.
- DE MARCHI 1987 = G. DE MARCHI, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro. Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi (1682-1725)*, Roma, Società Romana di Storia Patria alla Biblioteca Vallicelliana, 1987.
- DE PILES [1708] 1969 = R. DE PILES, *Cours de peinture par principes [1708]*, Genève, Slatkine Reprints, 1969.
- DE POLIGNAC 1992 = F. DE POLIGNAC, *Archéologie, prestige et savoir: visages et itinéraires de la collection du cardinal de Polignac*, in *L'Anticommanie. La collection d'antiquités aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Atti del Convegno (Montpellier-Lattes, 9-12 giugno 1988), a cura di A.F. Laurens e K. Pomian, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, pp. 19-30.
- DE RENZI 1993 = S. DE RENZI, *Contributo per una ricostruzione della biblioteca privata di Cassiano dal Pozzo*, in *Bibliothecae selectae. Da Cusano a Leopardi*, a cura di E. Canone, Firenze, Olschki, 1993, pp. 139-170.
- DE ROSSI 2013 = L. DE ROSSI, *Roma 'in musica' nei giorni di Corelli: un crocevia di scambi e sfide*, in *Arcangelo Corelli 300 anni dopo*, Venezia, Marciano Press, 2013, pp. 113-126.
- DESMAS 2019 = A.-L. DESMAS, *Il rilievo nella scultura a Roma, da Algardi a Monnot*, in *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, Atti del Convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut/Palazzo Strozzi, 9-11 aprile 2015), a cura di A. Bacchi, A. Nova e L. Simonato, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 231-247.
- DESMAS 2020 = A.-L. DESMAS, *I rapporti tra gli scultori francesi e italiani a Roma (1680-1750). Interazioni e competizioni*, in *Sfida al Barocco 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanello e C. Gauna, Genova, Sagep, 2020, pp. 107-118.
- DI BIASE 1969 = C. DI BIASE, *Arcadia edificante: Menzini, Filicaia, Guidi, Maggi, Lemene*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1969.
- DI FEDERICO 1977 = F. DI FEDERICO, *Francesco Trevisani Eighteenth-century Painter in Rome: a catalogue raisonné*, Washington, Decatur House Press, 1977.
- DI GIUSEPPE DI PAOLO 2017 = V. DI GIUSEPPE DI PAOLO, *Il valore della copia nell'Accademia di Francia (1666-1699). Funzioni, modelli, destinazioni e pratiche*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2017, pubblicazione on line: [fondazione1563.it/pdf/CdSP\\_F1563\\_2014\\_DiPaolo.pdf](http://fondazione1563.it/pdf/CdSP_F1563_2014_DiPaolo.pdf).
- DILLON 1990 = G. DILLON, *Dall'acquaforte al monotipo*, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio-1 aprile 1990), a cura di T. Standing, Genova, Sagep, 1990, pp. 189-192.
- DI LORENZO 2005 = E. DI LORENZO, *Osservazioni filologiche, letterarie e retoriche su «Christinias», un poema epico anonimo*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, Atti del Convegno internazionale (Macerata-Fermo, 22-23 maggio 2003), a cura di D. Poli, Roma, Il Calamo, 2005, pp. 399-419.

- DI MACCO 2020 = M. DI MACCO, *Gli artisti a Roma alla prova della modernità. Il confronto con i modelli*, in *Sfida al Barocco 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanello e C. Gauna, Genova, Sagep, 2020, pp. 19-32.
- DI NEPI 1976 = P. DI NEPI, *Il «Conquisto di Granata» e l'epica del Seicento*, «Il Velcro», XX, 1976, pp. 94-104.
- DI NEPI 1978 = P. DI NEPI, *Regole e invenzione nell'epica del Seicento*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXII, 1978, pp. 110-126.
- La disputa sei-settecentesca* 1970 = *La disputa sei-settecentesca sugli antichi e sui moderni*, traduzione, introduzione e note a cura di M.T. Marcialis, Milano, Principato, 1970.
- DISTASO 1979 = G. DISTASO, *Un poemetto inedito del Settecento: il «Carlo Magno» di Pier Jacopo Martello*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari», XXII, 1979, pp. 55-93.
- DOGLIO 2002a = M.L. DOGLIO, *Origini e icone del mito di Torquato Tasso*, Roma, Bulzoni, 2002.
- DOGLIO 2002b = M.L. DOGLIO, *Tasso "principe della moderna poesia" nei discorsi accademici di Paolo Beni*, in EAD., *Origini e icone del mito di Torquato Tasso*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 65-85.
- Domenico Fiasella* 1990 = *Domenico Fiasella*, catalogo della mostra (La Spezia, Palazzo della Fondazione CaRiSpe, giugno-agosto 1990), a cura di P. Donati, Genova, Sagep, 1990.
- Domenico Piola 1628-1703* 2017 = *Domenico Piola 1628-1703. Percorsi di pittura barocca*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Nicolosio Lomellino, 13 ottobre 2017-7 gennaio 2018), a cura di D. Sanguineti, Genova, Sagep, 2017.
- Dopo Tasso* 2005 = *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi (Urbino, 15-16 giugno 2004), a cura di G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005.
- DOSTERT 2000 = A. DOSTERT, *Die Antikensammlung des Kardinals Melchior de Polignac, in Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität*, Internationales Kolloquium (Düsseldorf, 7-10 febbraio 1996), a cura di D. Boschung e H. von Hesberg, Mainz, 2000, pp. 191-198.
- DOSTERT 2001 = A. DOSTERT, *La "Description historique" des antiques du cardinal de Polignac par Moreau de Mautour. Une collection romaine sous le regard de l'érudition française*, «Journal des savants», gennaio-giugno 2001, pp. 93-151.
- Drawn from the Antique* 2015 = *Drawn from the Antique. Artists and the Classical Ideal*, catalogo della mostra (Harleem, Teylers Museum, 11 marzo-31 maggio 2015; London, Sir Johan Soane's Museum, 25 giugno-25 settembre 2015), a cura di A. Aymonino e A.V. Lauder, London, Sir John Soane's Museum, 2015.
- Ducal Galleria Estense* 1990 = *Ducal Galleria Estense. Disegni, Medaglie e altro. Gli inventari del 1669 e del 1751*, a cura di J. Bentini e P. Curti, Modena, Franco Cosimo Panini, 1990.
- DUPUY DU GREZ [1699] 1972 = B. DUPUY DU GREZ, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, [1699], Genova, Minkoff, 1972.
- DURO 1997 = P. DURO, *The Academy and the limits of painting in Seventeenth-century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Edme Bouchardon* 2016 = *Edme Bouchardon: une idée du beau*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 2 settembre-5 dicembre 2016; Los Angeles, J. Paul Getty Museum,

- 10 gennaio-2 aprile 2017), a cura di A.-L. Desmas, E. Kopp, G. Scherf e J. Trey, Paris, Louvre éditions, 2016.
- EIDELBERG 2011 = M. EIDELBERG, *Vleughels' Circle of Friends in the Early Eighteenth Century*, 2011, pubblicazione *on line* in [watteauandhiscircle.org](http://watteauandhiscircle.org).
- ENGGASS 1976 = R. ENGGASS, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome: an illustrated catalogue raisonné*, 2 voll., University Park, The Pennsylvania State University Press, 1976.
- Eustache Le Sueur* 2000 = *Eustache Le Sueur*, catalogo della mostra (Grenoble, Musée des Beaux-Arts de Grenoble, 19 marzo-2 luglio 2000), a cura di A. Mérot, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.
- Explication des tableaux 1727* = *Explication des tableaux exposez dans la Galerie d'Apollon, par Messieurs les Peintres de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture*, Paris, de l'Imprimerie de Sevestre, 1727.
- Exposition 1739* = *Exposition des peintures, sculptures et gravures tirés des observations sur les écrits des modernes par l'abbé Des Fontaines*, Paris, Bibliothèque Nationale, Collection Deloynes, 1739.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1997 = M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca a Roma*, 2 voll., Roma, De Luca, 1997.
- FARINA 2002 = V. FARINA, *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze, Edifir, 2002.
- La fascination* 1998 = *La fascination de l'antique 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lyon, Musée de la Civilisation Gallo-Romaine, 20 dicembre 1998-14 marzo 1999), a cura di F. de Polignac e J. Raspi Serra, Paris, Somogy, 1998.
- Fasti di Lodovico XIV 1701* = *Fasti di Lodovico XIV il Grande esposti in versi*, In Bologna, Per Costantino Pisarri, 1701.
- Fasto romano* 1991 = *Fasto Romano. Dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sacchetti, 15 maggio-30 giugno 1991), a cura di A. González-Palacios, Roma, Leonardo-De Luca, 1991.
- La Favola di Latona* 2016 = *La Favola di Latona di Orazio De Ferrari. Il ritorno di un capolavoro*, a cura di A. Orlando, Genova, Sagep, 2016.
- FÉLIBIEN [1699] 1966 = A. FÉLIBIEN, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres Arts qui en dépendent*, Paris, Farnborough Hants, 1966 [prima edizione, Paris, Coignard, 1699].
- La festa delle arti* 2014 = *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, 2 voll., Roma, Gangemi, 2014.
- FILICAIA 1684 = V. DA FILICAIA, *Canzoni in occasione dell'assedio, e liberazione di Vienna*, In Firenze, Per Piero Matini, 1684.
- Filippo Buonarroti e la cultura antiquaria* 1987 = *Filippo Buonarroti e la cultura antiquaria sotto gli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 25 marzo-25 settembre 1986), a cura di D. Gallo, Firenze, Cantini, 1987.
- FOGELBERG ROTA 2015 = S. FOGELBERG ROTA, *Anti-Protestant Heroic Virtue in Early Modern Rome: Queen Christina (1626-1689) and Senator Niels Bielke (1706-1765)*, in *Shaping Heroic Virtue: Studies in the Art and Politics of Supereminence in Europe and Scandinavia*, a cura di S. Fogelberg Rota e A. Hellerstedt, Leiden/Boston, Brill, 2015, pp. 95-132.
- FOLTRAN 2004 = D. FOLTRAN, *Vincenzo Piazza: un epico in Arcadia*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo*, a cura di D. Rasi, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 341-373.

- FOLTRAN 2005 = D. FOLTRAN, *Per un ciclo tassiano. Imitazione, invenzione e "correzione" in quattro proposte epiche fra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.
- La forma del pensiero 2008 = *La forma del pensiero. Filippo Juvarra: la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero, Roma, Campisano, 2008.
- La fortuna del Tasso eroico 2017 = *La fortuna del Tasso erotico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di T. Artico e E. Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.
- François Boucher 1986 = *François Boucher 1703-1770*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 17 gennaio-4 maggio 1986; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 maggio-17 agosto 1986; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 20 settembre-5 gennaio 1986), a cura di A. Laing, J.P. Marandel, Ph. de Montebello e P. Rosenberg, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1986.
- François Boucher 2003 = *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des beaux-arts*, catalogo della mostra (Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 16 ottobre-21 dicembre 2003), a cura di E. Brugerolles, Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2003.
- FRANZ DUHME 1986 = H. FRANZ DUHME, *Angelo De Rossi: ein Bildhauer um 1700 in Rom*, Berlin, Wasmuth KG, 1986.
- FRASCARELLI 2016 = D. FRASCARELLI, *L'arte del dissenso. Pittura e libertinismi nell'Italia del Seicento*, Torino, Einaudi, 2016.
- FRASCAROLO 2013 = V. FRASCAROLO, *La casa studio di Giovan Battista Paggi nella «contrada di porta nova»: gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista*, in *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnani, Roma, Gangemi Editore, 2013, pp. 101-116.
- FUMAROLI 2001 = M. FUMAROLI, *Les abeilles et le arachnées*, in *La Querelle des Anciens et des Modernes (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, a cura di A.-M. Lecoq, Paris, Gallimard, 2001, pp. 7-220.
- FUMAROLI 2005 = M. FUMAROLI, *Le api e i ragni: la disputa degli antichi e dei moderni*, traduzione di G. Cillario e M. Scotti, Milano, Adelphi, 2005.
- GABRIELLI 1955 = A.M. GABRIELLI, *Un quadro ignorato del Castiglione*, «Commentari», 6, 1955, pp. 261-266.
- GADY 2002 = B. GADY, *L'étrange Monsieur de La Teulière*, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Atti del Convegno (Roma, Villa Medici, 7-9 giugno 2000), a cura di O. Bonfait, Roma/Paris, Somogy, 2002, pp. 161-185.
- GADY 2009 = B. GADY, *D'un ministre à l'autre: rencontres entre Poussin et Le Brun*, in *Richelieu, patron des arts*, a cura di J.-C. Boyer, B. Gaetgens e B. Gady, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009.
- GADY 2010 = B. GADY, *L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*, Paris, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 2010.
- Galleria Colonna 1998 = *Galleria Colonna in Roma. Dipinti*, a cura di E.A. Safarik, Roma, De Luca, 1998.
- GAUNA 2020 = C. GAUNA, «*Se rendre, pour ainsi dire, Original, en imitant ces grands Originaux!*». Note sulla funzione dei modelli italiani in Francia (1680-1750), in *Sfida al Barocco 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanella e C. Gauna, Genova, Sagep, 2020, pp. 49-62.

- Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione* 1990 = *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio-1 aprile 1990), a cura di T. Standing, Genova, Sagep, 1990.
- GENTILE ORTONA – MODOLO 2016 = E. GENTILE ORTONA – M. MODOLO, *Caylus e la riscoperta della pittura antica attraverso gli acquarelli di Pietro Santi Bartoli per Luigi XIV*, Roma, De Luca, 2016.
- I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico* 1992 = *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Genova, 2-4 dicembre 1991), a cura di C. Paolocci, Genova, Associazione amici della biblioteca Franzoniana, 1992.
- GIACHINO 2003 = L. GIACHINO, *Dalla storia al mito. «La Roccella espugnata» di Francesco Bracciolini*, «Studi secenteschi», XLIV, 2003, pp. 167-195.
- GIANOLA 1930 = A. GIANOLA, *Un poema eroico su Buda liberata*, «Corvina», X, 1930, pp. 142-165.
- GINZBURG 2015 = S. GINZBURG, *I caratteri della scuola romana in Bellori e Maratti*, in *Maratti e l'Europa*, Atti del Convegno (Roma, Palazzo Altieri/ Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prospero Valenti Rodinò e S. Schütze, Roma, Campisano, 2015, pp. 25-51.
- GIOMETTI 2010 = C. GIOMETTI, *Domenico Guidi 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010.
- GIOMETTI 2017 = C. GIOMETTI, *Maratti, Guidi e Passeri: contaminazioni tra pittura e scultura sul finire del Seicento a Roma*, in *Maratti e la sua fortuna*, a cura di S. Ebert-Schifferer e S. Prospero Valenti Rodinò, Roma, Campisano, 2017, pp. 129-146.
- GIOTTO 2013 = C.A. GIOTTO, *Neri, Ippolito*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 255-257.
- GIOTTO 2015 = C.A. GIOTTO, *Appunti per Benedetto Menzini*, «Studi secenteschi», LVI, 2015, pp. 117-144.
- GOBET 2019 = A. GOBET, *L'insegnamento presso l'Accademia di Francia tra il 1666 e il 1792, in Une antiquité moderne*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 7 novembre 2019-1 marzo 2020), a cura di J.L. Martinez e E. Le Breton, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 223-226.
- GOUZI 2000 = C. GOUZI, *Jean Restout 1692-1768 peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthéna, 2000.
- GRASSI 2013 = L. GRASSI, *Nomi, Federigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 696-699.
- GRAVINA 1708 = G.V. GRAVINA, *Della Ragion poetica libri due*, In Roma, Presso Francesco Gonzaga, 1708.
- GRAZIANI 2017 = G. GRAZIANI, *Il Conquisto di Granata*, edizione commentata a cura di T. Artico, Modena, Mucchi, 2017.
- GRISERI 1962 = A. GRISERI, *Francesco Trevisani in Arcadia*, «Paragone», 13, 1962, pp. 28-37.
- GUALDO PRIORATO 1656 = G. GUALDO PRIORATO, *Historia della sacra real maestà di Christina Alessandra regina di Svetia*, Venetia, Per il Baba, 1656.
- GUIDI 1687 = A. GUIDI, *Accademia per musica fatta nel real palazzo della Maestà della Regina Christina per festeggiare l'assunzione al trono di Giacomo secondo re d'Inghilterra*, In Roma, Nella Stamperia della Rev. Cam. Apost., 1687.

- GUIFFREY 1873 = J. GUIFFREY, *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, J. Baur, 1873.
- Händel e gli Scarlatti 1987 = *Händel e gli Scarlatti*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di N. Pirrotta, Firenze, Olschki, 1987.
- HASKELL 1987 = F. HASKELL, *La difficile nascita del libro d'arte*, Milano, Electa, 1987.
- HASKELL [1963] 2000 = F. HASKELL, *Patrons and Painters. A study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, London, Chatto & Windus, 1963; prima ed. italiana: *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'epoca barocca*, Firenze, Sansoni, 1966; seconda ed. aggiornata, Torino, Allemandi, 2000.
- HATTORI 2006 = C. HATTORI, *Le Recueil Crozat*, in *Quand la gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le Dessin gravé au XVIII<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra (Valenciennes, Musée des Beaux-arts, 11 novembre 2006-26 febbraio 2007), Montreuil, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2006, pp. 17-25.
- HENNING 2007 = A. HENNING, *Rekonstruktion des Gemäldezyklus zur Kindheit Jesu in der Galerie von Kardinal Ottoboni*, in *Gerretet die Restaurierung der großen Formate nach der Flut 2002*, a cura di M. Giebe e K. Kruger, München, Deutscher Kunstverlag, 2007, pp. 86-91.
- HERCENBERG 1975 = B. HERCENBERG, *Nicolas Vleughels, peintre et directeur de l'Académie de France à Rome, 1668-1737*, Paris, Laget, 1975.
- HERCHENROEDER 2008 = L. HERCHENROEDER, *Ti γὰρ τοῦτο πρὸς τὸν λόγον; Plutarch's "Gryllus" and So-Called "Grylloi"*, «The American Journal of Philology», 129, 3, 2008, pp. 347-379.
- HERDING 2009 = K. HERDING, *Œuvres inédites de Christophe Veyrier. L'idéal classique et la sculpture baroque Provençale*, «Revue de l'Art», 163, 2009, pp. 23-24.
- Hommage à Raphaël* 1983 = *Hommage à Raphaël. Raphaël et l'Art Français*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983-13 febbraio 1984), a cura di J. Cuzin e D. Cordellier, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983.
- L'Idée del Bello* 2000 = *L'Idée del Bello. 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.
- L'idéal classique* 2002 = *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Atti del Convegno (Roma, Villa Medici, 7-9 giugno 2000), a cura di O. Bonfait, Roma/Paris, Somogy, 2002.
- IMPERIALE 1607 = G.V. IMPERIALE, *Lo Stato Rustico di Gio. Vincenzo Imperiale*, Genova, Per Giuseppe Pavoni, 1607.
- IMPERIALE 1613 = G.V. IMPERIALE, *Lo Stato Rustico del Sig. Gio. Vincenzo Imperiale. In questa terza impressione accresciuta delle lodi A lui de' migliori dedicate. Con licenza de' Superiori e Privilegio*, In Venetia, Appresso Evangelista Deuchino, 1613.
- Innocenzo XI Odescalchi 2014 = *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente*, a cura di R. Bösel, A. Menniti Ippolito e A. Spiriti, Roma, Viella, 2014.
- Instabilità e metamorfosi* 2007 = *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del Convegno di Studi (Genova, Auditorium di Palazzo Rosso, 5-7 ottobre 2006), a cura di S. Morando, Venezia, Marsilio, 2007.
- Intorno a Locatelli* 1995 = *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di A. Dunning, Lucca, LIM, 1995.
- Jean Raoux* 2009 = *Jean Raoux 1677-1734, un peintre sous la Régence*, catalogo della mostra (Montpellier, Musée Fabre, 28 novembre 2009-14 marzo 2010), a cura di M. Hilaire e O. Zeder, Paris, Somogy, 2009.

- JOHNS 1993 = C. JOHNS, *Papal art and cultural politics. Rome in the age of Clement XI*, New York, Cambridge University Press, 1993.
- JORI 1995 = G. JORI, *Le forme della creazione. Sulla fortuna del «Mondo creato» (secoli XVII e XVIII)*, Firenze, Olschki, 1995.
- JOSSA 2002 = S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- JOULIE 2004 = F. JOULIE, *Le voyage à Rome, découverte des Bambocianti et de Bloemaert (1728-1731)*, in *Boucher et les peintres du Nord*, catalogo della mostra (Dijon, Musée Magnin, 8 ottobre-14 dicembre 2004; London, The Wallace Collection, 6 gennaio-6 marzo 2005), a cura di F. Joulie, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004.
- JOULIE 2007/2008 = F. JOULIE, *Autour d'un tableau retrouvé pour les petits appartements de Louis XV au château de Fontainebleau, les premières pastorales de François Boucher*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 2007 (2008), pp. 173-189.
- JULIEN 2000 = P. JULIEN, *Pierre Legros, sculpteur romain*, «Gazette des Beaux-Arts», 135, 2000, pp. 189-214.
- KOPP 2017 = E. KOPP, *The learned Draftsman Edme Bouchardon*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2017.
- LAGARDÈRE – ROUSSET-CHARNY 2004 = G. LAGARDÈRE – G. ROUSSET-CHARNY, *Sculptures: domaine de Sceaux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Sceaux, Musée du Domaine départemental de Sceaux, 2004.
- LAING 1986 = A. LAING, *Boucher et la pastorale peinte*, «Revue de l'Art», 73, 1986, pp. 55-64.
- LAMERA 1990a = F. LAMERA, *Miti, allegorie e tematiche letterarie per la committenza privata, in La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, a cura di E. Gavazza, F. Lamera e L. Magnani, Genova, Sagep, 1990, pp. 171-246.
- LAMERA 1990b = F. LAMERA, *Opere di Gio. Benedetto Castiglione nelle collezioni genovesi del XVII e XVIII secolo*, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio-1 aprile 1990), a cura di T. Standring, Genova, Sagep, 1990, pp. 29-34.
- LANZI 1795-1796 = L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dell'abate Luigi Lanzi antiquario della r. corte di Toscana*, 3 voll., Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1795-1796.
- LAUVERNIER 2017 = D. LAUVERNIER, *Carlo Fontana, stage designer, in Carlo Fontana 1638-1714 celebrato architetto*, Atti del Convegno (Roma, Palazzo Carpegna, 22-24 ottobre 2014), a cura di G. Bonaccorso e F. Moschini, Roma, Accademia di San Luca, 2017, pp. 90-97.
- LA VIA 1995 = S. LA VIA, *Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740), nuove letture e ipotesi*, in *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di A. Dunning, Lucca, LIM, 1995, pp. 319-526.
- LAZZERI 1983 = A. LAZZERI, *Intellettuali e consenso nella Toscana del Seicento. L'Accademia degli Apatisti*, Milano, Giuffrè Editore, 1983.
- LENTI 1686 = A.M. LENTI, *Teatro di peripezie poema eroico*, In Napoli, Per Carlo Porsile, 1686.
- LEONARDI 2013 = A. LEONARDI, *Genoese Way of Life. Vivere da collezionisti tra Seicento e Settecento*, Roma, Gangemi Editore, 2013.
- LEONE 2012 = M. LEONE, *Antonio Caraccio, di Nardò, nella «Bellezza della volgar poesia» del Crescimbeni*, in ID., *Fenomenologia barocco-letteraria: saggi*, Galatina, Congedo, 2012, pp. 133-148.

- LÉPICIÉ 1752 = F.-B. LÉPICIÉ, *Vies des premiers peintres du roi*, 2 voll., Paris, Durand/Pissot fils, 1752.
- LETI 1695 = G. LETI, *Il Prodigio della Natura poema heroistorico*, Amsterdam, A spese dello stesso autore, 1695.
- Lettere inedite di uomini illustri 1773* = *Lettere inedite di uomini illustri per servire d'appendice all'opera intitolata «Vitae Italarum doctrina excellentium»*, a cura di A. Fabroni, 2 voll., In Firenze, nella stamperia di Francesco Moücke, 1773.
- Lettere di Benedetto Menzini 1828* = *Lettere di Benedetto Menzini e del senatore Vincenzo da Filicaia a Francesco Redi*, Firenze, Nella Stamperia Magheri, 1828.
- LICHTENSTEIN 1989 = J. LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.
- LICHTENSTEIN – MICHEL 2006-2015 = J. LICHTENSTEIN – C. MICHEL, *Les Conférences de l'Académie royale de Peinture et Sculpture, 1648-1793*, VI tomi, 12 voll., Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2006-2015.
- Life and arts 1999* = *Life and arts in the baroque palaces of Rome: ambiente barocco*, a cura di M.G. Barberini, F. Hammond e S. Walker, New Haven/London, Yale University Press & Bard Graduate Center, 1999.
- LINDGREN 1985 = L. LINDGREN, *Il dramma musicale a Roma durante la carriera di Alessandro Scarlatti (1660-1725)*, in *Le muse galanti: la musica a Roma nel Settecento*, a cura di B. Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 35-57.
- LOIRE 2001 = S. LOIRE, *Poussin chez Raphaël, 1627: sur quelques graffiti d'artistes français à Rome*, in *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2001, pp. 264-275.
- LOIRE 2016 = S. LOIRE, *Raphaël au Palais Mancini: les copies des pensionnaires (1725-1753)*, in *L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, Atti del colloquio (Roma, Villa Medici, 2010), a cura di M. Bayard, É. Beck Saiello e A. Gobet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 207-256.
- LORIZZO 2010 = L. LORIZZO, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma, De Luca, 2010.
- LUKEHART 1988 = P.M. LUKEHART, *Contending ideals: the nobility of G. B. Paggi and the nobility of painting*, 2 voll., tesi di dottorato, Baltimore, John Hopkins University, 1988.
- Il luogo ed il ruolo 1992* = *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna fra Europa continentale e mediterranea*, Atti del Convegno (Bologna, Pinacoteca Nazionale/Accademia Clementina/Fondazione Cesare Gnudi, ottobre 1990), a cura di G. Perini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992.
- MACSOTAY 2010 = T. MACSOTAY, *Plaster casts and Memory Technique: Nicolas Vleughels's display of cast collections after the antique in the French Academy in Rome (1725-1793)*, in *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, a cura di R. Frederiksen e E. Marchand, Monaco, Walter de Gruyter, 2010, pp. 181-196.
- MACSOTAY 2014 = T. MACSOTAY, *The Profession of Sculpture in the Paris Académie*, Oxford, Voltaire Foundation, 2014.
- MACSOTAY 2016 = T. MACSOTAY, *An XVIIIth Century Pedagogic Turns. Vleughels and the Refashioning of the French Roman Journey*, in *L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, Atti del colloquio (Roma, Villa Medici, 2010), a cura di M. Bayard, É. Beck Saiello e A. Gobet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, pp. 165-182.

- MAGNANI 1990 = L. MAGNANI, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenti e tematiche del sacro*, in *La Pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, a cura di E. Gavazza, F. Lamera e L. Magnani, Genova, Sagep, 1990, pp. 258-264.
- MAGNANI 2014 = L. MAGNANI, *Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, un vedere 'filosofico'*, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 5-7 maggio 2011), a cura di A. Beniscelli, L. Magnani e A. Spiriti, Roma, Vecchiarelli Editore, 2014, pp. 215-234.
- MAGNANI – STANDRING 1990 = L. MAGNANI – T. STANDRING, *Regesto*, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio-1 aprile 1990), a cura di T. Standring, Genova, Sagep, 1990, pp. 253-256.
- MAGNIEN 1997 = A. MAGNIEN, *Les bronzes "Keller"*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1996 (1997), pp. 37-63.
- MAMMANA 2007 = S. MAMMANA, *Lepanto. Rime per la vittoria sul turco: regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni, 2007.
- MANFREDI 2007 = T. MANFREDI, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana: l'utopia dell'artista universale*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), a cura di G. Barnett, A. D'Ovidio e S. La Via, 2 voll., Firenze, Olschki, 2007, I, pp. 117-137.
- MANFREDI 2008a = T. MANFREDI, *Carlo Fontana e l'Accademia Albana: arte e architettura in Arcadia*, in *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma, Gangemi, 2008, pp. 171-180.
- MANFREDI 2008b = T. MANFREDI, *Nascita di un architetto di corte: l'ingresso di Juvarra al servizio del cardinale Ottoboni*, in *La forma del pensiero. Filippo Juvarra: la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero, Roma, Campisano, 2008, pp. 71-87.
- MANFREDI 2010 = T. MANFREDI, *Filippo Juvarra: gli anni giovanili*, Roma, Argos, 2010.
- MARAL 2009 = A. MARAL, *La Sculpture en ses jardins*, in *Versailles*, a cura di P. Arizzoli-Clémentel, 2 voll., Paris, Citadelles, 2009, I, pp. 277-316.
- MARAL 2012 = A. MARAL, *Le Saint Athanase de Poultier et les œuvres préparatoires aux sculptures de Versailles*, «La Revue des Musées de France. La Revue du Louvre», 3, 2012, pp. 75-82.
- Maratti e l'Europa 2015 = *Maratti e l'Europa*, Atti del Convegno (Roma, Palazzo Altieri/Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prospero Valenti Rodinò e S. Schütze, Roma, Campisano, 2015.
- MARCIALIS 1970 = M.T. MARCIALIS, *Introduzione*, in *La disputa sei-settecentesca sugli antichi e sui moderni*, traduzione, introduzione e note a cura di M.T. Marcialis, Milano, Principato, 1970, pp. 1-19.
- MARGIOTTA 1953 = G. MARGIOTTA, *Le origini italiane della querelle des anciens et des modernes*, Roma, Editrice Studium, 1953.
- MARIETTE 1853-1860 = P.J. MARIETTE, *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, edizione a cura di P. de Chennevières e A. de Montaignon, 6 voll., Paris, Dumoulin, 1853-1860.
- MARINI 1992a = Q. MARINI, *Anton Giulio Brignole Sale gesuita e l'oratoria sacra*, in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*, Atti del Convegno Internazio-

- nale di studi (Genova, 2-4 dicembre 1991), a cura di C. Paolucci, Genova, Associazione amici della biblioteca Franzoniana, 1992, pp. 127-150.
- MARINI 1992b = Q. MARINI, *Anton Giulio Brignole Sale*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, 2 voll., Genova, Costa & Nolan, 1992, I, pp. 351-389.
- MARINI 2000 = Q. MARINI, *Frati Barocchi. Studi su A.G. Brignole Sale, G.A. De Marini, A. Aproso, F.F. Frugoni, P. Segneri*, Modena, Mucchi, 2000.
- MARINI 2007 = Q. MARINI, «*Apprestati, o lettore, a cogliere gran messe*». *Il romanzo religioso barocco tra avventure agiografiche e oratoria sacra*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del Convegno di studi (Genova, Auditorium di Palazzo Rosso, 5-7 ottobre 2006), a cura di S. Morando, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 205-226.
- MARINO 1614 = G.B. MARINO, *Dicerie Sacre*, Torino, per Luigi Pizzamiglio stampator Ducale, 1614.
- MARIN 1965 = J.R. MARTIN, *The Farnese Gallery*, Princeton, Princeton University Press, 1965.
- MARTINELLI 1990 = V. MARTINELLI, *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1990.
- MARTINI 1987 = M. MARTINI, *Ubertino Carrara: un arcade umanista*, Sora, Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca", 1987.
- MARX 1993 = H.J. MARX, *La musica alla corte del cardinale Pietro Ottoboni all'epoca di Corelli, in La musica e il mondo. Mecenate e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 85-107.
- Masterful Studies 1990 = *Masterful Studies. Three Centuries of French Drawings from the Prat Collection*, catalogo della mostra (New York, National Academy of Design, 13 novembre 1990-20 gennaio 1991; Forth Worth, Kimbell Art Museum, 11 gennaio-21 aprile 1991; Ottawa, National Gallery of Canada, 1 luglio-25 agosto 1991), a cura di P. Rosenberg, New York, National Academy of Design, 1990.
- MATITTI 1995a = F. MATITTI, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti: cronache e documenti (1689-1740)*, «Storia dell'arte», 84, 1995, pp. 156-243.
- MATITTI 1995b = F. MATITTI, *Due doni del cardinale Ottoboni alla Corona di Francia*, «Strenna dei Romanisti», 56, 1995, pp. 383-396.
- MATITTI 2013 = F. MATITTI, *Pietro Ottoboni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 837-841.
- MAZZONI 1587 = I. MAZZONI, *Della difesa della Commedia di Dante [...] Parte prima*, In Cesena, appresso Bartolomeo Raverii, 1587.
- MAZZUCHELLI 1753-1763 = G. MAZZUCHELLI, *Gli scrittori d'Italia cioè Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, 6 voll., Brescia, Presso Giambattista Bossini, 1753-1763.
- MC ALLISTER JOHNSON 2000 = W. MC ALLISTER JOHNSON, *Les morceaux de réception: protocoles et documentation*, in *Les peintres du roi (1648-1793)*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts, 18 marzo-18 giugno 2000; Toulouse, Musée des Augustins, 30 giugno-2 ottobre 2000), a cura di T. Bajou, A. Hémerly e S. Join-Lambert, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 31-49.
- MÉJANÈS 1998 = J.-F. MÉJANÈS, *Les pensionnaires de l'Académie de France à Rome et l'Antiquité, in La fascination de l'antique 1700-1770. Rome découverte, Rome inventée*, catalogo della mostra (Lyon, Musée de la Civilisation Gallo-Romaine, 20 dicembre 1998-14 marzo 1999), a cura di F. de Polignac e J. Raspi Serra, Paris, Somogy, 1998, pp. 95-97.

- MENNITI IPPOLITO 1996 = A. MENNITI IPPOLITO, *Fortuna e sfortune di una famiglia veneziana nel Seicento: gli Ottoboni al tempo dell'aggregazione al patriziato*, Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 1996.
- MENZINI 1688 = B. MENZINI, *Dell'Arte poetica libri cinque*, In Firenze, nella stamperia di Piero Matini, all'ins. del Lion d'Oro, 1688.
- MENZINI 1691 = B. MENZINI, *Del Terrestre Paradiso libri tre*, In Roma, per Gio. Battista Molo, 1691.
- MENZINI 1697 = B. MENZINI, *Elegie*, In Roma, per Gio. Battista Molo, 1697.
- MENZINI 1731 = B. MENZINI, *Opere*, 4 voll., In Firenze, Nella Stamperia di S. A. R. Per li Tartini, e Franchi, 1731.
- MÉROT 2000 = A. MÉROT, *Le Sueur: du mythe aux réalités*, in *Eustache Le Sueur*, catalogo della mostra (Grenoble, Musée des Beaux-Arts de Grenoble, 19 marzo-2 luglio 2000), a cura di A. Mérot, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 29-51.
- MICHEL 1996 = O. Michel, *Vivre et peindre à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Roma, École Française de Rome, 1996.
- MILOVANOVIC 2005 = N. MILOVANOVIC, *Du Louvre à Versailles: lecture des grands décors monarchiques*, Paris, Belles Lettres, 2005.
- MINOR 2000 = V.H. MINOR, *What is 'buon gusto'?: the Arcadian view*, «Antologia delle Belle Arti», 59/62, 2000, pp. 70-82.
- Mito e letteratura 1993 = *Mito e letteratura. Studi offerti a Aulo Greco*, Roma, Bonacci editore, 1993.
- MONTAGU 1985 = J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Heaven/London, Yale University Press, 1985.
- MONTAGU 1996 = J. MONTAGU, *Gold, Silver and Bronze*, New Heaven/London, Yale University Press, 1996.
- MONTAGU 2015 = J. MONTAGU, *Carlo Maratti e la scultura*, in *Maratti e l'Europa*, Atti del Convegno (Roma, Palazzo Altieri/Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prospero Valenti Rodinò, S. Schütze, Campisano, Roma 2015, pp. 53-66.
- MONTALBETTI 2012 = V. MONTALBETTI, *Le Sueur «Raphaël de la France». L'ambiguïté de la référence italienne dans l'invention d'un maître de l'art français*, «Les publications du Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines», pubblicazione on line: [https://www.ghamu.org/wp-content/uploads/2012/03/Montalbetti\\_Le\\_Sueur-5mars2012.pdf](https://www.ghamu.org/wp-content/uploads/2012/03/Montalbetti_Le_Sueur-5mars2012.pdf).
- MONTANARI 2015a = G. MONTANARI, *Libri Dipinti Statue. Rapporti e relazioni tra le raccolte librerie, il collezionismo e la produzione artistica a Genova tra XVI e XVII secolo*, Genova, Genova University Press, 2015.
- MONTANARI 2015b = G. MONTANARI, *Libri e pennelli: dalle 'Vite' di Plutarco agli affreschi di Cambiaso nella Villa Grimaldi-Sauli al Bisagno a Genova*, «Commentari d'Arte», XXII, 61/62, 2015, pp. 42-56.
- MONTANARI 2016 = G. MONTANARI, *Cambiaso svelato: le Vite di Plutarco in Palazzo Imperiale di Campetto a Genova*, «Fontes», XVI, 31-32, (2013-2014) 2016, pp. 109-132.
- MONTANARI 2017a = G. MONTANARI, *Giovanni Vincenzo e Pietro Paolo a Genova: la cultura di Rubens nei libri e nei dipinti dell'Imperiale*, «Studi Secenteschi», LVIII, 2017, pp. 137-144.
- MONTANARI 2017b = G. MONTANARI, *Francesco Fulvio Frugoni. Libri barocchi tra Torino e l'Europa*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo,

- 2017, pp. 17-34 pubblicazione *on line*: [fondazione1563.it/pdf/CdSP\\_f1563\\_2014\\_Montanari.pdf](http://fondazione1563.it/pdf/CdSP_f1563_2014_Montanari.pdf).
- MONTANARI – VARALDO – MARCHETTI – MAGNANI – GUIDO 2015 = G. MONTANARI – L. VARALDO – C. MARCHETTI – L. MAGNANI e M.A. GUIDO, *Flowery vaults: studies on the flora of the Genoese frescoes of the 17th century*, poster per il convegno Nazionale della Società Botanica Italiana (Pavia, 14-18 settembre 2015).
- MONTANARI 2000 = T. MONTANARI, *La politica culturale di Giovan Pietro Bellori*, in *L'Idea del Bello. 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, I, pp. 39-49.
- MONTANARI 2002 = T. MONTANARI, *Bellori e la politica di Luigi XIV*, in *L'idéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Atti del Convegno (Roma, Villa Medici, 7-9 giugno 2000), a cura di O. Bonfait, Parigi, Somogy, 2002, pp. 117-137.
- MORANDO – VAZZOLER 2016 = S. MORANDO – F. VAZZOLER, *Orazio De Ferrari al vaglio di Luca Assarino*, in *La Favola di Latona di Orazio De Ferrari. Il ritorno di un capolavoro*, a cura di A. Orlando, Genova, Sagep, 2016, pp. 41-47.
- MOREL 1990 = P. MOREL, *Chaos et Démogorgon. Une peinture de Jacopo Zucchi au Palazzo Firenze*, «Revue de l'Art», 88, 1990, pp. 64-69.
- MOREL 1991 = P. MOREL, *Le Parnasse astrologique. Les décors peints pour le cardinal Ferdinand de Médicis. Étude iconologique*, in *La Ville Médicis*, a cura di A. Chastel, 3 voll., Roma, École Française de Rome, 1991, III, pp. 45-88.
- MURATORI 1706 = L.A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, 2 voll., In Modena, Nella Stampa di Bartolomeo Soliani, 1706.
- MURTOLA 1608 = G. MURTOLA, *Della creazione del mondo poema sacro*, In Venetia, appresso Evangelista Deuchino et Gio. Battista Pulciani, 1608.
- Le muse galanti* 1985 = *Le muse galanti: la musica a Roma nel Settecento*, a cura di B. Cagli, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985.
- La musica e il mondo* 1993 = *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Bologna, il Mulino, 1993.
- NAZARI 1572 = G.B. NAZARI, *Della Tramutazione metallica sogni tre*, in Brescia, appresso Francesco e Pietro Maria Marchetti fratelli, 1572.
- NEGRO 1995 = A. NEGRO, *Benedetto XIII e il Cardinal Ottoboni: quadri e devozione filippina fra riti sacri e mondani*, 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. 278-295.
- NERI 1874-1875 = A. NERI, *Curiose avventure di Luca Assarino genovese, storico, romanziere e giornalista del sec. XVII*, «Giornale Ligustico di archeologia, storia, e belle arti», I, 1874, pp. 462-473; II, 1875, pp. 10-37.
- NERI 1875 = A. NERI, *Saggi storici intorno a Pier Giovanni Capriata e Luca Assarino, scrittori genovesi del secolo XVII*, Genova, Tipografia del R. Istituto Sordo-muti, 1875.
- NEWCOME-SCHLEIER 1996 = M. NEWCOME-SCHLEIER, *Castiglione in 1630s*, «Nuovi Studi», 1, 1996, 2, pp. 59-66.
- NIGRO 1976 = S. NIGRO, *Caraccio, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976, pp. 301-302.

- NOEHLES 1975 = K. NOEHLES, *Altari scenografici nel Settecento romano*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 17, 1975, pp. 161-173.
- NOEHLES 1982 = K. NOEHLES, *Scenografie per le Quarant'ore e altari barocchi*, in *La scenografia barocca*, a cura di A. Schnapper, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 151-155.
- NOMI 1703 = F. NOMI, *Buda liberata poema eroico*, In Venezia, Presso Girolamo Albricci, 1703.
- NOMI [1830] 1984 = *Federigo Nomi. Il catorcio d'Anghiari: secondo l'autografo di Borgo Sansepolcro*, introduzione, testo, note e indici a cura di E. Mattesini, Sansepolcro, Biblioteca Comunale, 1984.
- OLSZEWSKI 1997/1998 = E.J. OLSZEWSKI, *The painter in Cardinal Pietro Ottoboni's court of the Cancelleria 1689-1740*, «Romisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 32, 1997/1998 (2002), pp. 533-566.
- OLSZEWSKI 1999 = E.J. OLSZEWSKI, *Decorating the palace: Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) in the Cancelleria*, in *Life and arts in the baroque palaces of Rome: ambiente barocco*, a cura di M.G. Barberini, F. Hammond e S. Walker, New Haven/London, Yale University Press & Bard Graduate Center, 1999, pp. 92-111.
- OLSZEWSKI 2002 = E.J. OLSZEWSKI, *The enlightened patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, «Artibus et Historiae», 23, 2002, 45, pp. 139-165.
- OLSZEWSKI 2004a = E.J. OLSZEWSKI, *Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740) and the Vatican tomb of pope Alexander VIII*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004.
- OLSZEWSKI 2004b = E.J. OLSZEWSKI, *The inventory of paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York, Peter Lang, 2004.
- OLSZEWSKI 2015 = E.J. OLSZEWSKI, *Dynamics of architecture in late Baroque Rome: Cardinal Pietro Ottoboni at the Cancelleria*, Berlin, De Gruyter, 2015.
- Orfeo in Arcadia 1984 = *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di G. Petrocchi, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984.
- ORLANDO 2000 = A. ORLANDO, *Giovanni Andrea Podestà. Incisore di Cassiano*, in *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, 29 settembre-26 novembre 2000), a cura di F. Solinas, Roma, De Luca, 2000, pp. 175-177.
- Il Palazzo dell'Università di Genova 1987 = *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, Genova, Università degli Studi di Genova, 1987.
- Palazzo Reale a Torino 2016 = *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanello, Torino, Editris Duemila, 2016.
- PANGRAZI 2012 = T. PANGRAZI, *Estetica e Accademia. La retorica delle arti in Giuseppe Ghezzi (1634-1721)*, Roma, Nuova Cultura, 2012.
- PAOLI 1992 = M.P. PAOLI, *Esperienze religiose e poesia nella Firenze del '600: intorno ad alcuni sonetti "quietisti" di Vincenzo da Filicaia*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XVIII, 1992, pp. 35-78.
- PAOLI 1997 = M.P. PAOLI, *Filicaia, Vincenzo da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 658-660.
- Papa Albani e le arti 2001 = *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, catalogo di mostra (Urbino, Palazzo del Collegio, 29 giugno-30 settembre 2001; Roma, Complesso monumentale di San Michele, chiesa del Santissimo Salvatore, 25 ottobre 2001-13 gennaio 2002), a cura di G. Cucco, Venezia, Marsilio, 2001.
- Passion for Drawing 2004 = *Passion for Drawing. Poussin to Cézanne, drawings from the Prat collection*, catalogo della mostra (Los Angeles, County Museum, 7 novembre 2004-7 gen-

- naio 2005; Toledo, Museum of Art, 5 febbraio-3 marzo 2005; Naples, Naples Museum of Art, 17 aprile-12 giugno 2005; Philadelphia, Museum of Art, 16 luglio-25 settembre 2005), a cura di P. Rosenberg, Alexandria, Art Services International, 2004.
- PEDULLÀ 2004 = A.M. PEDULLÀ, *Narrativa ed epica del Seicento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, Milano, Federico Motta editore, 2004, VI: *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*, pp. 364-371.
- Les peintres du roi 2000 = Les peintres du roi (1648-1793)*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts, 18 marzo-18 giugno 2000; Toulouse, Musée des Augustins, 30 giugno-2 ottobre 2000), a cura di T. Bajou, A. Hémerly e S. Join-Lambert, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.
- PELEGRINO 2005 = B. PELEGRINO, *Sulla lingua e sullo stile del poema epico «Christinias» d'ignoto autore*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, Atti del Convegno Internazionale (Macerata-Fermo, 22-23 maggio 2003), a cura di D. Poli, Roma, Il Calamo, 2005, pp. 421-428.
- PENENT 2004 = J. PENENT, *Antoine Rivalz 1667-1735. Le Romain de Toulouse*, Paris, Somogy, 2004.
- Pensiero anticonformista 2014 = Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 5-7 maggio 2011), a cura di A. Beniscelli, L. Magnani e A. Spiriti, Roma, Vecchiarelli Editore, 2014.
- PEPPER 1984 = D.S. PEPPER, *Guido Reni: a complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford, Phaidon, 1984.
- PERCY 1967 = A. PERCY, *Castiglione's chronology: some documentary notes*, «The Burlington Magazine», 109, 1967, pp. 672-677.
- PERCY 1971 = A. PERCY, *Giovanni Benedetto Castiglione master draughtsman of the Italian Baroque*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1971.
- PIAZZA 1694 = V. PIAZZA, *Bona espugnata poema*, In Parma, nella Stampa di Corte, 1694.
- PIERELLIO 1690 = G. PIERELLIO, *Vienna difesa poema heroico*, In Modena, per li Soliani, 1690.
- PIERGUIDI 2016 = S. PIERGUIDI, *Il Costantino di Bernini in San Pietro: lo scontro con Domenico Guidi e la questione del rilievo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 57, (2015) 2016, pp. 361-367.
- PIERGUIDI 2017a = S. PIERGUIDI, *Stella Rudolph. Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenate*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova, Sagep, 2017, pp. 227-238.
- PIERGUIDI 2017b = S. PIERGUIDI, «Tanto che basti»: *La 'notomia' nelle arti figurative di età barocca e nel pensiero di Carlo Cesi e Carlo Maratti*, «RIHA Journal», 0178, 30 August 2017, pubblicazione on line <https://www.riha-journal.org/articles/2017/0178-pierguidi>.
- PIERGUIDI 2017c = S. PIERGUIDI, *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze, Olschki, 2017.
- Pierre-Charles Trémolières 1973 = Pierre-Charles Trémolières (Cholet, 1703-Paris, 1739)*, catalogo della mostra (Cholet, Musée des Beaux-Arts, 29 giugno-30 settembre 1973), a cura di J.-F. Méjanès e J. Vilain, Paris, Les Presses Artistiques, 1973.
- PIGNATELLI 1971 = G. PIGNATELLI, *Brancati, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 827-831.
- PIO [1724] 1977 = N. PIO, *Le vite di pittori scultori et architetti [Cod. ms. Capponi 257] [1724]*, edizione a cura di C. Enggass e R. Enggass, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1977.

- PIPERNO 1995 = F. PIPERNO, «*Su le sponde del Tebro*»: eventi, mecenati e istituzioni musicali a Roma negli anni di Locatelli. Saggio di cronologia, in *Intorno a Locatelli: studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, a cura di A. Dunning, Lucca, LIM, 1995, pp. 793-877.
- PIPERNO 1996 = F. PIPERNO, *Stile e classicità corelliani: un'indagine sulla scrittura strumentale*, in *Studi Corelliani V*, Atti del quinto Convegno internazionale (Fusignano, 9-11 settembre 1994), a cura di S. La Via, Firenze, Olschki, 1996, pp. 77-113.
- PIPERNO 2018 = F. PIPERNO, *Architettura e musica nella Roma del classicismo arcadico*, in *Settecento Romano. Reti del classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonso, Roma, Viella, 2018, pp. 167-177.
- PIROMALLI 1963 = A. PIROMALLI, *L'Arcadia*, Palermo, Palumbo, 1963.
- I Pisani Moretta 2015 = *I Pisani Moretta: storia e collezionismo*, catalogo della mostra (Venezia, Cà Rezzonico – Museo del Settecento Veneziano, 4 luglio-19 ottobre 2015), a cura di A. Craievich, Crocetta del Montello (TV), Antiga Edizioni, 2015.
- PISELLI 2017 = S. PISELLI, *La scultura in Arcadia. Antico/Moderno: lo stile arcadico nella cerchia ottoboniana*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2017, pubblicazione on line [http://www.fondazione1563.it/pdf/CdSP\\_F1563\\_2014\\_Piselli.pdf](http://www.fondazione1563.it/pdf/CdSP_F1563_2014_Piselli.pdf).
- I pittori del dissenso 2014 = *I pittori del dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, a cura di S. Albi, A.V. Sganzerla e G.M. Weston, Roma, Artemide, 2014.
- La pittura in Liguria 1990 = *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, a cura di E. Gavazza, F. Lamera e L. Magnani, Genova, Sagep, 1990.
- Il poema eroicomico 2001 = *Il poema eroicomico: teoria e storia dei generi letterari*, a cura di M. Sarnelli, Torino, Tirrenica stampatori, 2001.
- Poemi biblici del Seicento 2005 = *Poemi biblici del Seicento*, a cura di E. Ardissino, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.
- Poesie toscane 1812 = *Poesie toscane del senatore Vincenzo da Filicaia aggiunto il di lui carteggio relativo alle suddette poesie*, 2 voll., Venezia, Vitarelli, 1812.
- POMMIER 2004 = É. POMMIER, *Raffaello e il classicismo francese del XVII secolo*, Urbino, Accademia Raffaello, 2004.
- PRAT 2017 = L.-A. PRAT, *Le dessin français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Louvre éditions/Somogy, 2017.
- I primi lincei e il Sant'Uffizio 2005 = *I primi lincei e il Sant'Uffizio: questioni di scienza e di fede*, Atti dei Convegni Lincei (Roma, 12-13 giugno 2003), 524, Roma, Bardi Editore, 2005.
- QUADRIO 1749 = F.S. QUADRIO, *Storia e ragione d'ogni poesia*, 7 voll., In Milano, Nella stamperia di Antonio Agnelli, 1749.
- Quand la gravure fait illusion 2006 = *Quand la gravure fait illusion. Autour de Watteau et Boucher. Le Dessin gravé au XVIII<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra (Valenciennes, Musée des Beaux-arts, 11 novembre 2006-26 febbraio 2007), Montreuil, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2006.
- La Querelle 2001 = *La Querelle des Anciens et des Modernes (XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles)*, a cura di A.-M. Lecoq, Paris, Gallimard, 2001.
- QUONDAM 1968a = A. QUONDAM, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Muria, 1968.

- QUONDAM 1968b = A. QUONDAM, *La crisi dell'Arcadia*, «Palatino», 12, 1968, pp. 160-170.
- QUONDAM 1973 = A. QUONDAM, *L'istituzione Arcadia: sociologia di un'accademia*, «Quaderni Storici», VIII, 1973, II, pp. 389-439.
- QUONDAM 1974 = A. QUONDAM, *Le Arcadie e l'Arcadia. La degenerazione del razionalismo*, in *Culture regionali e letteratura nazionale*, Atti del VII Convegno Internazionale dell' AISLLI (Bari, 31 marzo-4 aprile 1970), Bari, Adriatica, 1974, pp. 375-385.
- QUONDAM 1980 = A. QUONDAM, *L'Arcadia e la Repubblica delle Lettere*, in *Immagini del Settecento in Italia*, Atti del Convegno della Società Italiana di studi sul secolo XVIII (Roma, 18-20 maggio 1979), a cura di A. Postigliola, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 198-211.
- QUONDAM 2017 = A. QUONDAM, *Roma 1672: il Classicismo restaurato. L'idea del Bello e il canone delle arti secondo Bellori*, in *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonsetti, Roma, Viella, 2017, pp. 23-71.
- Raffaello. *L'Accademia di San Luca* 2020 = Raffaello. *L'Accademia di San Luca e il mito dell'Urbinate*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Palazzo Carpegna, 21 ottobre 2020-30 gennaio 2021), a cura di F. Moschini, V. Rotili e S. Ventra, Todi, Industria Grafica Umbra, 2020.
- RAK 2008 = M. RAK, *La Buda liberata di Federigo Nomi*, in *Federigo Nomi: la sua terra e il suo tempo nel terzo centenario della morte (1705-2005)*, Atti del Convegno di studi di Anghiari (25-26 novembre 2005), a cura di W. Bernardi e G. Bianchini, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 107-116.
- REBORA 1953 = C. REBORA, *Milton a Firenze*, «Nuova Antologia», LXXXVIII, 1953, pp. 147-163.
- 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.
- RINALDI 1956 = M. RINALDI, *Arcangelo Corelli e i suoi rapporti con i pittori contemporanei*, «Atti dell'Accademia di San Luca», 1953/56 (1956), pp. 22-25.
- La riscoperta del Seicento* 2017 = *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova, Sagep, 2017.
- RIVOALLAN 2006 = A. RIVOALLAN, *Entre Gênes et Rome le cardinal Lorenzo Raggi, amateur éclairé et homme d'affaires averti*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 11, 2005 (2006), pp. 42-80.
- RIVOALLAN 2010 = A. RIVOALLAN, *De Gianlorenzo Bernini à Gregorio De Ferrari, itinéraire d'un échange culturel constant entre Rome et Gênes*, in *La peinture baroque en méditerranée. De Gênes à Majorque*, Atti della giornata di Studio (Perpignan, 4-5-6 aprile 2006), a cura di J. Lugand, Canet, Trabucaire, 2010, pp. 7-27.
- RIVOSECCHI 1982 = V. RIVOSECCHI, *Esotismo in Roma barocca. Studi sul padre Kircher*, Roma, Bulzoni, 1982.
- RIZZO 2011 = A. RIZZO, *L'abecedario di un pensionnaire du roi. Carle Vanloo a Roma (1728-1732)*, in *Beaumont e la scuola del disegno. Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, a cura di G. Dardanella, Cuneo, Nerosubianco Edizioni, 2011, pp. 53-60.
- RIZZO 2016 = A. RIZZO, *Di "Gallico E Venezian carattere". La Gerusalemme Liberata di Carle Vanloo per il Gabinetto del Pregadio nell'Appartamento d'Inverno del Re*, in *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, a cura di G. Dardanella, Torino, Editris Duemila, 2016, pp. 115-121.
- RIZZO 2017 = A. RIZZO, *"Il fait un effet surprenant". Le Expositions de la place Dauphine a Parigi negli anni Venti del Settecento*, «Studiolo», 14, 2017, pp. 181-203.

- RIZZO 2020 = A. RIZZO, *Parigi 1728-1735. I Morceaux d'agrément e de réception dei pittori della "generazione 1700"*, in *Sfida al Barocco 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanello e C. Gauna, Genova, Sagep, 2020, pp. 189-196.
- ROCCASECCA 2016 = P. ROCCASECCA, *L'Accademia di Francia e Roma: la copia, l'antico e il nudo, in 350 anni di creatività. Gli artisti dell'Accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri giorni*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 13 ottobre 2016-15 gennaio 2017), a cura J. Delaplanche, Milano, Officina Libraria, 2016, pp. 36-50.
- RODÉN 2005 = M.L. RODÉN, *L'anello mancante. Il discorso di apertura della Regia Accademia del cardinale Francesco Albizzi*, in *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, Atti del Convegno Internazionale (Macerata-Fermo, 22-23 maggio 2003), a cura di D. Poli, Roma, Il Calamo, 2005, pp. 261-269.
- ROMEI 2006 = D. ROMEI, *Gregorio Leti ginevrino o la vittoria dello stile «comune»*, «Seicento & Settecento», I, 2006, pp. 79-94.
- ROSENBERG 1995 = M. ROSENBERG, *Raphaël and France. The Artist as Paradigm and Symbol*, Pennsylvania, University Park, 1995.
- ROSENBERG 1973 = P. ROSENBERG, *La génération de 1700*, in *Pierre-Charles Trémolières (Cholet, 1703-Paris, 1739)*, catalogo della mostra (Cholet, Musée de Cholet, 29 giugno-30 settembre 1973), a cura di J. Vilain, Paris, Les Presses Artistiques, 1973, pp. 13-19.
- ROSENBERG 1976 = P. ROSENBERG, *Sebastiano Ricci et la France: à propos de quelques textes anciens*, in *Atti del Congresso internazionale di studi su Sebastiano Ricci e il suo tempo* (Udine, 26-28 maggio 1975), a cura di A. Serra, Milano, Electa, 1976, pp. 122-125.
- ROSENBERG 1977 = P. ROSENBERG, *Le concours de peinture de 1727*, «Revue de l'Art», 37, 1977, pp. 29-42.
- ROSENBERG 1986 = P. ROSENBERG, *Les mystérieux débuts du jeune Boucher*, in *François Boucher 1703-1770*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 17 gennaio-4 maggio 1986; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27 maggio-17 agosto 1986; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 20 settembre-5 gennaio 1986), a cura di A. Laing, J.P. Marandel, Ph. de Montebello e P. Rosenberg, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1986, pp. 47-61.
- ROSENBERG 1992 = P. ROSENBERG, *La fortune des Sacrements de Crespi en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, in Il luogo ed il ruolo della città di Bologna fra Europa continentale e mediterranea*, Atti del Convegno (Bologna, Pinacoteca Nazionale/Accademia Clementina/Fondazione Cesare Gnudi, ottobre 1990), a cura di G. Perini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 473-481.
- ROSENBERG 2001 = P. ROSENBERG, *Michel-François Dandré-Bardon (1700-1778) ou la jouissance du dessin*, Paris, Galerie de Bayser, 2001.
- ROSENBERG 2003 = P. ROSENBERG, *Boucher et la génération de 1700*, in *François Boucher et l'art rocaille dans les collections de l'École des beaux-arts*, catalogo della mostra (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 16 ottobre-21 dicembre 2003), a cura di E. Brugerolles, Paris, École National Supérieure des Beaux-Arts, 2003, pp. 172-179.
- ROSENBERG 2005 = P. ROSENBERG, *Da Raffaello alla Rivoluzione. Le relazioni artistiche fra l'Italia e la Francia*, Milano, Skira, 2005.
- ROSENBERG 2016 = P. ROSENBERG, *Le peintre Subleyras, pensionnaire au Palais Mancini*, in *L'Académie de France à Rome. Le Palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières*, Atti del Convegno (Roma, Villa Medici, 4-6 marzo 2008), a cura di M. Bayard, É. Beck Saiello e A. Gobet, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2016, pp. 291-305.

- ROSENBERG – BARTHÉLEMY-LABEEUW 2011 = P. ROSENBERG – L. BARTHÉLEMY-LABEEUW, *Les dessins de la collection de Pierre-Jean Mariette, École française*, 2 voll., Milano, Electa, 2011.
- ROSENBERG – LESUR 2013 = P. ROSENBERG – N. LESUR, *Pierre Subleyras 1699-1751*, Cahier du dessin français - Galerie de Bayer, Paris 2013.
- ROSSETTI 1696 = M. ROSSETTI, *La Sacra Lega*, In Padova, Nella stamperia del Seminario, 1696.
- ROSSI PINELLI 1988 = O. ROSSI PINELLI, *Gli apostoli del buon gusto: fortuna e diffusione dei calchi*, in *La colonna traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, 12 aprile-12 giugno 1988), a cura di P. Morel, Roma, Ed. Carte Segrete, 1988, pp. 253-258.
- RÓZSA 1979 = G. RÓZSA, *La riconquista di Buda nell'arte del Seicento in Italia*, in *Venezia e Ungheria nel contesto del barocco europeo*, Atti del Congresso (Venezia, Fondazione Cini, 10-13 novembre 1976), a cura di V. Branca, Firenze, Olschki, 1979, pp. 257-270.
- RUDOLPH 1995 = S. RUDOLPH, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Meccenatismo*, Roma, Ugo Bozzi, 1995.
- RUSSO 2014 = E. RUSSO, *Guida alla lettura della «Gerusalemme liberata» di Tasso*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- SAFARIK 1996 = E.A. SAFARIK, *Collezione dei dipinti Colonna: inventari 1611-1795*, Munich, De Gruyter Saur, 1996.
- SAHUT – RAYMOND 2010 = M.-C. SAHUT – F. RAYMOND, *Antoine Watteau et l'art de l'estampe*, Paris, Le Passage, 2010.
- SAINTE-FARE-GARNOT 1978 = P.-N. SAINTE-FARE-GARNOT, *La galerie des ambassadeurs au Palais des Tuileries*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», CIV, 1978 (1980), pp. 119-126.
- SALERNO 1970 = L. SALERNO, *Il dissenso nella pittura, intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvatore Rosa e altri*, «Storia dell'Arte», 5, 1970, pp. 34-65.
- SALVIUCCI INSOLERA 1996 = L. SALVIUCCI INSOLERA, *La committenza del cardinale Pietro Ottoboni e gli artisti siciliani a Roma*, in *Artisti e mecenati: dipinti, disegni, sculture, carteggi nella Roma curiale*, XII, *Studi sul Settecento Romano*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 1996, pp. 37-57.
- SANTUCCI 1985 = P. SANTUCCI, *Poussin. Tradizione ermetica e classicismo gesuita*, Salerno, Cooperativa editrice, 1985.
- SARMANT 2003 = T. SARMANT, *Les demeures du soleil: Louis XIV, Louvois et la surintendance des bâtiments du roi*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.
- SARMANT – MASSON 2007 = T. SARMANT – R. MASSON, *Architecture et beaux-arts à l'apogée du Règne de Louis XIV. Édition critique de la correspondance du marquis de Louvois, surintendant des Bâtiments du Roi, Arts et Manufactures de France, 1683-1691*, 2 voll., Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2007.
- SAVINI 1991 = M. SAVINI, *Il «Columbus» di Ubertino Carrara*, in *L'Arcadia in Ciociaria*, Atti delle giornate di studio (Ferentino, 27-28 ottobre 1990), Roma, O.GRA.RO, 1991, pp. 43-76.
- SAVINI 1993 = M. SAVINI, *Oltre le Colonne d'Ercole: leggende classiche e nuovi miti nel «Columbus» di Ubertino Carrara*, in *Mito e letteratura. Studi offerti a Aulo Greco*, Roma, Bonacci editore, 1993, pp. 153-172.
- SCARPA SONINO 2006 = A. SCARPA SONINO, *Sebastiano Ricci catalogue raisonné*, Milano, Alfieri, 2006.

- SCARPATI 1987 = C. SCARPATI, *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, in ID., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e pensiero, 1987, pp. 231-269.
- La scenografia barocca 1982 = *La scenografia barocca*, a cura di A. Schnapper, Bologna, CLUEB, 1982.
- SCHERF 2020 = G. SCHERF, *L'influenza della scultura a Roma sugli scultori francesi a Parigi (1680-1750)*, in *Sfida al Barocco 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanello e C. Gauna, Genova, Sagep, 2020, pp. 63-74.
- SCHREIBER JACOBY 1986 = B. SCHREIBER JACOBY, *François Boucher's Early Development as a Draughtsman, 1720-1734*, New York-Londra, Garland Pub., 1986.
- SCHULZ-BUSCHHAUS 1974 = U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Honnête Homme und Poeta doctus. Zum Verhältnis von Boileau und Menzini's poetologischen Lehrgedichten*, «Arcadia», IX, 1974, pp. 113-133.
- Scritti di Storia dell'Arte 1984 = *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Milano, Electa, 1984.
- "Se chiama, e se ne grolia, Meo Patacca" 2004 = "Se chiama, e se ne grolia, Meo Patacca". Giuseppe Berneri e la poesia romana fra Sei e Settecento, Atti del Convegno (Roma, 13 dicembre 2001), a cura di F. Onorati, Roma, Centro Studi Giuseppe Gioacchino Belli, 2004.
- SEGRE 1925 = M. SEGRE, *Un poema colombiano del Settecento. Il «Columbus» di Ubertino Carrara (1715)*, Roma, Istituto Cristoforo Colombo, 1925.
- I segreti di un collezionista 2000 = *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, 29 settembre-26 novembre 2000), a cura di F. Solinas, Roma, De Luca, 2000.
- Seicento. Le siècle de Caravage 1988 = *Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 11 ottobre 1988-2 gennaio 1989; Milano, Museo Civico d'Arte Contemporanea, marzo-aprile 1989), a cura di A. Brejon de Lavergnée, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988.
- SEMOUR 2015 = A. SEMOUR, *Pierre-Charles Trémolières (1703-1739)*, tesi di laurea, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2015.
- Il Settecento e le arti 2009 = *Il Settecento e le arti dall'arcadia all'illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, Atti dei Convegni Lincei (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 23-24 novembre 2005), 246, Roma, Bardi, 2009.
- Settecento romano 2017 = *Settecento romano. Reti del Classicismo arcadico*, a cura di B. Alfonsetti, Roma, Viella, 2017.
- Sfida al Barocco 2020 = *Sfida al Barocco 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020, posticipata 30 maggio-20 settembre), a cura di M. di Macco, G. Dardanello e C. Gauna, Genova, Sagep, 2020.
- SGANZERLA 2017 = A.V. SGANZERLA, *Giovanni Benedetto Castiglione's Temporalis Aeternitas 1645: early modern prints, time and memory*, «Visual Past», 4, 2017, pp. 433-467.
- SIEBENHÜNER 1981 = H. SIEBENHÜNER, *Der Palazzo Barbarigo della Terrazza in Venedig und seine Tizian-Sammlung*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1981.
- SOPRANI – RATTI 1768-1769 = R. SOPRANI – C.G. RATTI, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaello Soprani Patrizio Genovese. In questa seconda Edizione rivedute e accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti Pittore, e Socio delle Accademie Li-*

- gustiche, e Parmense*, 2 voll., Genova, nella Stamperia Casamara, dalle Cinque lampadi, 1768-1769.
- SPERA 2000 = L. SPERA, *Il romanzo italiano del tardo Seicento 1670-1700*, Milano, La Nuova Italia, 2000.
- SPICOLA 2008 = M. SPICOLA, *Carlo Fontana, architetto teatrale*, in *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma, Gangemi, 2008.
- STAFFIERI 2006 = G. STAFFIERI, *I drammi per musica di Pietro Ottoboni: il grand siècle del cardinale*, «Studi musicali», XXXV, 2006, pp. 129-192.
- STAFFIERI 2007 = G. STAFFIERI, *Pietro Ottoboni il mecenate-drammaturgo: strategie della committenza e scelte compositive*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), a cura di G. Barnett, A. D'Ovidio e S. La Via, 2 voll., Firenze, Olschki, 2007, pp. 139-168.
- STAGNO 2012 = L. STAGNO, *Vanitas. Percorsi iconografici nell'arte genovese tra Cinquecento ed età barocca*, Roma, De Luca, 2012.
- STANDRING 1990 = T. STANDRING, *La vita e l'opera di Giovanni Benedetto Castiglione*, in *Il Genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 27 gennaio-1 aprile 1990), a cura di T. Standring, Genova, Sagep, 1990, pp. 13-28.
- STANDRING – CLAYTON 2013 = T. STANDRING – M. CLAYTON, *Castiglione. Lost Genius. Masterworks on Paper from the Royal Collection*, London, Royal Collection Trust, 2013.
- STEIN 2000 = P. STEIN, *Copies and Retouched Drawings by Charles-Joseph Natoire*, «Master Drawings», 38, 2, 2000, pp. 167-187.
- STÉPANOFF 2020 = P. STÉPANOFF, *Il Naturalismo al servizio della Storia. Una generazione 1715?*, in *Sfida al Barocco 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanello e C. Gauna, Genova, Sagep, 2020, pp. 197-205.
- Storia della letteratura italiana* 1968 = *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1968.
- Storia della letteratura italiana* 1996-2002 = *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno editrice, 1996-2002.
- Storia generale della letteratura italiana* 2004 = *Storia generale della letteratura italiana*, Milano, Federico Motta editore, 2004.
- Storie inglesi* 2011 = *Storie inglesi. L'Inghilterra vista dall'Italia tra storia e romanzo (XVII sec.)*, con l'edizione del «Cappuccino scozzese» di Giovan Battista Rinuccini (1644) e del «Cromuele» di Girolamo Graziani (1671), a cura di C. Carminati e S. Villani, Pisa, Edizioni della Normale, 2011.
- Studi Corelliani V* 1996 = *Studi Corelliani V*, Atti del quinto Convegno internazionale (Fusignano, 9-11 settembre 1994), a cura di S. La Via, Firenze, Olschki, 1996.
- Studi sui Fontana* 2008 = *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma, Gangemi, 2008.
- Subleyras* 1987 = *Subleyras 1699-1749*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 20 febbraio-26 aprile 1987; Roma, Villa Medici, 18 maggio-19 luglio 1987), a cura di O. Michel e P. Rosenberg, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1987.

- SUIDA MANNING 1984 = B. SUIDA MANNING, *The trasformation of Circe*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Milano, Electa, 1984, pp. 689-708.
- TAMBURINI 2014 = E. TAMBURINI, *Gian Lorenzo Bernini, Carlo Fontana, Roberto Carapecci, tre artisti nel teatro romano della seconda metà del Seicento*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, 2 voll., Roma, Gangemi, 2014, I, pp. 478-481.
- TARACHIA 1672 = A. TARACHIA, *Il Carcere Illuminato*, Bologna, Gioseffo Longhi, 1672.
- TARALLO 2017 = C. TARALLO, *Discutere di poesia nella Roma tardo barocca. I letterati dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, Torino, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, 2017, pubblicazione on line: [http://www.fondazione1563.it/images/pdf/CdSP\\_F1563\\_2014\\_Tarallo.pdf](http://www.fondazione1563.it/images/pdf/CdSP_F1563_2014_Tarallo.pdf).
- TASSO [1562] 1959 = T. TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in *Id., Prose*, a cura di E. Mazzali, con una premessa di F. Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 349-410.
- TASSO [1607] 2007 = T. TASSO, *Il mondo creato*, corredo al testo critico a cura di P. Luparia, 2 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.
- TAVASSI LA GRECA 1989 = B. TAVASSI LA GRECA, *Carlo Fontana e il teatro di Tor di Nona*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, a cura di L. Buccellato, F. Trapani, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, I, pp. 19-34.
- Il teatro a Roma nel Settecento* 1989 = *Il teatro a Roma nel Settecento*, a cura di L. Buccellato e F. Trapani, 2 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989.
- TERRIBILE 2009 = C. TERRIBILE, *Del piacere della virtù. Paolo Veronese, Alessandro Magno e il patriziato veneziano*, Venezia, Marsilio, 2009.
- TIRABOSCHI 1781-1786 = G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, 6 voll., Modena, Società Tipografica, 1781-1786.
- TRABUCCO 2015 = O. TRABUCCO, *Edizioni dellaportiane antiche e nuove*, «Giornale critico della filosofia italiana», XCIV, 3, 2015, pp. 497-534.
- Tre lettere di scrittori genovesi* 1885 = *Tre lettere di scrittori genovesi*, «Giornale Ligustico», XII, 1885, pp. 147-149.
- TREY 2020 = J. TREY, *La funzione di Raffaello: Lemoyne e i disegni di Bouchardon dalla Farnesina*, in *Sfida al Barocco 1680-1750 Roma Torino Parigi*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera, 13 marzo-14 giugno 2020), a cura di M. di Macco, G. Dardanello e C. Gauna, Genova, Sagep, 2020, pp. 99-106.
- L'ultimo Caravaggio* 2017 = *L'ultimo Caravaggio, eredi e nuovi maestri. Napoli, Genova e Milano a confronto (1610-1640)*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 30 novembre 2017-8 aprile 2018), a cura di A. Morandotti, Milano, Skira, 2017.
- Il valore del gesso* 2017 = *Il valore del gesso come: modello, calco, copia per la realizzazione della scultura*, Atti del quarto Convegno internazionale sulle gipsoteche (Possagno, 2-3 ottobre 2015), a cura di M. Guderzo e T. Lochman, Possagno, Antiga Edizioni, 2017.
- Van Dyck a Genova* 1997 = *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo-13 luglio 1997), a cura di S.J. Barnes, P. Boccardo, C. Di Fabio e L. Tagliaferro, Milano, Electa, 1997.
- VARESE 2001 = C. VARESE, *Teatro, prosa, poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, nuova edizione accresciuta e aggiornata diretta da N. Sapegno, Milano, Garzanti, 2001, V, *Il Seicento*, pp. 859-884.

- VAZZOLER 1990 = F. VAZZOLER, *L'occhio e il pennello. I letterati genovesi davanti al Sarzana*, in Domenico Fiasella, catalogo della mostra (La Spezia, Palazzo della Fondazione CaRiSpe, giugno-agosto 1990), a cura di P. Donati, Genova, Sagep, 1990, pp. 31-46.
- VAZZOLER 1991-1994 = F. VAZZOLER, «...Anche dagli scogli nascon pennelli...»: Luca Assarino e i pittori genovesi del Seicento. *Le dediche degli Argomenti dei Giuochi di Fortuna, 1655*, «Studi di storia delle arti», 7, 1991-1994, pp. 35-62.
- Venezia e Ungheria 1979 = *Venezia e Ungheria nel contesto del barocco europeo*, Atti del Congresso (Venezia, Fondazione Cini, 10-13 novembre 1976), a cura di V. Branca, Firenze, Olschki, 1979.
- VENTRA 2017 = S. VENTRA, «coll'Arte ha mostrato il nostro secolo superiore». Giuseppe Ghezzi, l'Accademia di San Luca e Bernini come vessillo del primato di Roma moderna, «Studi di storia dell'arte», 28, 2017, pp. 239-248.
- VERGELLI 1999 = A. VERGELLI, *Cristina in panegirico, ovvero il «Christinas»*, in *Cristina di Svezia e Roma*, Atti del simposio (Roma, Istituto Svedese di Studi Classici, 5-6 ottobre 1995), a cura di B. Magnusson, Stockholm, 1999, pp. 27-46.
- VERGELLI 2006 = A. VERGELLI, *Roma in scena e dietro le quinte*, Roma, Arcane, 2006.
- Versailles et l'antique 2012 = *Versailles et l'antique*, catalogo della mostra (Versailles, Château de Versailles, 13 novembre 2012-17 marzo 2013), a cura di A. Maral e N. Milovanovic, Paris, Éditions Artlys, 2012.
- VIALE FERRERO 1970 = M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1970.
- VIALE FERRERO 1987 = M. VIALE FERRERO, *Juvarra tra i due Scarlatti*, in *Händel e gli Scarlatti*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di N. Pirrotta, Firenze, Olschki, 1987, pp. 175-189.
- VIGLIONE 1913 = F. VIGLIONE, *Lorenzo Magalotti primo traduttore del «Paradise lost» di John Milton*, «Studi di Filologia Moderna», VI, 1913, pp. 74-84.
- VILLANI 2011a = S. VILLANI, *La Scozia come simbolo della persecuzione cattolica nel mondo protestante: Maria Stuarda nella letteratura italiana del Seicento*, in *Storie inglesi. L'Inghilterra vista dall'Italia tra storia e romanzo (XVII sec.)*, con l'edizione del «Cappuccino scozzese» di Giovan Battista Rinuccini (1644) e del «Cromuele» di Girolamo Graziani (1671), a cura di C. Carminati e S. Villani, Pisa, Edizioni della Normale, 2011, pp. 11-34.
- VILLANI 2011b = S. VILLANI, *Encomi 'inglesi' di Gregorio Leti*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento. Formes et occasions de la louange entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*, a cura di D. Boillet e L. Grassi, Lucca, Pacini Fazzi, 2011, pp. 213-236.
- VILLANI 2014 = S. VILLANI, *Un papa 'protestante': Innocenzo XI e l'Inghilterra di Giacomo II Stuart*, in *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente*, a cura di R. Bösel, A. Meniti Ippolito, A. Spiriti, C. Strinati e M.A. Visceglia, Roma, Viella, 2014, pp. 145-165.
- La Ville Médicis* 1991 = *La Ville Médicis*, a cura di A. Chastel, 3 voll., Roma, École Française de Rome, 1991.
- VIOLA 2001 = C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto: Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Fiorini, 2001.
- VIOLA 2009 = C. VIOLA, *Osservazioni sul canone nell'età dell'Arcadia e tradizioni letterarie a confronto nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, QuiEdit, 2009.
- VIRASSAMYNAÏKEN 2010 = L. VIRASSAMYNAÏKEN, *Auguste punissant les concussionnaires de Michel-François Dandrè-Bardon. Une oeuvre maîtresse du musée Granet*, «La Revue des Musées de France. Revue du Louvre», 5, 2010, pp. 42-47.

- WEIL 1974 = S. WEIL, *The devotion of the Forty Hours and Roman Baroque illusion*, «Journal of the Warburg Institutes», 37, 1974, pp. 218-248.
- WEISE 1961 = G. WEISE, *L'ideale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1961.
- WEISE 1965 = G. WEISE, *L'ideale eroico del Rinascimento: diffusione europea e tramonto*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1965.
- WESTON 2014 = G.M. WESTON, *Il dissenso nella pittura: temi e questioni sull'eredità critica di Luigi Salerno*, in *I pittori del dissenso*. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, *Salvator Rosa*, a cura di S. Albl, A.V. Sganzerla e G.M. Weston, Roma, Artemide, 2014, pp. 15-29.
- WOLFE 2007 = K. WOLFE, *Il pittore e il musicista: il sodalizio artistico tra Francesco Trevisani e Arcangelo Corelli*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Congresso internazionale di Studi (Fusignano, 11-14 settembre 2003), a cura di G. Barnett, A. D'Ovidio e S. La Via, 2 voll., Firenze, Olschki, 2007, pp. 169-188.
- WOLFE 2010 = K. WOLFE, *Francesco Trevisani. Autoritratto*, «Quaderni del Barocco», 9, Ariccia, Arti Grafiche, 2010.
- ZANOTTI 1739 = G. ZANOTTI, *Storia dell'accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, 2 voll., Bologna, per Lelio dalla Volpe editore, 1739.
- ZATTI 1996 = S. ZATTI, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.
- ZINATO 2005 = E. ZINATO, *Epica della scienza: "spostamento" e "dissimulazione"*, in *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi (Urbino, 15-16 giugno 2004), a cura di G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 280-283.
- ZOLLE BETÉGON 2015 = G. ZOLLE BETÉGON, *L'Accademia Pallavicini, incompiuta costruzione di un tempio marattesco*, in *Maratti e l'Europa*, Atti del Convegno (Roma, Palazzo Altieri/Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò e S. Schütze, Roma, Campisano, 2015, pp. 289-313.
- ZUCCHI 2017 = E. ZUCCHI, *Dalla tragedia all'epica e ritorno: Olindo e Sofronia, il dramma eroico di Corneille e il recupero del «Torrismondo» nella critica teatrale primo-settecentesca*, in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento. Modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di T. Artico e E. Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 69-83.

Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze



© 2021



Fondazione  
**1563**  
per l'Arte  
e la Cultura

## INDICE DEI NOMI

- Adamczack, Alicia, 57  
 Albani, Alessandro, cardinale, 148, 148n, 150  
 Albani, Giovan Francesco, cardinale, *vedi* Clemente XI  
 Albizzi, Francesco degli, cardinale, 72  
 Aldobrandini, collezione, 138n  
 Alessandro Magno, re di Macedonia, 42, 69  
 Alessandro VIII (Pietro Vito Ottoboni), papa, 95, 96, 104, 106, 107, 108, 110, 110n, 116  
 Algardi, Alessandro, 107, 109, 112  
 Alighieri, Dante, 7, 15, 74n, 79, 85  
 Amigoni, Jacopo, 162  
 Angelini, Giorgio, 73, 73n  
 Anguier, Michel, 52  
 Antisari, Domenico, 81, 81n, 82, 84, 85  
 Antoniano, Silvio, 87  
 Apuleio, 156  
 Ariosto, Ludovico, 65, 66, 73, 73n, 75, 76, 79, 87, 89  
 Aristotele, 72, 79  
 Assarino, Luca, 29, 29n, 30  
 Augusto, imperatore, 41, 84, 140, 162
- Bacchi, Andrea, xiv, 113  
 Baciadonne, Gaspare, 10n  
 Badolato, Nicola, xiv, 101  
 Balbi, Gerolamo, 14  
 Baldinucci, Filippo, 44  
 Barberigo delle Terraste, collezione, 144  
 Barberini, collezione, 145n  
 Barberini, famiglia, 4  
 Barberini, Francesco, cardinale, 9n  
 Barroero, Liliana, 111  
 Barrois, François, 57  
 Bartoli, Daniello, 81  
 Bartoli, Pietro Santi, xiii, 50, 86  
 Baruffaldi, Girolamo, 90  
 Bedeau o Bedaut, Pierre, 46, 47  
 Baldovino di Fiandra, xiii
- Bellini, Lorenzo, 75, 75n  
 Belloni, Antonio, 92  
 Bellori, Giovan Pietro, 37, 40, 40n, 46, 52, 52n, 55, 55n, 58, 60, 98, 154  
 Benefial, Marco, 154  
 Beni, Paolo, 66n  
 Berchem, Nicolaes, 130, 156  
 Bernard, Pierre, 146  
 Berneri, Giuseppe, 68, 68n  
 Bernini, Gian Lorenzo, 23, 26, 41, 41n, 46, 56n, 58, 58n, 59, 60, 60n, 105, 107, 112, 142  
 Bernini, Paolo, 60n  
 Bertin, Nicolas, 124  
 Bertosi, Giuseppe, 107  
 Berzighelli, Camillo, 84, 85, 85n  
 Beverini, Bartolomeo, 90  
 Blanchard, Gabriel, 37, 37n, 42  
 Blanchard, Jacques, 47n  
 Blanchet, Louis-Gabriel, 121, 122, 146, 152, 153n, 162  
 Bloemaert, Abraham, 130  
 Boccaccio, Giovanni, 9  
 Boiardo, Matteo Maria, 65  
 Boileau, Nicolas, 64, 64n, 65n, 75  
 Bolognetti, collezione, 145n  
 Bonfait, Olivier, 41  
 Bonnemer, François, 40  
 Borghese, collezione, 145n  
 Borromini, Francesco, 60n  
 Borsotto, Bartolomeo, 3n, 5n  
 Borzone, Luciano, 2  
 Boselli, Orfeo, 113  
 Bosse, Abraham, 44  
 Bouchardon, Edme, 48, 48n, 143n, 148, 155, 162, 163  
 Boucher, François, 121, 123, 125, 126, 128, 128n, 129, 129n, 130, 130n, 131, 131n, 136, 150, 151n, 155, 155n, 156, 157, 157n, 158, 159, 160, 162

- Bouhours, Dominique, 64n  
 Bourdict, Pierre, 56n  
 Bracciolini, Francesco, 66, 67  
 Bracesco, Giovanni, 6, 9, 10, 12  
 Brancati di Lauria, Lorenzo, cardinale, 72  
 Braunschweig (Bransvich) e Lunenburg,  
 Giovanni Federico di, 77n  
 Brignole Sale, Anton Giulio, 2, 70  
 Bruno, Giordano, 13n  
 Bufalini, Ottavio, 70n  
 Buglione, Goffredo di, 86  
 Buonarroti, Filippo, 88  
 Bussotti, Giovanni Battista, XIII
- Cala de Tapia, Geronimo, 81n  
 Calvesi, Maurizio, 6n  
 Campailla, Tommaso, 73  
 Camuccini, Vincenzo, 138n  
 Cappellari, Michele, 70, 70n, 71  
 Capponi, Vincenzo, 44  
 Caraccio, Antonio, XIII, 77, 86, 86n, 87, 87n,  
 88, 89, 92, 93  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi *detto*, 2,  
 6n, 31  
 Carignano, famiglia, 126, 158  
 Carlo Emanuele III di Savoia, principe di  
 Piemonte e re di Sardegna, 158  
 Carlo V, imperatore, 68  
 Caro, Annibal, 90  
 Carracci, Annibale, 35, 40, 40n, 46, 49n, 112  
 Carracci, famiglia, 40, 141  
 Carraccio, Antonio, 66  
 Carrara, Ubertino, 70, 71  
 Cars, Jean-François, 129, 130n  
 Cars, Laurent, 121, 129, 130, 132n, 158  
 Cartari, Vincenzo, 9, 9n, 10  
 Castiglione, Giovanni Benedetto *detto* il  
 Grechetto, x, xi, 1, 1n, 2, 3, 3n, 4, 5, 5n,  
 6, 7, 8, 9, 10, 10n, 11, 12, 12n, 13, 13n, 14,  
 15, 15n, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 21n, 22, 23,  
 23n, 24, 24n, 25, 25n, 26, 26n, 27, 27n,  
 28, 29, 30, 30n, 31, 128  
 Castiglione, Giovanni Francesco, 10n  
 Castiglione, Livia Maria, 10n  
 Castiglione, Ortensia, 23n  
 Castiglione, Salvatore, 10n, 27n  
 Caussin (Causini), Nicolas, 81  
 Cavedone, Giacomo, 151, 151n  
 Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières,  
 conte di, 123, 123n, 125, 136, 164  
 Cebà, Ansaldo, 62, 63n  
 Ceuli, Tiberio, 76, 77, 77n
- Ceva, Tommaso, 68  
 Champagne, Philippe de, 43  
 Chapelain, Jean, 64n  
 Chardin, Jean-Siméon, 121, 122, 154  
 Charmois, Martin de, 34  
 Chéreau le Jeune, Jacques, 126  
 Chiabrera, Gabriello, 62, 62n  
 Chiari, Giuseppe Bartolomeo, 146  
 Christophe, Joseph, 123  
 Cimabue, Cenni di Pepo, 91  
 Clemente X (Emilio Altieri), papa, 107, 108  
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani),  
 papa, XIV, 80n, 96, 97, 99, 113, 117, 118  
 Cochin, Charles-Nicolas, 125, 128n  
 Colbert, Édouard, marchese di Villacerf,  
 36, 54, 55  
 Colbert, Jean-Baptiste, 33, 34, 37, 38, 41, 42,  
 46, 51, 53, 53n, 57, 57n, 58, 59  
 Colbert, Jean-Baptiste Antoine, marchese  
 di Seignelay, 57  
 Colonna, collezione, 145, 145n, 149  
 Colonna, famiglia, 146, 149, 150n  
 Colonna, Francesco, 15  
 Conca, Sebastiano, 96  
 Consetti, Antonio, 139  
 Corelli, Arcangelo, 96, 113, 114, 115, 116,  
 116n, 119  
 Corneille, Jean-Baptiste, 34, 35n, 40  
 Corneille, Michel, 51n  
 Cornical, copista, 46n  
 Cornu, Jean, 54  
 Correggio, Antonio Allegri *detto*, 137, 139,  
 144  
 Cosimo III de' Medici, granduca di Tosca-  
 na, 82n  
 Costantini, Antonio, 81, 81n  
 Costantino, Flavio Valerio Aurelio, impera-  
 tore, 67n, 112  
 Courtois, Jacques *detto* il Borgognone, XIII  
 Coustou, Nicolas, 56, 56n  
 Coypel, Antoine, 35, 122, 122n, 132, 137,  
 140, 144, 151  
 Coypel, Noël, 43, 53n  
 Coypel, Noël-Nicolas, 123  
 Coysevox, Antoine, 54, 60  
 Crateo Ericino *vedi* Ottoboni, Pietro  
 Crediop, collezione, 149  
 Créqui, Charles III de Blanchefort, duca di,  
 58  
 Crescimbeni, Giovan Mario, XII, 63, 64, 65,  
 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 99, 100, 101,  
 101n, 107

- Crespi, Giuseppe Maria, 150, 150n  
 Cristina regina di Svezia, xiv, 53n, 63, 69, 70, 72, 80n, 97, 107, 109, 138n  
 Croll, Oswald, 6, 7, 9, 12  
 Crozat, Pierre, 125, 130, 137, 138, 139, 143, 144, 144n, 146  
 Cuzin, Jean-Pierre, 48n
- D'Albert d'Ailly, Charles, duca di Chaulnes, 38  
 D'Albert de Luynes, Jeanne-Baptiste, contessa di Verrua, 128, 128n  
 Dal Pozzo, Cassiano, 3  
 Dandolo, Enrico, xiii  
 Dandr -Bardon, Michel-François, 121, 131, 132, 132n, 133, 140, 141, 142, 161, 162, 163, 164  
 D'Antin, Louis-Antoine de Pardaillan de Gondrin, duca, 139, 141, 144n, 149, 151n  
 Dardanello, Giuseppe, vii, ix, x, xiv, 165  
 De Boullogne, Louis, 39, 133  
 De Favanne, Henri, 123, 133  
 De Ferrari, Giovanni Andrea, 3, 3n  
 De la Chapelle-Bess , Henri, 60n  
 Della Porta, Giovanni Battista, 6, 6n, 8, 9n  
 Del Monte, Francesco Maria, cardinale, 6, 9  
 Delobel, Nicolas, 138, 139  
 De' Notariis, Camillo, 67n  
 De Piles, Roger, 34, 41n, 42n, 44n, 50, 52n, 140, 144, 149  
 Derbais, François, 157, 157n  
 De Rossi, Angelo, xiv, 96, 104, 106, 106n, 107, 108, 110, 111, 113, 115, 116, 117, 118, 119  
 De Rossi, Giacomo, 19, 26  
 De Rossi, Mattia, 108  
 Desfontaines, Pierre-François Guyot, abate, 160  
 Desjardin, Martin, 60  
 Desmarests di Saint Sorlin, Jean, 64, 64n  
 De Troy, Jean-François, 123, 131, 132, 156, 157, 160, 162  
 Di Giuseppe Di Paolo, Valeria, xi, 33, 167  
 Di Macco, Michela, vii, viii, x, xiv  
 Doidalsas, 54  
 Doisy, Robert, 50n  
 Domenichino, Domenico Zampieri *detto*, 46n, 140  
 Doria, Giovan Carlo, 2  
 Doria, Marcantonio, 2  
 Dorigny, Nicolas, 51
- Dughet, Gaspard, 116n  
 Dumont, Jacques, 121, 122  
 Dupuy du Grez, Bernard, 48  
 Duquesnoy, François, 58, 154  
 Duvernay, Gabriel, 45n
- Egmont, Juste d', 34  
 Enggass, Robert, 115  
 Errard, Charles, 38, 52, 57  
 Este, Maria Beatrice d', regina d'Inghilterra, 73n  
 Este, Rinaldo I d', duca di Modena e Reggio, 73, 73n, 78n, 144  
 Eudosso Pauntino, *vedi* Carrara, Ubertino
- Fagiolo Dell'Arco, Maurizio, 104  
 Faggiuoli, Giovan Battista, 78n, 82, 84  
 Falconieri, Ottavio, 66n  
 Félibien, Andr , 34, 37, 40, 41, 41n, 42n, 51n, 58n  
 Ferdinando II, granduca di Toscana, 53  
 Ferloni, Pietro, xiii  
 Ficino, Marsilio, 12  
 Fidia, 54  
 Filicaia, Vincenzo da, 63, 69, 70, 70n, 72  
 Filippo II, duca d'Orléans, reggente di Francia, 125, 130  
 Fiorezzi di Osimo, Pier Filippo, 24n  
 Fioretti, Benedetto, 66n  
 Fontana, Carlo, 97, 99, 107, 109, 111, 114  
 Fortun  de Fournier, Jean-Baptiste, 41n  
 Forzoni Accolti, Pier Andrea, 83n, 86n  
 Fragonard, Alexandre- variste, 49, 50  
 Franz Duhme, Helga Nora, 110, 111  
 Frascarelli, Dalma, 13n, 26n  
 Frascarolo, Valentina, 4n  
 Fr art de Chambray, Roland, 37
- Gabburri, Francesco Maria Niccol , 144, 144n  
 Galilei, Galileo, 29, 66n  
 Gallifet, Joseph, 142  
 Galloche, Louis, 123, 125  
 Gastaldo, Piero, viii  
 Gauna, Chiara, vii, x, 35n, 165  
 Gavazza, Ezia, 17  
 Geber, 6, 6n, 9, 12  
 Gelli, Giovan Battista, 13, 13n, 14n  
 Genga, Bernardino, 52  
 Germain, Thomas, 113  
 Ghezzi, Giuseppe, 99, 114

- Giacomo II, re d'Inghilterra, 73n, 80, 80n  
 Giambologna, Jean de Boulogne *detto*, 59n  
 Giardini, Giovanni, 113, 118  
 Ginanni, Marcantonio, 82n  
 Ginzburg, Silvia, 46  
 Giotto di Bondone, 91  
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista, 65  
 Girardon, François, 54, 59n, 60, 60n  
 Giuseppe I, imperatore, 81n  
 Giustiniani, collezione, 145, 145n, 146, 150, 151, 162  
 Gonzaga, Scipione, cardinale, 87  
 Gonzaga Nevers, Carlo II, duca di Mantova, 19n, 20, 20n  
 Gonzaga Nevers, famiglia, 16, 17, 21  
 Gonzaga Nevers, Maria Luisa, duchessa di Mantova, 16  
 Grandi, Ascanio, 66  
 Grassetti, Giovanni Antonio, 139n, 145  
 Gravina, Gian Vincenzo, xiii, 63, 65, 65n, 89, 90, 90n, 92, 100  
 Graziani, Girolamo, 66, 87, 92  
 Grechetto, *vedi* Castiglione, Giovanni Battista *detto* il  
 Griseri, Andreina, 117  
 Guglielmo III d'Orange, re d'Inghilterra, principe d'Orange, conte di Nassau, 79  
 Guidi, Alessandro, 63, 72  
 Guidi, Domenico, 112, 113  
 Guido, Maria Angela, 15n
- Haskell, Francis, 119  
 Houasse, René-Antoine, 50, 50n  
 Hutin, Charles-François, x
- Imperiale, Giovanni Vincenzo, 2, 9n  
 Innocenzo X (Giovanni Battista Pamphilj), papa, 23n  
 Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi), papa, 107
- James III Stuart, 152n  
 Jaurat, Étienne, 121, 122, 138, 139, 146, 156  
 Jouvenet, Jean, 128, 128n  
 Jullienne, Jean de, 127, 128n  
 Juvarrà, Filippo, xiii, xiv, 96, 102, 102n, 103, 104, 119, 160
- Keller, Balthazar, 54, 55  
 Kircher, Athanasius, 12
- Lacone Cromizio, *vedi* Caraccio, Antonio  
 La Fosse, Charles de, 50  
 Lancisi, Giovanni Maria, 52  
 Lancret, Nicolas, 156, 157, 160  
 Lanzi, Luigi, 153n  
 La Teulière, Matthieu de, xi, 36, 40n, 42, 42n, 45, 46, 47, 48, 50, 50n, 51, 52n, 55, 55n, 57, 57n, 59, 60  
 Lavau, Louis de, 42n  
 Le Bon, Pierre-Étienne, 146  
 Le Brun, Charles, xi, 34, 35n, 37, 37n, 41, 42, 42n, 45, 47, 50, 51, 60, 133  
 Legros, Pierre II, 35, 50n, 54, 55, 112, 159  
 Lemene, Francesco da, 70  
 Lemoyne, François, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 128n, 130, 130n, 131, 135, 136, 142, 155, 156, 156n, 158  
 Le Nôtre, André, 58  
 Lenti, Angelo Maria, 80, 80n  
 Leone XI (Alessandro de' Medici), papa, 107, 109  
 Leopoldo I, imperatore, 86  
 Lepautre, Pierre, 35, 57  
 Lespingola, François, 35, 57  
 Le Sueur, Eustache, 42, 49, 49n, 50  
 Leti, Gregorio, 79, 79n, 80n  
 Lichtenstein, Jacqueline, 43  
 Lico Mantinea, *vedi* Buonarroti, Filippo  
 Lignières, Jean-Baptiste, 46n  
 Louvois, François-Michel Le Tellier, marchese di, 46, 50n, 53, 57, 57n, 58, 59, 60n  
 Luigi XIV di Borbone, re di Francia, 42, 58, 63, 89, 154n  
 Luigi XV di Borbone, re di Francia, *già* Gran Delfino, 121, 134, 160  
 Lukehart, Peter, 4n  
 Luti, Benedetto, 148
- Magalotti, Lorenzo, 73, 73n  
 Magliabechi, Antonio, 82, 82n, 83n, 90, 90n  
 Magnani, Lauro, 8n  
 Maier, Michael, 29, 30  
 Manfredi, Eustachio, 89  
 Manfredi, Tommaso, 98n  
 Mansart, Jules Hardouin, 35, 50  
 Maratti o Maratta, Carlo, xiii, 46, 46n, 48, 48n, 51, 86, 98, 110, 112, 117, 159  
 Marengo, Marco Antonio, 21n  
 Maria Leszczyńska, regina di Francia, 156  
 Maria Stuarda, regina di Scozia, 80  
 Mariette, collezione, 151n

- Mariette, Pierre Jean, 130, 130n, 140, 157n  
 Marinella, Lucrezia, 77  
 Marino, Giovan Battista, 2, 9n, 61  
 Marsili, Luigi Ferdinando, 145n  
 Marsy, Gaspard e Balthasar, 60  
 Martello, Pier Jacopo, 89  
 Mascardi, Agostino, 4, 18n, 29  
 Matilde di Canossa, 107  
 Matilde di Scozia, regina d'Inghilterra, 152n  
 Mazzoni, Jacopo (o Iacopo), 85  
 Mecenate, Caio Clinio, 41  
 Medici, Leopoldo de', cardinale, 66n  
 Menzini, Benedetto, 63, 64, 64n, 72, 73, 73n, 74, 75, 76, 88  
 Metastasio, Pietro, 90n  
 Michelangelo Buonarroti, 37, 49n, 146  
 Mignard, Pierre, xi, 42, 47, 47n, 54, 60  
 Milton, John (Giovanni), 73, 73n  
 Mola, Pier Francesco, 139, 143, 143n  
 Moneti, Francesco, 67  
 Monier, Pierre, 40, 52  
 Monnot, Pierre Étienne, 107  
 Montagu, Jennifer, 118  
 Montalbetti, Valérie, 49n  
 Montanari, Giacomo, x, 1, 167  
 Montecuccoli, Raimondo, principe, 78n  
 Montevecchio, Giulio, conte di, 86n, 87, 87n  
 Morandi, Giovanni Maria, 46, 46n  
 Morandotti, Alessandro, 2n  
 Muratori, Ludovico Antonio, 65  
 Murtola, Gasparo, 73, 74
- Nasini, Pietro, 142  
 Natoire, Charles-Joseph, 121, 124, 125, 126, 130, 138, 139, 142, 143, 143n, 146, 147, 148, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 162  
 Nazari, Giovan Battista, 6, 6n, 14, 15, 15n, 16  
 Nedisto Collide, *vedi* Venerosi, Bradaligio  
 Neri, Ippolito, 67, 76  
 Neveau, Noël, 49  
 Nomi, Federigo, 67, 76n, 78n, 81, 82, 82n, 83, 83n, 84, 85, 85n, 86, 86n, 90, 90n
- Olszewski, Edward, 111  
 Omero, XIII, 65, 69, 74  
 Orazio Flacco, Quinto, 41, 79  
 Orry, Philibert, 155  
 Ottoboni, Pietro, cardinale, XIII, XIV, 95, 96, 97, 98, 98n, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 106n, 111, 112, 113, 115, 116, 116n, 117, 118, 119, 150, 150n
- Ottoni, Lorenzo, 107  
 Oudry, Jean-Baptiste, 122, 156  
 Ovidio, Publio Nasone, 89
- Paggi, Giovan Battista, x, 2, 3n, 4, 5, 6, 6n, 9, 9n, 12, 13, 23, 31  
 Pallavicini, Niccolò Maria, 98  
 Pallavicino, Giulio, 2  
 Pamphilj, Benedetto, cardinale, 70, 80, 80n, 87n, 138n  
 Pamphilj, collezione, 138, 145n  
 Pamphilj, famiglia, 153  
 Paolini Massimi, Petronilla, 91  
 Papaleo, Pietro, 110  
 Papillon de la Ferté, Denis Pierre, 156  
 Parmigianino, Francesco Mazzola *detto*, 124, 125  
 Parodi, Filippo, 111, 115, 118  
 Parrocel, Pierre-Ignace, 154  
 Pascoli, Lione, 113  
 Pellegrini, Gian Antonio, 125, 128  
 Perrault, Charles, 41, 42, 60, 63  
 Perrier, François, 49n, 54, 55n  
 Petrarca, Francesco, 9n, 69  
 Peyrolles, 59  
 Phélypeaux, Louis, marchese de la Vrillière, 41n  
 Piazza, Vincenzo, 82, 82n  
 Pierellio, Giovanni (o Giuniano), 73n, 77, 78, 78n, 79  
 Pierguidi, Stefano, 112  
 Pietro da Cortona, Pietro Berrettini *detto*, 24n, 60n, 139, 139n, 143, 148, 149, 155  
 Pigna, Giovan Battista, 65  
 Pio, collezione, 138, 145n  
 Pio, Nicola, 111  
 Piola, Domenico, 21, 22  
 Piperno, Franco, 114  
 Pisani Moretta, collezione, 143, 144  
 Piselli, Sara, XIV, 95, 168  
 Pittoni, Giovanni Battista, 161  
 Platone, 64n  
 Plutarco, 13, 14  
 Podestà, Giovanni Andrea, 3, 3n, 29  
 Poerson, Charles François, 137, 138, 139, 140, 141  
 Pognac, Melchior, cardinale di, 138n, 142, 148, 159  
 Pommier, Édouard, 36

- Poussin, Nicolas, 4, 16, 23, 24, 37, 41, 41n, 42, 42n, 45n, 49, 132  
 Procaccini, Andrea, 98n  
 Procaccini, Giulio Cesare, 2  
 Puech, Marcel, 143  
 Puget, Pierre, 25n, 58, 60
- Quadrio, Francesco Saverio, 90, 91
- Racine, Jean, 101  
 Raffaello Sanzio, xi, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 40n, 41, 41n, 42, 44, 46, 46n, 48, 48n, 49, 49n, 50, 98, 112, 140, 141, 141n, 143, 162  
 Raggi, famiglia, 23  
 Raggi, Gio. Tomaso, 23n  
 Raggi, Giovanni Antonio, 10n  
 Raggi, Giovanni Battista, 10n  
 Raggi, Livia, 10n  
 Raggi, Lorenzo, cardinale, 23, 23n, 24n  
 Raggi, Maria Teresa, 24n  
 Raggi, Ottaviano, 23n  
 Raoux, Jean, 126  
 Rapin, René, 64n, 65n  
 Redi, Francesco, 72, 74, 74n  
 Redi, Gregorio, 71n, 81n, 85, 85n  
 Redoutey, Jacques-Antoine, 53n  
 Regnauldin, Thomas, 52  
 Rembrandt, Harmenssz van Rijn, 128, 132  
 Reni, Guido, 145, 149, 150, 151, 152n, 162  
 Restout, Jean, 128, 128n  
 Retti, Leonardo, 108  
 Ricci, Sebastiano, 45, 126, 127, 128, 144n, 146  
 Ricciolini, Michelangelo, xiii  
 Rivalz, Antoine, 134, 135, 154  
 Rizzo, Alessia, xii, xiii, 121, 168  
 Rolli, Paolo, 73n  
 Ronchi, Felice, 152, 152n, 162  
 Ronchi, Joseph, 152n  
 Rosa, Salvator, 5n  
 Rosenberg, Pierre, xii  
 Rossetti, Marco, 81, 81n, 82  
 Rossi, Gio. Luca, 14n  
 Rubens, Peter Paul, 2, 44, 123, 128, 130, 131, 132, 157, 159  
 Ruota, Giovan Francesco, 83n
- Sacchetti, collezione, 138, 145n  
 Sacchi, Andrea, 46  
 Saint-Yves, Pierre de, 36  
 Salerno, Luigi, 5n  
 Salvini, Anton Maria, 83, 83n, 85
- Sampieri, Filippo, 89n  
 Sanders (o Sandero), Nicholas, 81  
 San Martino, Carlo Enrico, conte di, 107, 110  
 Sannazaro, Jacopo, 7, 15  
 Sarrabat, Daniel, 46, 47, 48  
 Sarrazin, Bénigne, 34, 40  
 Scarlatti, Alessandro, 96, 102n, 116n, 119  
 Scorza, Sinibaldo, 2, 3, 3n  
 Séguier, Pierre, 38  
 Sempronio, Giovanni Leone, 66  
 Sergardi, Ludovico, 98n  
 Simonelli, Nicolò, 26, 26n  
 Simonot, François, xiii  
 Slotz, René Michel *detto* Michel-Ange, 140, 146  
 Soprani, Raffaele, 5  
 Spada, Gregorio, marchese, 86n, 87n  
 Spierre, François, xiii  
 Spinola, Ascanio, 3n  
 Spinola, Ortensia, 23n  
 Spinola, Vincenzo, 21n  
 Staffieri, Gloria, 100  
 Stranding, Timothy, 3, 16, 16n, 23, 23n  
 Stépanoff, Pierre, x  
 Strozzi, Bernardo, 2  
 Strozzi, Giulio, 66  
 Strozzi, Luigi, 53  
 Stuart, famiglia, 152, 152n  
 Subleyras, Pierre, 121, 133, 134, 135, 135n, 146, 152, 153, 153n, 154, 154n, 155, 162  
 Susinno, Stefano, 111
- Tarachia, Angelo, 27n  
 Tarallo, Claudia, xii, 61, 168  
 Tasso, Torquato, xii, 62, 64, 64n, 65, 65n, 66, 67, 67n, 69, 70, 71, 72, 73, 73n, 74, 75, 75n, 76, 78, 79, 86, 87, 88, 90n, 92  
 Tassoni, Alessandro, 64n  
 Tebaldeo (Tibaldeo), Antonio, 90  
 Terenzi, Luca, 78n  
 Testa, Pietro, 5n  
 Théodon, Jean-Baptiste, 56n, 57, 107, 109  
 Thierry, Jean, 57  
 Tibaldi, Pellegrino, 12n  
 Tiziano Vecellio, 37, 47n, 138n, 139, 144  
 Tournières, Robert, 123  
 Trabucco, Oreste, 9n  
 Trémolières, Pierre-Charles, 121, 126, 135, 136, 145, 146, 150, 151, 152, 152n, 155, 162, 163, 164

- Trevisani, Francesco, 96, 103, 113, 115, 116, 116n, 117, 118, 148  
 Trissino, Gian Giorgio, 90, 90n, 91  
 Tuby, Jean-Baptiste, 60  
 Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa, 72  
 Vacca, Flaminio, 53  
 Vaccari, Giuseppe Antonio, 91n  
 Valesio, Francesco, 105, 106, 106n  
 Van Clève, Corneille, 56n  
 Van Dyck, Antoon, 2, 19, 20  
 van Hulst, Henri, 34  
 Vanloo, Carle, xiii, 121, 126, 127, 128, 128n, 136, 146, 149, 152, 158, 160, 161  
 Vanloo, Jean-Baptiste, 126n, 128, 131, 132, 135, 158, 162  
 Vanloo, Louis-Michel, 131, 146  
 Venerosi, Brandaligio, 88  
 Verardi, Donato, 6n  
 Veronese, Paolo Caliari, *detto*, 124, 129n, 130, 137, 138, 139, 143, 144, 149, 159  
 Verospi, Girolamo, cardinale, 24n  
 Veyrier, Christophe, 59  
 Viale Ferrero, Mercedes, 116n  
 Vien, Joseph-Marie, 151  
 Villani, Nicola, 66  
 Villani, Stefano, 80n  
 Vintimille du Luc, Charles-Gaspard-Guil-laume, monsignore di, 161  
 Virgilio, Publio Marone, 79  
 Vleughels, collezione, 139n  
 Vleughels, Nicolas, xii, 45, 48, 129n, 136, 137, 138, 139, 139n, 140, 141, 143, 144, 144n, 145, 145n, 146, 147, 147n, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 156, 160, 161, 162, 163, 164, 169  
 Voltaire, François-Marie Arouet *detto*, 64n  
 Vouet, Louis, 40, 42  
 Vouet, Simon, 153, 153n  
 Watteau, Antoine, 122, 124, 127, 127n, 128, 128n, 130, 131, 136, 137, 157  
 Yvart, Badouin, 50n  
 Zanotti, Giovan Pietro, 145n  
 Zappi, Giovanbattista, 98n  
 Zerbi, Giovan Francesco, 3n  
 Zucchi, Jacopo, 10



© 2021

Casa Editrice  
 Leo S. Olschki  
 Firenze

FINITO DI STAMPARE  
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE  
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)  
NEL MESE DI DICEMBRE 2020

Casa Editrice  
Leo S. Olschki  
Firenze



© 2021



# 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.
3. *Letterati, artisti, mecenati del Seicento e del Settecento. Identità culturali tra Antico e Moderno*, a cura di Michela di Macco. 2020, xiv-220 pp. con 67 figg. n.t.





La dialettica tra Antico/Moderno è un problema centrale della cultura europea che in questo libro viene esaminato in contesti significativi tra Seicento e prima metà del Settecento. Guardando in particolare al rapporto dinamico tra scelte imperniate sui canoni e sperimentazioni di identità, si ridefinisce la formazione culturale che muove scelte e rispecchiamenti iconografici nella produzione di un artista singolare come Grechetto; si riesamina il percorso di studi dei *pensionnaires* dell'Accademia di Francia a Roma e il rapporto degli artisti francesi con i modelli, tra obbligata conformità esecutiva della copia o ricercata libertà creativa; si segue il diverso modo di stabilire il confronto con il passato, tanto celebrato quanto ingombrante, da parte di letterati invano impegnati nell'aggiornamento del poema eroico e di artisti che improntano efficacemente differenti prospettive della modernità; si riconsiderano le peculiarità del cenacolo intellettuale del cardinale Pietro Ottoboni, uno dei mecenati più attivi nella promozione del nuovo gusto arcadico.